

A close-up, high-contrast photograph of a bird's eye. The eye is the central focus, with a bright green iris and a dark pupil. The pupil contains a reflection of a dark, leafless tree against a lighter sky. The surrounding feathers are rendered in a high-contrast, almost black and white style, with fine details of the feather structure visible. The overall mood is mysterious and focused.

VISY BEATRIX

MADÁRTÁVLAT

ÉS

HALSZEMOPTIKA

IRODALOMKRITIKÁK

A cím – mondja Visy Beatrix – „behatolási pont” az értelmezéshez. Kövesük hát útbaigazítását és alkalmazzuk űrá magára. Kötetének címéül szokás szerint egy bírálatának címét választotta. Nem lényegtelen, hogy ennek tárgya egy elsőkötetes erdélyi író – Láng Orsolya – könyve. Mindjárt megmutatja, hogy kritikusunk szívesen vállalja a legelső publikációk megméréseinek kockázatát, hogy kiterjeszti érdeklődését a Magyarországon kívüli magyar irodalomra is, s erősen foglalkoztatják a női szerzők művei. Gazdag anyagát korántsem tölti ki ez a három tartalom – olvashatunk élő klasszikusokról, pályájuk delelőjén álló írókról, ismertebbekről és kevésbé ismertekről, valamint kritikus-társakról is bőséggel a kötetben –, de mindenesetre jellemző. A madártávlat és a halszemoptika egyaránt széles látószöveget jelent, de mégis alapvetően különböző nézőpontokat; a cím az ilyesmire való nyitottságra utal. Visy követő kritikus, aki gondosan megmutatja a bírált művek szerkezetét, hogy aztán higgadtan mérlegelje működését, teherbíró-képességét. Követő, amennyiben nem kívülről jött elvárásokat érvényesít, hanem a művek saját normáit rekonstruálja és juttatja érvényre a bírálatban. Mi, olvasók pedig bizalommal követhetjük őt kritikai kalandozásaiban. Jó helyekre visz, és gyakran ismeretlen területekre.

Radnóti Sándor

VISY BEATRIX
MADÁRTÁVLAT
ÉS HALSZEMOPTIKA

Műút-könyvek 034

VISY BEATRIX

MADÁRTÁVLAT

ÉS

HALSZEMOPTIKA

IRODALOMKRITIKÁK

műt krónika

Miskolc, 2017

© Visy Beatrix, 2017

ISSN 2061-4314

ISBN 978-615-5355-23-3

Az érzékelés hídjai

A szívben az aggodalom

*Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: Napló, 1935-1946.
Jaffa Kiadó, 2014.*

„Olyan gyerekek vagyunk.” – ezzel az ártatlan mondattal kezdődnek Gyarmati Fanni naplőbejegyzései 1935 februárjában, amelyek hol napi rendszerességgel, hol kisebb-nagyobb kihagyásokkal, heti vagy még ritkább, egy-egy időszakra visszatekintő összefoglalásokkal tizenegy éven át íródtak, s végül az 1946. szeptember 9-i bejegyzéssel, immár egyes szám első személyben ily módon zárultak: „Belefojtom magam egy jelentéktelen, szellemeskedő Paul Morand-regénybe, amit már régen elkezdtem, aztán abbahagytam.” Radnóti Miklósné naplója kétségkívül a második világháborút megelőző korszak legnagyobb, legjelentősebb kordokumentuma, amely az utóbbi években, hetven-nyolcvan év után napvilágra került erről az időszakról, ennek kulturális, művészeti, irodalmi közegéről, és tanúskodik 20. századi líránk kényszerű félbeszakíttóságában is, vagy épp ezért, egyik legnagyobb életművének születéséről.

A *Napló* irodalomtörténeti jelentőségének evidenciáját bárki könnyen beláthatja, ám naplőolvasóként többféle szándékkal, attitűddel, a kíváncsiság, a tudásvágy különféle irányaival vehetjük kézbe ezt a gigantikus, és éppen ezért sokféle igényt kielégíthető anyagot. Kereshetünk benne tényeket, személyeket, irodalmi eseményeket, nyomon követhetjük az antiszemitizmus, majd a zsidóüldözés gettóig, halálig szorító prését, egy zsidó származású, hitét levetkőző pár szerelmének és házasságának történetét, egy értelmiségi nő helyzetét, szerepvállalását, szexualitásához, testéhez való viszonyát a korabeli társadalomban, bogarászhatjuk a mindennapi élet apróságait, vagy akár ráfeküdhetünk elejétől végéig a szövegfolyamra, mindenestül, együtt élhetünk, haldokolhatunk vele. Számomra mégis az a kettősség tűnik izgalmasnak, ami naplőíró és naplőolvasó eltérő pozíciójából adódik. Ebben az esetben ugyanis nem (el)beszélő és befogadó szokásos dialogicitásáról, a befogadás, megértés, visszakérezés hagyományos hermeneutikai körtáncáról van szó. A hangsúlyok, nyomatók itt máshol vannak, a folyamatok némileg másként működ-

nek; naplóró és olvasó eltérő tudáskerete, a megírás és az olvasás erősen különböző helyzete jelentősen hozzájárul az érdeklődés fenntartásához. Nemcsak arról, a szubjektív elbeszélőformák esetében vonzó szűk metszetről van szó, amelyből a személyes megszólaló látja és láttatja önmagát, az eseményeket, a világot, és amely a napló intimitása mellett már egy eleve szelektáló, értelmező, a dolgokat csupán pillanatnyiségükben, aktualitásukban megragadó nézőpontot, szemléletet közvetít. Gyarmati Fanni naplója kapcsán ez a helyzet azáltal élesedik ki még erősebben, hogy a Radnóti-életmű és a történelmi események jelentőségének köszönhetően az olvasó többnyire széles ismeretekkel, átfogó tudással, az utókor által többszörösen reflektált rálátással, vagy legalábbis jó néhány sztereotípiával rendelkezik a pár életével, szerelmével, sorsával, az egész korszakkal és mindennek végkimenetelével kapcsolatban, miközben a napló írója nem lát előre, nem látja a jövőt, nem tudja, mi fog történni a következő napon, és még az előrelapozás, a folyamatos, hosszabb időszakot egyvégtében olvasás lehetősége sem adatik meg számára. Író és olvasó pozíciója, léptéke között nagy a távolság, mintha a gyalog sakktablán való lépegetését a sakkjátszma elemzőjének rálátásával állítanánk szembe. E távolságot kell tehát áthidalni, e nézőpontokat, horizontokat kell összeegyeztetni a befogadás folyamán, és ez más naplókkal ellentétben itt azért kiemelendő, mert Gyarmati Fanni naplójának súlypontja nem a szubjektív önfeltárlásban, önelemzésben van, hanem a tények, a valóságvonatkozások végtelen sokaságában, mely a korszakról és a költői életműről meglévő ismereteinket folyamatos kiegészítésre, korrekcióra készíti. Mindez szerencsére egyáltalán nem lehetetlen, sőt nagyon izgalmas olvasói tapasztalatot eredményezhet.

A feleség feljegyzései erőteljesen rajzolják át a Radnótiról, a házaspár életéről, a szerelmükről és a „hitvesről” kialakított képünket; egy részletesebb, kevésbé idealizált, az egyik „résztvevő” nézőpontjából láttatott dimenzió nyílik meg a napló által, melynek őszintesége, keresetlen, nyers egyenessége egyrészt a költő átesztétizált, jóval „irodalmibb” formájú naplóival való összevetésre ösztönöz, másrészt érthetővé teszi, hogy ezeknek a naplóknak miért kellett megvárniuk Radnóti Miklósné halálát, miért kellett hetven-nyolcvan évet nyugodniuk, noha írójuk a 70-es évektől kezdődően hosszú éveken át készítette elő jövőbeli megjelenésüket, amikor gyorsírásos füzetait gépiratba tette át.

A két vaskos kötetben megjelent *Napló* egyes darabjai is más-más élményt adnak; Gyarmati Fanni és az élet önkéntelenül és bizarr módon tökéletes rendezőnek bizonyultak: az első kötet éveit (1935-1940) inkább a nap napot követő, a házaspár életének, mindennapjainak apróságait is rögzítő, már-már unalomig ismételt szövegei, sokszor leltárszerű bejegyzései határozzák meg. A külvilág változása, a zsidóság számára egyre szűkülő létlehetőségek, az egyre közeledő és fenyegető vész természetesen jól érzékelhető, ám mégis egyfajta lassúság, a békebeli idők szakmai-baráti és színes művészközegében, mindennapi életében zajló egymásra figyelés, a kapcsolat részleteinek megragadása, a hétköznapi gondjainak, sokszor az ellenszenvességig felnagyított anyagi, emberi, társadalmi ügyeinek rögzítése jellemzi ezt az időszakot. Ezzel szemben az 1940-nel kezdődő második kötet jóval mozgalmasabb, drámaibb a munkaszolgálatok feszült izgalmával, a háború eseményeivel: a német megszállás életveszélyén, a szovjet csapatok érkezésén, Budapest ostromán, a romba döntött város képén át egészen a költő haláláig. A bejegyzések a körülmények miatt is ritkábbak, hosszabb időszakok is kiesnek a megörökített időből; az adott napra vonatkozó reflexiókat felváltják a hosszú, sűrű szöveges összefoglalók, az egymásra torló, a sorsfordulatokkal, iszonyattal, vérrel, rettenettel, veszéllyel jellemezhető történeteknek halál torkában fuldokló hónapjai. Mindez egészen közelről láttatva, a test, a tudat, a lélek éppen meg- és túlélő, jelenlévő tapasztalatain keresztül. Ezekben a történelmi tablókban válik Gyarmati Fanni igazán íróvá, ahogy ezt Ferenc Győző is több helyen hangsúlyozza, de nemcsak a történelmi eseményeket, folyamatokat összefüggéseiben látó és jó arányérzékkel összefoglaló panorámák miatt, hanem azért is, mert mintha Fanni a naplói utolsó éveiben ismerné fel tevékenységének jelentőségét, a kortárs értelmiségi, az eseményeket dokumentáló költőfeleség tekintetének súlyát. A *Napló* mégis így, ebben a kettősségben teljes. Úgy vélem, stílusában, attitűdjében, írásmódjában és történelem szabta kétféleségében is kerek egészet alkot. Az első kötet lassúsága, ismétlődő szövegei, monotonitása szükségessé teszi, hogy a második rész, a háborús évek drámaisága, tragédiája még erősebb hatást keltsen, hogy e hosszú folyamatban megláthassuk egy házaspár, két ember, de főleg Gyarmati Fanni jellemének változását, a háborúra, az üldözésre és az egyes emberek viselkedésére adott reakcióit, hogy megérthessük karakterének, indulatainak, motivációinak egészét, s főként, későbbi életének alakulását, elzárkózásának, magányának okát.

A naplórás műfajában az is mindig érdekes, hogy ki miért és miről ír naplót, életének milyen területei, személyiségének mely részei kapnak felületet, tükröződést a bejegyzésekben. Gyarmati Fanni a napló terjedelméhez képest keveset reflektál a naplórás életében betöltött szerepére, saját naplójához fűződő viszonyára, és ezek a megjegyzések is inkább a háború éveiből valók, amikor a körülmények lehetetlenségére vagy az időhiányra utal a heteket, hónapokat összegző, a közelmúltat már retrospektíven felidéző bejegyzések esetén. A naplóvezetés céljáról épp a *Napló* kezdete igazít el, ám az erre vonatkozó későbbi reflexiók csekély száma miatt sem az eredeti célkitűzések következetes megőrzésében, sem a megfogalmazott vagy önkéntelenül alakuló újabb késztetésekben nem lehetünk teljesen bizonyosak. Ráadásul Fanni a napló elején is csak nagy általánosságban fogalmazza meg naplóírói szerepét, amelynek leglényegesebb eleme talán, hogy a naplóírást a szerelmesek egyezménye indította el, „bizalmi” feladat: kettőjük életét, mindennapjait – beleértve, hogy kikkel, hol találkoznak, mivel foglalkoznak, milyen családi és művészeti ügyek, irodalmi megjelenések érintik épp őket – rögzítse a felejtéssel szemben: „Én kapom a megbízást vezetésére.” S jól láthatóan a pajkos hangvétellel megfogalmazott feladatnak a költő szerelme éveken át próbál becsülettel megfelelni, bejegyzéseit sokkal inkább jellemzik a napjaikat érintő magánéleti és szakmai tények, apró történések rögzítése, mint az általánosabb, érzelmi-gondolati eszmefuttatások. Ám ez a hatalmas anyag természetesen nem merül ki a tények rögzítésében, kezdetektől fogva helyet kap benne az események és az emberek minősítése, morális megítélése, az időben előrehaladva pedig egyre hangsúlyosabbá válik a naplóíró alakja, belső világa, megszorodnak az érzéseire, jellemére adott reflexiói is. A Miklós nélkül töltött időszakok pedig mintha felerősítenék Gyarmati Fanni naplóírói kötelezettségét, felelősségét, sőt a megszállás és az ostrom idején felismeri önnön tanú-szerepét, a naplónak mint kordokumentumnak a jelentőségét is, ezért a legnagyobb pusztítás és a legembertelenebb körülmények között is próbál, legalább időről-időre, összefoglalókat készíteni. Ennek ellenére a *Napló* mégsem lép túl kettőjük kapcsolatán: a házasságkötés előtti hónapokban kezdődik és a költő újratevésével zárul. Radnóti Miklósné saját személyét, saját életét nem tartotta arra érdemesnek, hogy férjének elvesztése után, félelmeiként megnyújtsa közös életüket saját sorsával. Nem akart ő más, több lenni, ahogy számos bejegyzése is igazolja, mint költőfeleség, egy rendkívüli tehetség támoga-

tója, társa, ihletője. „De hát nem élet ez igazában. Hát nem vagyok én ilyen felemás: hol önállóan a sarat álló, keményen nekifekvő dolgozó, hol meg aggódalmasan evickélő társadalmi figura, vigyázva, hogy ki ne essem a régi kapcsolatokból. Hát nem ez az én életem. Költőfeleség akarok lenni megint, és boldogan hazajönni az újonnan született vershez, és órákat beszélni Mikkel egy-egy köztűz vagy kép felett,” (1945. május 28.).

A naplóirásban, főleg egy ilyen hatalmas anyag esetében, nem feltétlenül az egyes bejegyzéseknek, meglátásoknak van igazán súlya. Mindenkinek lehetnek rossz napjai, negatív vagy éppen felszínes benyomásai, meglátásai, bármilyen irányú elfogultságai. A bejegyzések sokaságából, összességéből mégis kibontakozik egy kép, ami keresetlenül őszinte, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a feljegyzések sokszor esténként, sebtében készültek, az ismétlődő ítéletek, megjegyzések, a vesszőparipaszzerűen visszatérő kérdések, a hasonló módon kifuttatott gondolatok rajzolnak ki igazán egy szemléletmódot, egy saját attitűdöt, egy jellemet, és mindezeknek szép lassú, az évek múlásával és a külső körülmények hatására történő formálódását, színeváltozását. Az ismétlődő szólamokból nem csak az derül ki, hogy mik foglalkoztatják rendszeresen, hanem az is, hogy milyen típusú naplóiró. Tehát nemcsak az tűnik ki, hogy Gyarmati Fanni másokkal és különösen önmagával szemben szigorú („Kegyetlen és szigorú vagyok magunkhoz is, és az emberekhez még inkább.” [1936. március 7.]), morális, kulturális, művészi ítéleteiben határozott, ám önbizalomhiánnyal küzdő alkat volt, hogy az élet sok területével és fontos emberi kapcsolataival szemben tele volt szorongással, aggódással, amelyek közül kiemelkedik a Miklósért, az „anyuskáért” vagy unokahúgáért, Hermiért való folyamatos nyugtalanzkodás. De ugyanígy visszatérő futamokat kapunk arról is, hogy Miklós nem ír (elég) verset, keveset dolgozik, hogy nem vigyáz az egészségére, hogy a gyorsíróiskolában kevés a növendék, hogy a sok munka ellenére nehezen élnek meg. Különösen érdekes a huszonéves lány, majd fiatalasszony folyamatos féelme az öregedéstől, a ráncok megjelenésétől, a vonások megereszkedésétől, az izmok petyhüdésétől, és ebben egy külön szólamot kap, már-már szimbolikusan, Radnóti kopaszodása, dús – és imádott – hajának fogyatkozása. („Csak egész napon át gyötört a nyugtalanság, az elégedetlenség és a fix ideám, hogy Miklós ha elveszti a haját, fogom-e tudni úgy szeretni, mint eddig.” [1937. január 12.]) Ez a téma a munkaszolgálatok idején, a leborotvált fejek láttán tovább gyűrűzik, új

jelentéseket kap. Az is kiderül, hogy a feleség érzéseit, indulatait, természetének negatívumait sosem rejtette el sem férje, sem a külvilág elől, őszintén beszámol Miklóssal szembeni rossz érzéseiről, nehezteléseiről, a veszekedéseikről, béküléseikről, érzelmi viharaikról, szexuális életük feszültségeiről, ahogy a családjával és barátaikkal adódó konfliktusairól, szóváltásokról és sértésekről is. (Külön részt érdemelne a *Napló* gender-szemponitú megközelítése, hiszen az rendkívül közeli és részletes tablót nyújt az értelmiségi, alkotó- és előadóművész nők korabeli világáról, életéről, a nők testhez, fittséghez, szexualitáshoz való viszonyáról, a fogamzásgátlás, az abortusz és a gyermekvállalás kérdéseiről. A téma részletes kifejtésére itt most nem vállalkozhatunk, Földes Györgyi járta körül ezt a témát *Ki a Másik? - Zsidó sztereotípiák és testprezentációk Radnótiné Gyarmati Fanni naplójában* (Szombat, 2016/4, 29-34.) című írásában és a Bálint Házban (2016. február 23.) tartott *Nőiség, modernitás, gender-kérdések, női traumák* előadásában.

Mindezekon túl Gyarmati Fanni naplóírói alkatának még egy rétege kibomlik az olvasó előtt. Ahogy erről már szó esett, elsősorban közös életük eseményeinek rögzítésére vállalkozott, és nem saját lelki szükségleteit élte ki naplójában, a napló és az írás számára nem önkifejezési forma, nem az önfeltár(ul)ás eszköze. Ugyanakkor mégis érdekes, hogy ki hogyan éli meg az életet, mit lát meg, mit lát feljegyzésre méltónak a napi vagy heti történésekből, mit emel ki (rendszeresen) az életéből, melyik arcát, hangulatát – bizakodását vagy elkeseredettségét – mutatja gyakrabban az írás során. A *Napló* e tekintetben is érdekes, megmutatkozik benne, hogy a hangulati átcsapások, érzelmi végletek közül egyes időszakokban, korszakokban melyik dominál, melyik érvényesül igazán. A harmincas években kétféle hang váltakozik, nagy amplitúdóval, nem egyszer hirtelen, napi, de akár bejegyzésen belüli váltásokkal. Az egyik az áradó, magasztos, vallásosan imaszerű regiszter, amit elsősorban szerettei, Miklós, elhunyt nővére, Rózi, unokahúga, Hermi vagy saját édesanyja kapcsán hallhatunk az odafordulás, a szeretet, a hála és az aggodalom elragadtatásaiként. De az „Édes Mindenségem”, „Egyetlenem”, „Egyetlen Szívem” mellett a harag és a dühös csalódottság, a keserűség is gyakran jelen van, például ilyen módon: „Miklós olyan igazságtalan, ostoba vádakkal jön, hogy egész kihoz a sodromból, és ilyenkor úgy tudom gyűlölni, legszívesebben megverném jól, de ez elmúlik pillanatok alatt, viszont ő tartja a haragot soká, és némán kell nézmem, ahogy a beteg torkával egyre-másra cigarettázik. Nem teremnek így versek.

Sem a munka, sem a hangulat nem termi meg őket, és ez sehogy sincs jól.” (1936. február 18.) De hasonló kirohanásait olvashatjuk az apjával vagy a bátyjával kapcsolatban is, sőt az elragadtatás másik, ijesztő végleteként átkozódásait Hermi apai nagymamájával, Milchnével, az akkori Fifi nénivel szemben. A korholás, veszekedés vagy a mások, körülmények feletti méltatlankodás nagyon sokszor önváddal, önostorozással is társul, amikor a szerző rendszerint saját gyenge képességeit, tehetségtelenségét, személyének, külsejének jelentéktelenségét hangoztatja, vagy önmaga jellemével, „szerencsétlen természetével”, rossz tulajdonságaival, külső megítélésével is szembenéz: „Nem vagyok ártatlan, mert nem szabad ilyen terrorisztikusan viselkednem, de nem vagyok hibátlan én semmilyen tekintetben sem, jól tudom. Hát miért nem tud Mik dolgozni, ha nem miattam.” (1936. július 10.); „Rémes. Azt mondják, veszekedős hárpia vagyok...” (1937. január 5.)

A háborús évektől az egyre fenyegetőbb külső nyomás növekedésével az erős impulzusokkal bíró, kettős hangvétel megváltozik. Nemcsak a tematikus hangsúlyok helyeződnek át a magánéletéről, a kapcsolat alakulásáról a történelmi eseményekre, a zsidóüldözés és a nélkülözés életüket érintő kérdéseire, de az indulatok, az érzelmi kitörések is átalakulnak, a keserűség, az aggodalom állandósul. A feleség világban, kapcsolatban betöltött szerepe is módosul: a támogató, létfenntartó, ihletadó hitves alakját egyfajta „szenvédesesztétika” váltja fel, az üldöztetés, az éhezés, a szenvedés tűrése, sőt boldog vállalása Miklós életben maradásáért. Az a fajta vallásos, emelkedett rajongás, ami a *Napló* első felét jellemezte, ebben az egységben, a katolizálás hatására, s bizonyára a hittel kapcsolatos kétegyeinek elnyomására is, egy újfajta transzcendens érzületté és naplószólam-má formálódott át. Az évek múlásával Fanni önmagával és környezetével szembeni keménysége, szigorúsága is enyhült, hisz érezte, látta már, mit és kiket veszíthet el; utolsó éveit az aggodalom szötte át, Miklós távolsága majd a háborút követően férje bizonytalan sorsa a félelmet és a magányérzetet növesztette hatalmassá. Ennek az állapotnak talán legmegrendítőbb részlete az 1945. október 1-ji „előnekrológ”, amelyben együtt áll belső gyötrelmeinek, félelmeinek minden szegmense a kínzó önvádtól a végső magány víziójáig: „Tudom, hogy ezt nem lehet kibírni, és tudom, hogy ki lehet bírni. [...] Csak háttérben volt bennem rettegés Miklós felé, valahogy mindig inkább biztonságban éreztem őt, mint bennünket, akiket a nagy, ismeretlen szörnyűségek szorongattak állandóan. Nem koncentráltam

rá, arra, hogy elsősorban rajta kell segíteni, [...] De lehet, hogy egyszerűen nem is gondoltam végig, nem volt fantáziám elképzelni, ami vele történhetett. Ez a fantáziátlanság volt mindennek az oka. Annak, hogy elengedtem őt menni. Drága kis vékonyka alakját az óriási hátizsák, pokróc, csajka alatt görnyedve, amikor kiment az ajtón, mint egy kis erőd [...] és nem gondoltam rá, hogy utoljára látom. Most már biztosan nincs meg. Le merem írni, mert így van. Az Isten elhagyott engem, le merem írni, mert így van. [...] Másfél éve élek már a csókja, a gyöngédsége, a sugárzó, melegítő, boldogító közelsége nélkül, és soha többé nem érezhetem. [...] Nyomorult kis ökörnyal a nagy világűrben, aki vagyok, senkihez sem tartozón, semmihez sem kapcsolódón.”

Radnóti Miklósné 2014-ben közreadott naplója kapcsán nem mellőzhetjük az antiszemitizmus magyarországi erőre kapásának, a zsidótörvények következményeinek, a munkaszolgálat időszakainak tárgyalását sem, főleg, hogy ezekről az éppen zajló események jelenvalóságából, testközelből értesülünk, olyan közvetlen közelségből, ami szinte átélhetővé teszi az olvasó számára is a félelmet, a szenvedéseket. Érdekes és idegfejesítő látni, hogyan észlelték Radnótiék a kirekesztést, a szűkülő lehetőségeket, miként vélekedtek menekülésről és maradásról, milyen előérzeteik voltak, mennyire hagyatkoztak ezekre, és milyen remények és érvek tartották vissza őket a haza elhagyásától, miben tudtak bízni, miközben egyre mélyebbre húzta őket a történelem örvénye. Minden részlet önmagáért beszél.

Ahogy Miklós élete felfoghatatlanul megszakadt, halálával abbamaradt a napló is. Olvastán sokféle színt, új árnyalatot kap az az idealizált kép, ami kettőjük szerelméről, kapcsolatáról él a köztudatban. A hitvesi szerelem eddig vélt szent építményéről, mely a költő verseiből és az idő mindent megszépítő, sorsok felett megrendülő áhítatából épült, talán csak a cserepeket fújja le a szél, talán néhány ablakot is megtépáz, de esetleg porig omlasztja a falakat bizonyos olvasók szemében. Ám a *Napló* ceruzával vésett végtelen soraiból egy új építmény emelkedik, talán nem olyan magas, de őszinte és emberi, hétköznapi esendő, nagyon is szerethető. Egy olyan asszony keze által, aki mindvégig tudatában volt Radnóti Miklós nagyságának, rendkívüli tehetségének, és nem akart ő más, több lenni, mint költőfeleség. Küldetés tudatát sosem feledve követte férje minden lépését, és rötta sorait, majd elhallgatott ez az „életen túli halott élet”. Mintegy hetven évre. Mert nem tudott ő meghalni se, élni se nélküle immár.

Élfények és derítőlapok

*Nádas Péter: Világló részletek.
Jelenkor Kiadó, 2017.*

Részletek. Szeretném a részletekkel kezdeni. És befejezni is majd részletekkel fogom. Nem is merészkedhetek ennél tovább. Úgy gondolom, Nádas Péter tekintélyes memoárját a két, barna kötéstáblába fogott tömb és a tagolatlan, gigantikus szövegfolyam ellenére is az eljárások, közelítésmódok sokasága, a reprezentációs módok sokfélesége, a részek, rétegek egymás mellé, egymásra, egymásba helyezése szervezi. Ezek a komponensek a nagy egész egységében is jól láthatóak, különválóak, mondhatni kiviláglanak. A szerző olyan struktúrát hozott létre, amely nem az összehabarcolás, a rések eltüntetése által válik szilárd egységgé, hanem a tartóelemek, statikai bravúrok, díszítőelemnek tűnő, mégis funkcionális részek, apró építőkövek láttatása, sőt, látványos kitérása, mutogatása által.

A mű egészére vonatkozó, összegző állításokat tenni eleve bajos, noha egy nagy egész áll előttünk. Hatalmas, lenyűgöző mű, még ha az eddig megjelent recenziókban a túlírtás, modorosság, bizonyos motívumok bosszantó visszatérésének említése jogosnak is tűnik. A lenyűgözöttség és a rajongás érzése in ez szinte semmit nem változtat. Ahhoz azonban, hogy a primer élménybefogadás szülte habos kijelentések igazolást és értelmet nyerhessenek, nem tehetünk mást, mint hogy a részek, részletek felől induljunk. Nemcsak a megértés érdekében. A kizárólag a műegészre, „végeredményre” tett summázó és értékelő kijelentések épp a szerző explicit eljárásait, látványos bajlódásait hagynák észrevétlenül, épp azt az esszenciát, lényegi alkotói folyamatot negligálnák, amelynek során, a közelítésmódok, tudáskeretek ütköztetésének, hullámoztatásán át egy egyén, egy család, korszakok, történelmi, ideológiai folyamatok történetei, óriástáblói előálltak. Be kell törnünk tehát a műbe, fel kell fejteni szöveteinek rétegeit, struktúrákat kell látnunk és láttatnunk, magunknak is el kell vesznünk a részletekben, a szempontokban, Nádas érzékelésének és tapasztalásának, tudati munkájának, értelmezési útjainak, gondolkodásának redőiben, nyelvhez, jelentéshez való viszonyában, a láttatás, ábrázolásmód,

szövegszervezés, szerkesztés útvesztőiben, a valóság és fikció, a múlt és a történelem, a fantázia és emlékezet rejtekútjain. Vagy el kell vesznünk a testben, a zsigeri dolgok nemzedékről nemzedékre hagyományozott sötétségében, a (gyermeki) libidó szerteágazó tekervényeiben, de ugyanígy a dokumentumok sokaságában, a társadalmi viszonyrendszerek hálójában, a különböző ideológiák egymást tükröző, egymást kioltó, racionalizálható, de végtelen számú körülménnyel, adalékkal a végtelenségig mélyíthető összefüggéseiben.

Ezek alapján úgy tűnik, hogy a megértés, műértelmezés még az átlagosnál is részlegesebb lehet. Nemcsak azért, mert már az emlékirat lényeges szempontjait, rétegeit is képtelenség érdemben tárgyalni a kritika területi korlátai miatt, és nem is csak azért, mert a mű „mindenre” kiterjedő, minden jelenséget, tapasztalati-, megismerési és közelítési módot figyelembe vevő sokrét(eg)űségét, komplexitását megsejtve könnyen lehet az az érzésünk, hogy elveszünk ebben a hatalmas szövegben. Aggódhathunk, hogy a részletek szépsége miatt elveszítjük a nagy egészt, a lényeges összefüggéseket, az egészre koncentrálva viszont felszínesen bánunk a részletekkel, fegyelmezetten hagyjuk magunk mögött a hemzseggő sokaságot, anélkül, hogy megengednénk magunknak az elveszést, eltévedést. Mert ebben a műben elveszni is jó. Ez a részekkel és az egészszel, a kettő viszonyával kapcsolatos elvesztésérzés vagy legalábbis ennek vélelme, félelme olyan, mintha fordított hermeneutikai körben, folyamatban forognánk, a szöveg úgy vet ki magából, hogy közben mégis – vagy más ponton – beszippant. A részleges befogadás érzetét tovább fokozza, hogy maga a mű sem vallja magát teljesnek, az előállt, megírt könyv(ek) önfeltáró, önfelszámoló paradoxona, hogy minél nagyobb és kiterjedtebb az ábrázolás, a komplexitás vágya, igénye és megvalósultsági foka (egyúttal mérete), annál inkább megtapasztaljuk, hogy a még hiányzó, további részletek és összefüggések sora felfoghatatlanul végtelen, a feneketlen mélységgel szembeesülünk, miközben, szintén paradox módon, az élénk tett részletekben dőzsölünk, lubickolunk. Hiszen Nádas memoárja maga sem állít többet önmagáról, minthogy részletek sora. Sötétből, nemlétből (ki)világló, megvilágosodó vagy megvilág(os)ított részleteket, és nem teljességet, összefüggő emlékezetet, emléksort – minthogy olyan nem is létezik –, hanem mindössze *emléklapokat*, fragmentumokat ígér egy *elbeszélő* (tehát nem a teljes ember) *életéből* (nem egy egész élet elmondását).

Nádas műve a legszemélyesebb memoár, emlékezet és a történelem határmezsgyéjén mozog, ezért megközelíthető akár a történelemtudomány történelem és emlékezet viszonyát vizsgáló, különbözőségét vagy éppen átfedtségét bizonyító elméletei felől is. Miközben Pierre Nora a történelem mint múlta irányuló (szak)tudományos közelítésmód 20. századi átalakulásáról írva történelem és emlékezet közelítés- és szemléletmódjának eltéréseit próbálja megragadni, egyre világosabbá válik, hogy az évszázad kezdeteitől az emlékezet Freud (és Jung) révén egyre jelentősebb szerepet kapott a személyiség, egyén életében, Bergson révén a filozófiai gondolkodásban, Proust révén az önéletrajzban tűnt fel. Az emlékezet térnyerése meghatározó váltást jelentett „a történetiből a pszichologikus, a társadalmiból az egyéni, az átfogóból a szubjektív és az ismétlésből a felidézés felé”, a kortárs emlékezet pszichologizálása pedig az identitásnak, az emlékezés mechanizmusainak és múlthoz való viszonyának új rendszerét hozta létre, amelynek része az egyénre, és csak az egyénre nehezedő kitartó emlékezetkényszer, melyet az általános történelmi emlékezet szétesése eredményezett.¹ De Assmann² kollektív és történelmi emlékezetről írt teóriáját is jól lehet hasznosítani a *Világló részletek*hez, ám összességében úgy tűnik, hogy Nádas egyáltalán nem mond le történelem és emlékezet együttes működtetéséről, egymást hol megtámasztó, kiegészítő közösségéről, hol egymásnak feszülő, egymást kioltó ellentétének megmutatásáról. A történelem dokumentumai, adatai, a kollektív és egyéni emlékezet hármasság (vagy ha tetszik, háromnegyedes) lüktetése adja művének egyik alapritmusát, és e tánc (keringő, ha már) végiglejtésére azáltal teremt lehetőséget, hogy nemcsak személyes sorsát, saját gyerekkorának emlékezetét írja meg két jelentős történelmi esemény – Budapest 1944-es ostroma és 1956-os „ostroma” – között, hanem az én ideje elé is lépve család- és mentalitás-történetet is ír, a kollektív emlékezet több formáját, típusát felhasználva, továbbá megírja a zsidóság emancipációjának átfogó történetét a kezdetektől 19. századi asszimilációján át egészen a második világháborúig, sőt tovább, illetve a 20. századi illegális kommunizmus mozgalom, az 1945 és 1956 közötti kommunizmus történetét is.

¹ Vö. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 142-157.

² Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, Bp., Atlantisz Könyvkiadó, 1999.

A sötétből és semmiből világó részletek kapcsán elsőként a mű és lát(tat)ásmódjának metanarratív motívumát emelném ki. A fényképezés és ehhez kapcsolódóan a fény tematikája nemcsak Nádas élettörténetének, tanult foglalkozásának meghatározó eleme, a különböző fényképek leírása, a fényképezéshez való viszony, fotóesztétikai meglátások, mint már oly sokszor az életműben, itt is az ábrázolásmódra, világlátásra is vonatkoznak. A fénykép létmódja és a fényképezés technikája a dolgok látás(módj)ának, a létértésnek, -értelmezésnek a lényegéhez tartozik, általa Nádas olyan, memoárját meghatározó alapkérdésekre reflektál közvetett módon, mint a képi és fogalmi világ, a valóság és reprezentációjának, ábrázolhatóságának viszonya, a semmiből, ősködből, árnyékból kiváló (emlék)kép meghatározása, az emlék rögzítése és időhöz, pillanathoz való kötődése. Fotóelméleti kitérőket főleg az első kötetben olvashatunk, miközben képleírásokkal, mint például Rajk László Vernet d'Ariège-i internálótáborban készült fényképének hosszas leírásával a második részben találkozhatunk. Az emlékezés és a fénykép tematizálása gyakran egymásba ér, érintkezik egymással; a fotográfiának metafikciós szerepe és emlékezettel való összefüggései azért is fontosak, mert, ha mindenáron a két kötet alapvető különbségét kell megragadni, az első kötet alapproblémája az első emlékek előhívásának, az emlékképek meglétének, valóságosságának, mélytudatból való megszerzésének, nyelv és fogalom előtti meglétének kérdése. A fotó és a fény azonban nemcsak az emlékképek előhívásával és annak folyamatával, a fotópapíron kibontakozó, körvonalazódó képpel, vagy a mentális képek rögzítésének exponálásához hasonlítható technikájával (I. 338-339.) hozható összefüggésbe, hanem a szerzői én önreflexióiként is érthetők. A fénytani enumeráció az első kötetben még inkább az emlékképek és az emlékezés folyamataival kerül összefüggésbe, de az is látható, hogy válik ki a fényből az én, pontosabban hogyan formálódik meg benne a *ŢÉNY*: „foglalkoztattak hát a képek, a fények, a fény képalkotó tulajdonságai, a természetes fények és a mesterséges fények különbségei, az élfény, a szórt fény, a direkt fény, a reflektált fény, a súrló fény, a hideg fény, a meleg fény, azaz a fényforrások és a fényvisszaverő felületek, a mély árnyékok reflektív derítése, a fények színe és színhőmérséklete, az emlékezés könnyűsége, a dolgok súlyos jelenvalósága, a képzelet, az évnesztés a nagy szerelmi felfordulásban, az ejakuláció, a spirituális én megannyi elektromos kisülése, néha kétszer, egetverő villanások közepette, lassított egymásutánban, belső fény, káprázat, majd a

nappali én fénylő és szomorú visszanyerése, a világ elszürkülése; a szürke fokozatok szerepfelfogása a fénytani végletek, a fehér és a fekete között, azaz a szenzualitás szerepe a képpalkotásban és az emlékezésben.” (I. 43-44.) A második kötetben ez még tágabban érthető, amikor a műtermi fotó kapcsán a szórt fény és a direkt fény közötti különbségekről van szó: „A szórt fény nem jellemez. A direkt fény jellemez, mert kiemel vagy árnyékaiban eltüntet jellemzőnek tekintett, előnytelennek ítélt arcvonásokat. Formázni, alakítani lehet vele az arcot vagy az alakot, nyújtani, rövidíteni.” A szórt fény unalmat áraszt, és „a karakterizálás legegyszerűbb eszközétől fosztja meg a fényképészt, nincsen több mit mivel kiemelni vagy elfedni.” (II. 44-45.) Nádas memoárja ilyen direkt megvilágosítások sora, élesen megvilágított részleteké, ahol nem az általánosnak, elvontnak, hanem a konkrét részleteknek, a kiélesedő „látványnak” van nagyobb szerepe.

A retusálás mint képi rekonstrukció és archiválás szintén vonatkoztatható a memoár eljárásaira. A roncsolt, töredezett, gyűrött képfoszlányokból, rosszul fixált nagyításokból aprólékos lépések sorával javított képek eredményeként a halott vagy eltűntnek nyilvánított személyek alakja és arca felismerhetővé válik. „Valamennyiünk közelmúltjáról volt szó. [...] A pusztulás káoszából kellett kiemelni az alakokat és az arccokat, maradékaikból újraépíteni őket. Kicsit mindig szépítettem az arcvonásokon, hogy a hátramaradtaknak kellemes legyen, de azért úgy, hogy a képből kihámozható karakter realitása ne vesszen el.” (I. 76.) Nem nehéz az elbeszélés pepecselő eljárásaira vonatkoztatni mindezt.

A kép az emlékezet miatt válik kitüntetetté, ez az alapja a verbalitás, fogalmi gondolkodás előtti emlékezetnek. Mindvégig kérdés, hogy miként lehet a nyelv előtti, fogalom előtti – már nemcsak a korai, gyermeki emlékezetre, hanem a későbbi emlékképekre, érzéki benyomásokra is kiterjesztve – képtöréseket, világtapasztalatot megőrizni, előhívni (emlékezni), majd közvetíteni, illetve elkülöníteni a család által később elmondott (a nyelv felől megképzett) emlékek, történetek emlékképeitől, az azok hatására megteremtett mentális filmkockáktól, belső képektől. Mindezek kapcsán érzékeny megvilágosításokat kapunk az emlékképek és fikciós képek különbségéről, a delibáb kapcsán a látszat optikai valóságáról, látszat és valóság egy életen át nyugtalanító kettősségéről, viszonyáról: „minden igyekezetem ellenére soha nem tudtam rögzíteni, hogy a látszathoz képest mi a valóság. Az a valóság, hogy a valóság egyike a leghomályosabb

fogalmainknak. Legalábbis azokon a nyelveken, amelyeken én ismerem.” (II. 345.) A nyelv nélküli képi tapasztalás utolsó nagy jelene az agyhártyagyulladás szavak, beszéd nélküli lázálmainak, hónapokon át gomolygó képi vízióinak leírása, amelyek az én előtti, körüli semminek, fenyegetésének, a semmi határán való lebegésnek egy újabb dimenzióját és kontextusát teremtik és világítják meg. A közeli hozzátartozók halála mellett az érvesztés, a saját halál lehetőségét.

Nádas az önanalízis segítségével szerzi meg első emlékeit, kibontja őket az ősmasszából, a gomolygó időből, ám az identitás kezdeteinek megragadása még ennél is bonyolultabb kérdésnek bizonyul, hiszen az én léte és ideje nem egyszerűen a család, a felmenők történeteinek folytatása, hanem – s ebben Jung hatása vitathatatlan – olyan genetikai, ösztönös, mentalitásbeli és társadalmi összefüggések és meghatározottságok következménye, amelyek feloldják, elbizonytalanítják az én tulajdonképpeni kezdeteinek határvonalát, az identitás megképzésének és formálhatóságának tudatos lehetőségét pedig mintha kiragadnák az én kezéből, és kiszolgáltatnák egy, már születés előtt meglévő kollektívumnak, őserőnek. „Az ember olyan tulajdonságokkal rendelkezik, amelyekről maga sem tud. Ha két szülője, négy nagyszülője és nyolc dédszüloje van, akkor valójában átláthatatlan a szociális és emocionális háló, amit fel kéne fognia és feldolgozottan ápolnia. S akkor a jóságot mégsem a puszta szándék adja.” (II. 202.)

Az én határa, keretei feloldásának kérdéséhez a mű végén tér vissza a szerző a meningitisz önkívületének, lebegésének, a gyermekkortól, gyermeki léttől végképp eloldó állapotának hosszas leírásával, e keretszerű zárlat kiegészül – rezignáltan és komoran – a történelmi folyamatok, események értelmezhetőségének kételyével és a teljes ideológiai kiábrándultsággal.

A képekben lebegő gyerekkor, a nyelvi-fogalmi gondolkodás előtti tapasztalás és az – épp ezt problémát jelentősen tárgyaló – emlékirat utólagos megírása felveti azt a gondolatot is, hogy a tudattalan, képlékeny belső tartalmak, gomolygó emlékképek és ebből mindaz, ami az én megképz(őd)ésében szerepet kaphat, kizárólag az elmondás, a nyelv által rögzíthető, fixálható a papíron, mintha a mű határain túl, kívül az identitás sem létezne, szétfoszlana. Ehhez kapcsolódva, ezért is különösen fontos a szavak, fogalmak, jelentések problematikája Nádas művében, amelynek számtalanszor visszatérő explicit kérdésfeltevései, különböző esetei kereszt-

beszabdalják a szöveget, olyan önfelszámoló karistolást végeznek rajta, amik, természetesen, az emlékezettel, énnel, történelemmel, eszmékkel kapcsolatos – az ingatag jelentéseknek, fogalmaknak is köszönhető – bizonytalanságot fokozzák, szándékosan megkérdőjelezzik az ábrázolás létjogosultságát, lehetségességét is.

A nyelvi és a fogalmi gondolkodással kapcsolatos dilemmákat a szerző alapvetően visszakapcsolja a gyermeki tapasztaláshoz, tudáshoz, és leginkább ennek kapcsán merül fel az autizmus „öndiagnózisa” is, amely jóval inkább jelzésértékű motívuma, vonulata a műnek, mintsem valódi vagy mélyebb érintettség. Jelzése a gyermek számára nehézséget okozó nyelvi kompetencia megszerzésének, a nyelvelsajátítás nehézségeinek és buktatóinak, amelyben nem ennek a gyerekeknek (Nádas Péternek) az egyedisége a rendkívüli, hiszen a szavak értelmetlensége, a dolgok és a jelentések viszonyának furcsaságai, a jelentések ködös lappangása, félrehallása, félrekódolása, rosszul értése kisebb-nagyobb mértékben minden gyermeki tapasztalás, nyelvelsajátítás része, inkább az a lenyűgöző, ahogy a szerző ezeket vissza tudta követni, ahogy ezt a bábeli zűrzavart a gyermeki lét és tudat meghatározó elemévé tudta tenni, és mindezt narratológiai, esztétikai, fenomenológiai, ideológiai, morális filozófiai stb. dimenziókba továbbgörgetni.

A kiindulópont ezzel kapcsolatban is az emlékezés és a fogalmi gondolkodás feszültsége, a fent már érintett, – emblematikusan – Freud és Proust nevéhez kapcsolt „emlékezeti” fordulat azonban már ez utóbbi meglétére építi, a nyelvek, fogalmak által ragadja meg az emlékezés asszociációs sorait. Nádas azonban az emlékezésnek egy másfajta létmódja, egy nyelvet megelőző, előttes mechanikája érdekl, különösen a legelső emlékek kapcsán. További alapvető kérdés, hogy a (gyermeki) nemtudás-tudás útjain hogyan bontakoznak ki a homályos nyelvi jelekből, „fogalmi hüvelyekből, fogalmi burkokból” a tartalmak, jelentések, a „tudomásulvétel legrégebbi foszlányain, üres neveken, hangzó formákon [hogyan] ragadnak meg az egyre növekvő információs bokrok.” (I. 92.) Ennek kapcsán rengeteg szép esetet, kitérőt olvashatunk. Egyfelől a szavak sajátos ürességét a konkrét érzéki tapasztalatok tudják megtölteni értelemmel, jelentéssel, ugyanakkor az átvitt, konnotatív jelentések megfejtése, megértése és az ezek körüli zűrzavar még számos eszmefuttatásra, kitérőre ad alkalmat az összetett szavakról, a hangalak és jelentés összefüggéseiről, a poliszémiáról, a család egy-egy ágának nyelvhasználati különbségeiről.

Szintén a gyerekkor csalódása, a kiábrándulás első mérföldköve, hogy a tapasztalat kínálta jelentések, összefüggések sokszor gyökeresen mások, mint a felnőttek által adott értelmezések, magyarázatok, és egyáltalán nem passzolnak össze a szülők által közvetített világnézettel vagy a viselkedési, illetlani követelményekkel. Ám ez, a már gyermek által is leleplezett hazug nyelvi világ már ismeretelméleti, ideológiai kérdéseket is érint, hiszen a tényeket, a (valamiféle) valóságot, a létezés bonyolultságát elfedő nyelvhasználat, a kizárólagos narratívák és a minden ellentmondást kisimító, felszámoló magyarázatok a 20. századi totalitárius ideológiai rendszerek beszédmódjainak, propagandáinak alapját is képezik; nemcsak jellemzik, hanem konstruálják is az észlelésmentes, ellentmondásmentes szép új világot, a modernizmus embere által formálható és magyarázható világot. „Töröljük már ki egyenként az ellentmondások nemkívánatos elemeit, vágjuk le már a testünknek ezt vagy azt a tagját, mert valakinek a modernista világképéből kilóg. Mindig ők mondják majd meg, hogy mi lóg ki. Semmi ne lógijon ki.” (I. 326.) Nádas világában nemcsak a szülők sorsa törik meg a kommunista eszmékkel szembeni külső-belső, vállalt-nem vállalt meghasonlásban. Ugyanígy megtörnek, kisiklanak, életképtelennek bizonyulnak a család különböző tagjai vagy ágai által hordozott, képviselt mentalitások, életstratégiák is. Ezeket a meghasonlásokat, tévedéseket, kudarcokat a szerző minden esetben teljességre törő portrék által, aprólékos, mindennapi gesztusokból, tettekből, életvitelekből, viszonyulásmódokból vezeti, bontja le, lépésről lépésre. A folyamatok azonban nem állnak meg, leszármaznak, öröklődnek, „minden nemzedék egy korábbi kor tudását, hiedelmeit és téveszméit adja tovább a következőknek, s így a megismerés minden bizonynyal a láncöltés mintájára készül”. (I. 86.) Így ennek a több szálon, területen mozgatott érzéki, nyelvi, értelmi és tényekkel alátámasztott, ellenpontoszó argumentációnak a segítségével lesz Nádas műve jóval több emlékiratnál: óriási társadalmi, történelmi tabló a 20. század bukásáról. A mű zárlatában Nádas nemcsak az önkényuralmi rendszereket és tömeggyilkosságaikat utasítja el egyértelműen, hanem kifejezi minden 20. századi társadalmi formával, politikai rendszerrel szembeni idegenségét, csalódottságát is.

A *Világló részletek* bátor és teljes körű szembenézés, elszámolás. Talán legkevésbé az énnel, hiszen a visszaemlékezés otthagyja a gyermeket a kamaszkor derekán, nem növeszti fel. Sokkal inkább szembenézés a múlttal, az én előtti idővel, az identitás bimbózásának idejével, a származással, az

ősökkel, a családdal, a szülők sorsával és azzal a világgal, amiben ezek a nemzedékek éltek, hittek, szerettek, elgyengültek, alkalmazkodtak és (bele)háltak. Szembenézés a „honnan jöttem, miből lettem, mi határoz meg” kérdéseivel, azzal, hogy az egyénnek mi mindent kell hordoznia a múltból. Nem kíméletlen, de őszinte, nem ítélik, de nem is ment fel: keres, nyomoz, összefüggéseket tár fel, megérteni igyekszik, s ez az odafordulás, megértésvágy bőven elegendő ahhoz, hogy ne legyen kíméletlen, méltánytalan azokkal, akiket szeret, akikhez valaha kötődött, hiszen az ő esendőségeik, gyengeségeik mindenféle módokon, rejtegetéseken át a memoáíróban tükröződnek, benne élnek. Amit elutasít, elhatárol magától, az is, legfeljebb a visszajáról.

De azért ne legyenek kétségeink, Nadas nagyon tudatosan építkezik, adagol, szerkeszt, (meg)vezeti az olvasót. Legyen a valóság mégoly képlekeny és megragadhatatlan, ahogy azt ő (is) tételezi, a szöveggel is ez a helyzet, minden valós részlete, ténye, megtörtént szegmense ellenére fikció. Nemcsak az ábrázolás nyelvi megelőzöttsége, a szöveg működtetésének szükségszerűsége miatt, hanem messze ezen túl is. Ettől még őszinte és igaz. Néhol egészen felszínre tárt, látványos a narráció működése, így például Mezei Ernő országgyűlési beszédének hosszas és minduntalan megszakított leírásánál. Épp a megakasztások, közbevetések ritmusa, dinamikája, a komoly felszólalás hatásának részletezése, mely nem egyszer tér vissza Mezei beszédhibájára, mindenképpen regényesíti alakját, beszédét kiragadja saját kontextusából, némileg ironizálja, új nézőpontba helyezi. Gyakori eljárás, hogy két idősíki, két tapasztalati síki, vagy a történet és az azt kommentáló tudat kettőssége, „párbeszéde” vezeti az elbeszélés menetét. Az egy folyamba öntött szöveg nemcsak a sokféle szempont összeegyeztetése, a különböző tapasztalati módok vagy a felvetett morális, ideológiai, filozófiai stb. kérdések sokasága miatt török meg minduntalan, hanem az elbeszélés színre viszi mindazokat a képpel, nyelvvel, rögzítéssel és megragadhatósággal kapcsolatos dilemmákat, amiket tematizál, metakommunikál, mindent, ami ismeret- és reprezentációelméleti, írói homlokterében áll.

Am a dilemmák színrevitele, az emlékekkel, nyelvvel, szöveggel és minden mással való felszíni bajlódás ugyanúgy a fikció, a megcsináltság része, tovább gerjesztve a szöveg paradoxonait, hiszen, ha úgy adódik, ha az író épp „olyan kedvében van”, minden nyelvi, képi, ábrázolásmódbeli kételkedést félretéve oldalakon át árad és mesél, burjánoznak a képek, a mondatok, „talál szavakat”, mint például a nagypolgári család nagymosását leíró

részben. Majd egyszer csak újra behúzza a féket, lassít, kitér, kanyart vesz. Minden kanyar újabb adalékot ad, hozzász, újabb szereplőt, mikrovilágot tár fel, így az értelmezés terepe is minduntalan újabb szempontokkal bővül. Tehát lenne még mit részletezni: az anyához való viszonytól indulva a szerelem, rajongás, erotikus vonzódás esetein át a bizonyos tárgyak, cselekvések, tettek, mozgásformák iránti vonzódások vagy a különböző „mániákra”, elfoglaltságokra épülő időszakok identitásformáló, külvilágot feldolgozó (megelő, túlélő) szerepére. Lenne mit részletezni a test ábrázolásáról, jelentőségéről, milyen szerepek, szavak, elhallgatások vagy tiltások övezik azt a családban vagy a különböző társadalmi közegekben. Szintén érdekes gondolatokat engedne meg az ábrázolt történelmi események, korszakok, tömeggyilkosságok összefüggésében is humán és animális lét határainak kérdése, humánus és animális érintkezési pontjai. Vagy a szavak használatának, jelentésének kérdésköréhez kapcsolódva az olyan alapfogalmak visszabontása, dekonstrukciója mint gonoszság és jóság, erotika és erkölcs, érzelmi és értelmi megértés. Ám lehetséges, hogy mindezen értelmezési körökkel csak látszólag jutnánk messzebbre, tovább árnyalnánk bizonyos, eddig is felvetett kérdéseket, „lámpás, szép fejünkkel” mi is mindössze újabb, szédítő részleteket világitánánk meg.

De talán majd mégis érdemes lesz a végére járni mindezeknek. Számomra azonban már most sem kétséges, hogy a *Világlo részlet*ek az érzelmi tapasztalatok közvetítésével, az emlékezés folyamataival, a nyomozás, az „oral history”, a dokumentarista történetírás eszközeivel megírt múlt(re)konstrukció, komoly önvizsgálat rendkívüli erejű prózában. Szembenézés önmagával, családjával, saját múltjával és a 20. századi kommunizmus történetével, értelmezve is mindezt. A mű olvasása során (újra) megbizonyosodhatunk arról, hogy ez az írói-emberi extraszenzitivitás, extrareflexivitás, részletező módszerrel szintetizáló hajlam egy olyan erős és megrázó léttapasztalásmódot és tapasztalatot, ezekből kiindulva pedig olyan belátásokat eredményez, amelyben, amely során folyamatosan, szükségszerűen, ott kísért az öngyilkosság gondolata. Az a megsemmisülés, az a semmi, amely már gyerekkori jóslatként is elhangzik – miközben az íróvá válás terve is készen áll – Vera néni szájából: „belőled pedig nem lesz semmi, mondta, semmi.”

De szerencsére nem hiszünk a jóslatoknak, csak a részleteknek. És az is szerencse, hogy ezzel az emlékirat írója is így van.

Így éreztek ők

Szilasi László: Amíg másokkal voltunk.

Magvető, 2016.

Így gondolkoztak, vágyakoztak, így akartak alkotóvá válni. Így akarták műveikkel, alakjukkal megváltoztatni a magyar kultúrát, irodalmat. Hogyan? És kik? – Három alkotó, három életmű, három élethelyzet, három (irodalom)történeti pillanat kerül középpontba Szilasi László három részből álló művében. A magyar irodalom jól ismert alakjainak, Babits, Jókai és Bessenyei térben és időben távoli helyzeteinek közös vonása, hogy mindhármukat parkolópályán látjuk, a készülődés, a művészi érlelődés, a nagy „kitörés” előtti időszak belső, tudati munkája közben. Babitsot szinte még minden előtt, fiatal tanárként Szegeden; Jókait már túl az első regényen, túl a forradalmon, szabadságharcon és a nősülésen, a bujdosás tétlen időszakában Tardonán és Adliczer svábhegyi fogadó-jában, ahonnan csak a képzelet indulhat hosszú utazásra, és ahol van idő a jövő színes szötteését megálmodni. Bessenyeit pedig már szinte mindenén túl, gondolhatjuk, túl a testőrségen, Mária Terézián, túl Bécs művelt, felvilágosodó, pezsgő életén, lecsúsztatva, hazatérve az elmaradott magyar földre, bölcs belátásokkal, szikár elszánásokkal a magyar kultúra jobbítása érdekében.

Mindhárom rész belső nézőpontból láttatja az adott korszakot, közeget, de leginkább alakjának gondolatait, érzéseit, meglátásait közvetíti, tudatfolyam-szerűen. Bár épp a tudat működésének mikéntje erős reflexiót kap rögtön az első részben, Babits kapcsán, aki a rá nagy hatással lévő William James tudatfolyam-elképzelésével száll szembe, a tudat személyes természetét és a gondolat folyamatosságát megkérdőjelezve a művészet, a költészet működés- és ábrázolásmódját próbálja megközelíteni. A fiatal költő szerint a külvilág, az emlékképek és a belső érzetek, képzettársítások kapcsolati rojtjai sokkal inkább fragmentumokból, szigetekből állnak össze, „egy meg-megszakított, lassú, ólmos áramlatban”. Mindez azért fontos, mert a három művészportré e foszlányok, szigetek mintájára leképezett prózafelületet alkot. A tudat, a gondolat, a vágy,

az emlékezet csempedarajjaiból építkező mű egyaránt helyet ad a külső és a belső világ lassú villanásainak, mint ahogy a vaku fénye lustán „elcsattan”. A tudat észleli, érzékeli, felfogja a külvilágot, az pedig folyamatosan hatással van a gondolat, a belső tudat működésére. Ha az iménti képnél maradunk: a homályos, megvilágítatlan tárgy fényt kap, kiélesedik egy-egy pillanatra, és a képen – a műalkotásban – már e kettő összjátéka, összessége van jelen.

A különleges témájú, a szerző és a műalkotás viszonyára, az alkotó lélektanára többszörös áttétellel rákérdező Szilasi-próza – már csak az emlékezet, tudat, az életrajzi és a szerzői én viszonyának felvetése által is – Proust *Álmok, szobák, nappalok* (franciául: *Contre Sainte-Beuve*) című művével tart rokonságot, és címét is innen vételezte. Proust 1908-as műve szintén egy nagy mű előkészületének, érlelésének idejére esik.

Szilasi portréfestése ezúttal egészen finom kelmét eredményez: olyan módon ábrázolja a három élethelyzet belső vívódásait, látszólagos tételességét, hogy az mégis magába sűríti e három alkotó pályájának egészét, ezekből az eseménytelen, természetlen időszakokból érthető lesz a három eltérő karakter és későbbi műveiknek késztetései, lélektani háttere.

Az eddigiekből következik, hogy nagy és összefüggő történeteket, ok-okozati láncolatát fűzött narrációt nem kaphatunk itt, ám ez nem is hiányzik, hiszen érezhetően nem erre irányul a szerzői elképzelés. Az érzéseket, gondolatokat, látványokat, eseménymorzsákat közvetítő, bölcselkedő, töprengő apró részekből nemcsak e három szerző magányos és zárt élethelyzete, alkotói tervei, jövőre irányuló vágyai bontakoznak ki, hanem, és számomra ez tűnik bravúrosnak, Szilasi három különböző tapasztalás- és gondolkozásmódot, háromféle tudatműködést tudott érzéketlenül megalkotni.

A három elbeszélés nem csak abban tér el egymástól, hogy a szerző más-más életszakaszban, az alkotói pálya más-más pontján ábrázolja alakjait, ráadásul úgy, hogy az egyes életművek referenciapontjai azonosíthatók, a helyek, személyek, események akár ellenőrizhetők is irodalomtörténeti források alapján. Így tehát a belső világ megteremtése a fő fikció itt, ám mindez egészen organikus hatást kelt: ahogy a külső eseményekből az érzések, gondolatok megszületnek, ahogy a tudat életre kel a külső és a belső világ egymásban tükröződő, együtt mozgó, fentiekben leírt működésmódja szerint. Mindezek közben szépíróink személyiségjegyei is

szépen megmutatkoznak. Ebből a szempontból is szerencsés, hogy a két másik szerzőtől leginkább eltérő Jókai-portré került középre, hiszen az ő „fogságban” töltött, tétlen ideje mégis mozgalmas, a romantikus mese-szöveg képzeletével együtt utazik az olvasó is, ennek során gyakran az az illúzióknak támad, hogy Móric valóban úton van, és – épp – megtörténnék vele az elképzelt események. Az ő részében van a legkevesebb töprengés, bölcselkedés, önreflexió, minden külső esemény azonnal anekdota ízűvé válik, történetté formálódik, ő beszélteti a legtöbbet alakjait, szavakat, sztorikat társít hozzájuk, a természet, a táj, az emberek kinézete azonnal színeket, formákat, szerepet kap. „Sajátságos világ ez itt. Minden ember élete egy románc.” Mintha Jókai jövőbeli regényeinek forrásvidékein járnánk, a regényíróvá válás már nem is csak dédelgetett terv, képzeletében mintha már ekkor ott szunnyadnának, ott gomolyognának az író legnagyobb műveinek történetei, vezérmotívumai, a „szertefröccsenő matéria”, amit majd az értelmező gondolatnak kell nagy hatású regényekké össze- rendeznie.

Babits a hosszú kifutópálya, az izzó öntudat, az elrugaszkodás vágya nála a legfeszültebb. Övé a hétköznapi feszengésből, sutaságból kovácsolt, enyhe gőggel is párosuló szellemi, művészi fölény. A felszállás előtti tétovázás és félelem: a koncentráció, amit magas szárnyalás követ. Bessenyei vele szemben leszállópálya, jóval bölcsőbb és higgadtabb, pedig nem kisebb irodalmi, kulturális hajtűkanyar társul hozzá, mint nyugatos utódjához. A szürke-barna magyar táj, a földesúri világ, a föld, a sár mind lefelé húzzák, nem feledheti, nem eresztheti kötelékeit, mégis türelemmel, elszánással néz előre, hogy kihasználja még a kevéske időt, ami számára megadathatik. Maga mögött hagyta már sikeres, majd lefelé ívelő múltját, megjárta (állambölcseleti) útját, összerendezte tudását, emlékeit, életét. Van mire építenie, világszemlélete még nem töredezett: „itt van ez a mindig új, mégis mindig régi Én”.

Mindhárom élethelyzet a magány, a magába fordulás idejét mondja el, a „múltra emlékező, jelent érző, jövőt látó, tehetetlen porszem” idejét, ahogy Jókai írja az *Egy bujdosó naplójában*. E türelmes-türelmetlen, nyomasztó vagy feszült időszakok mélyén mégis ott az önerő, az öntudat, a tervek, a vágyak, a művészi munka értelmének hite, ereje. Ott van a magány szellemi felhajtóereje, amely szükségszerűen kitermel valami maradandót ezekből a nagy emberekből. S e hitnek, erőnek az értelme,

az idősíkok váltakozásának köszönhetően, visszanézve a pálya későbbi pontjairól, visszaigazolódik. Szilasi László *Amíg másokkal voltunk* című műve egészen más, mint a *Szentek hárfája* vagy *A harmadik híd*. A narráció látványos és szövevényes hadicseleire itt ne számítsunk, se titokra, bűntényre, se nyomozásra. Másilyen ez, más hősökkel. Nem él látványos eszközökkel, csöndesebb, érzékenyebb; az alkotó ember belső természetrajza – egy tudós ember gazdag, magabiztos, ám diszkrétan adagolt ismereteivel. Az eddigi legszebb Szilasi-mű. Én legalábbis így érzem.

Egy ingatag udvarház sodródó lányai

Rakovszky Zsuzsa: Szilánkok.

Magvető, 2014.

Ha egy épület statikailag nem állja meg a helyét, vagyis nem áll meg a helyén, akkor hiába szeretnénk egyes részleteiben, ornamentikájában vagy tetőablakainak bájaiban gyönyörködni. Egy ilyen épület nem tud felépülni, de ha mégis, összeomlik, szerencsés esetben még azelőtt, mielőtt beköltöznénk. Gyönyörködésre tehát nem sok idő marad. Hasonló benyomásaim támadtak Rakovszky Zsuzsa *Szilánkok* című regénye olvasása közben és után, pedig kétszer is ellenőriztem az erőviszonyokat. Tovább ráncigálva az analógiát: Rakovszky mindig – nyelvezetét, hangulatát, korszakát tekintve – különböző stílusú építményeket emel, bár nézőpontjai, látásmódjai között, különösen a nők társadalmi szerepének és szexuális kiszolgáltatottságának problémafelvetéseiben hasonlóságok is mutatkoznak.

A szerző első két regényének egyszólamúsága, egységes nézőpontja szorososan hozzátartozik e művek sikeréhez, s lehetővé teszi azt is, hogy viszonylag szűk metszetben mutassák azt a világot, amelyben szereplői mozognak. *A kígyó árnyéka* nyelv(történet)i távlatot megidéző költői prózája sikeresen keltett életre egy korszakot, történetet, s legfőképpen egy hiteles női karaktert – megjelenése óta méltán számolunk Rakovszky Zsuzsa prózájával is a kortárs irodalomban. *A hullócsillag* évének vállalása kevésbé volt merész, ám ez alig befolyásolja a gyerekkor emlékeit feldolgozó regény erényeit, az ötvenes évek „szűrt levegőjét” a kis- és nagylányok, nők sorsait és léthelyzeteit a *Hold a hetedik házban* történetei is érzékenyen láttatják. A gondok, meglátásom szerint, a VS-sel kezdődtek, nemcsak a nézőpontok, megszólalásmódok megsokszorozása, többszólamúsága okozta a regény vesztét, hanem az ezzel együtt járó manierizmus, kimódoltság, a mindeközben szólamokká fakuló nyelvezet, továbbá a különféle szubjektív megnyilatkozásmódok reflektálatlan áradata is. (A tartalmi kérdéseket most nem érintjük.) Mindezt azért fontos elmondani, mert a *Szilánkokban*, minden pozitív várakozás ellenére, hasonló jelenségekkel és problémákkal kell szembesülnünk.

A *Szilánkok* az eddigi Rakovszky-művekhez képest nagyregény, törekvései legalábbis ekképpen azonosíthatók: két évtizedet átívelő, városok, helyszínek sokaságát bejáró összetett cselekmény, amelynek során különféle (ellentétes) életutak, sorsok bontakoznak a magyarországi társadalmi, politikai folyamatokkal és eseményekkel – szándéka szerint – szoros összefüggésben. Az ügyetlenül megoldott bevezető fejezet, amelynek szükségességében erősen kételkedem, azonban a Balkay-család pontosabban a Balkay-lányok történetét ígéri, ráadásul a prousti módon megnyíló emlékezetet és néhány fényképet is játékba hozva, ám a regénynek végül semmi kapcsolata nem lesz az emlékezettel, az olvasó viszont jobban járhatott volna, ha a beigért, szűkebb sztorit kapja olvasmányul e kiszélesített, szerteágazó létesítmény helyett. A szerző ugyanis a narratív formák egész sorát veti be a nagyszabásúnak tervezett tabló megrajzolásához, van itt (fél) kerettörténet, napló, különféle levelezések, leleplező-meaculpázó levélművek, konzervatív és radikális folyóiratok cikkeinek viadala, de nem marad el a mindentudó, bár kizárólag korabeli ismeretekkel rendelkező narrátor külső nézőpontú történetmondása sem. Tehát az elbeszélés mód túlbonyolítása, fifikásnak szánt megoldásai, a nézőpontok ütköztetése, a szálak szertefuttatása az intencióval ellentétesen működve inkább szétforgácsolják a művet; minden van itt, ami egy prózai mű építőköve lehet, csak éppen cement nincs, ami összefogná és megszilárdítaná az egészet. A *Szilánkok* cím ilyen értelemben találónak tűnhet(ne), de mindeközben mégsem szilánkokat kapunk, hanem elterült képeket, széles elbeszélői futamokat, egy-egy esemény részletes kibontását, a rések nem ott és nem úgy jönnek létre, mint ahol és ahogy szerencsés lenne.

A szubjektív, önfeltáró, önteremtő műfajok (Rauch Géza naplója, a szereplők hosszú levelei), a külső elbeszélő által elmondott részek és az eseményekre rálátást biztosítani szándékozó újságcikkek olyan heterogén regényszövetet alkotnak, amelyben a megszólalásmódoknak, azok regénybeli pozícióinak, az eseményektől való távolságoknak, nyelvhasználatoknak mind-mind egyéni arculattal, karakterrel kell(ene) rendelkezniük a hihetőség, hitelesség, a sok oldalról megközelített történelmi, társadalmi tabló életre keltése érdekében. Mindez azonban hiányzik Rakovszky regényéből, nemhogy egyénített hangokról nincs szó, de még a regénybe dolgozott műfajok is feloldódnak egymásban, a határok, műfaji jegyek elmosódnak. Az újságcikkek hosszú elbeszélésekké nyúlnak, a levelek –

a levelező felek szempontjából – felesleges fejtegetéseket tartalmaznak, mindezek az olvasó informálását szolgálják, csak éppen az adott műfajokat teszik hiteltelenné, vontatottá.

A legtöbb problémám Rauch Géza naplójával akadt, amely végképp elveszítette naplószerűségét, s a szereplő én-elbeszélésének szeretlen állcaja maradt. Megtudjuk, hogy Rauch Géza négy éve ír naplót, ám mégis hosszas történet formájában írja le gyerekkorát és anyjával való kapcsolatát, részletesen elmeséli, hogyan alakultak, illetve nem alakultak társas kapcsolatai gyerekkorától kezdődően Barsi Lacival kötött barátságáig. A kedvelt tisztás lefestésére is hosszú oldalakat szán – a regényben amúgy mindenki grafomán – miközben az is kiderül, hogy évek óta jár e kies helyre olvasni. Eltöprenghetünk, vajon miről írt az elmúlt négy évben? A rendszeresen naplót vezető fiatalembertől a későbbiekben is kerek történetként kapjuk meg Barsi visszatértét a frontról és Ilonkával bontakozó szerelmét is. „De hát minek is kerteljek: az emberek előtt még titkolózunk, de a naplóm előtt miért hallgatnám el: lassan egy esztendeje lesz, hogy újra találkoztam a húgommal (vagyis hát nem a vér szerinti húgom szerencsére, hanem csak a mostohatestvérem volt, az is csak egy kis ideig, anyám rövid életű házasságának néhány hónapja alatt), a néhai fegyőr mostohaapám lányával, Ilonkával!” Az idézett (és a még máshonnan is idézhető) rész alapján elgondolkodtató, hogy Rauch esetleg mégsem ír rendszeresen naplót, ám ez önmagával vívódó, magányos alkatát tekintve valószínűtlennek tűnik, s az is, hogy az Ilonka-szerelem lejegyzésével egészen egy évet várt volna. Úgy vélem, az ember a naplójában nem írja le a már egyszer részletesen elmesélt, ismert körülményeket, például, hogy Ilonka nem vér szerinti testvére, és hogy csak néhány hónapig tartott anyjának ez a házassága. A naplóírás többnyire rendszeres tevékenység, a napi, heti események aktuális rögzítése, más esetekben inkább alkalmi feljegyzéseknek nevezhetjük.

E hosszas részletezés, mondhatni szórszálhasogatás, talán megmutatta, hogy milyen alapvető módokon siklanak ki a regény megszólalás-módjai, s ezáltal mesterkeltté, valószínűtlenné válnak azok a dolgok is, amikről beszámolnak. Az egyéni hang, nyelvezet, nézőpont hiányában a szereplők szólami nem rendelkeznek karakterformáló erővel, a megszólalásmódok közti különbségek alig-alig érzékelhetőek, s tulajdonképpen minden nagyon közel van az/egy implicit szerzői hanghoz. Ezt a

benyomásunkat erősíti, hogy a harmadik személyű elbeszélő sem tart távolságot sem a szereplőitől, sem az eseményektől, így a nézőpontok váltakozását leszámítva végül is egy egynemű nyelvi közegben úszunk, a zárdanövendék levelétől a progresszív újságíró cikkéig, holott a szándék mintha éppen ezzel ellentétes lett volna. S ennek a tulajdonképpen homogén nyelvezetnek nem válik előnyére, hogy mívesen terjengős, redundánsan redundáns, szecessziósan túlbujánzó, tehát túlírt, mindközben, a hatszáz oldal közben, mégsem nevez(nek) néven dolgokat, nemhogy a századfordulós külső narrátor, de még szubjektív elbeszélőké megtett alakjai sem (vagy fordítva). Tulajdonképpen bravúrnak is tűnhetne, hogy egyetlen egyszer sem hangzanak el a zsidó, asszimiláció, antiszemita, Tanácsköztársaság, kommunista stb. kifejezések a műben, holott. Holott azokban a társadalmi, politikai, történelmi folyamatokban, amelyekben a regény áthalad, s amelyek súlyosan befolyásolják a szereplők sorsát, nagyon is meghatározó, a korabeli szóhasználatban is élő kifejezésekről van szó, s a szereplők történelmet és művészetet „csináló” közegében Igeként és szitokszóként gyakran megforduló kifejezések sokasága hiányzik a mű nyelvezetéből, pedig különféle megszólalókból nincs hiány. S nem lehet semmi mentség az ideológiai, politikai reflexiók hiányára, hiszen a szereplők jó része nemcsak távolról szemléli az eseményeket, hanem egyik vagy másik oldalról aktív részese a politikai erők formál(ód)ásának, a proletárdiktatúra majd a megtorlás eseményeinek. Hasonló szemérmesség jellemzi a testtel, nemiséggel kapcsolatos jeleneteket (illetve azok hiányát) és azok szóhasználatát is, holott Emma házassága előtt három férfinak is odaadja magát, s még a „disznókereskedőnek” is majdnem. Nem kapunk semmilyen képet a „progresszív” művészközeg szexuális életéről, csak a poligámia lelki gyötrelmeiről, a menstruációs görcs alhasi fájdalom, a rabok meghatottan énekelnek, s egyáltalán nem káromkodnak, a háborúban pedig nincsenek csonkolt testek, viszolyogtató részletek, csak némileg nehéz élelemhez jutni. (Az első világháború regénybeli elkenése kifejezetten bosszantó, hiszen a kezdeti – többségében – lelkes fogadtatás, majd a csalódás, kiábrándulás artikulálása, már csak a korabeli erős propagandának köszönhetően is, a mindennapi szóbeszéd, nyelvhasználat szerves része volt.) Egyáltalán, a századelő szépeltő, álszemérmes vértzetben jelenik meg, mintha Móricz Kiss Jánosa nem ezekben az években öklendezné fel a torkán akadt

töltött káposztát, mintha Veresné nem szédülne meg egy pillanatra a részeg káplán karjai közt, s kebléről nem pattannának le a gombok az *Isten háta mögöttben*, s mintha Csáth Géza nem ezekben az években számolná coitusait naplójegyzeteiben.

Mindezzel, tehát a valóban egyéni megszólalásmódok hiányával, a nyelvhasználat túlfinomkodásával szorosan összefügg, hogy Rakovszky szereplői nem bírnak életre kelni, hús-vér emberekké válni. A szereplők többsége mindössze egy-egy ember- vagy társadalmi típus szócsöve marad, kevés egyéni karakterrel; papírbábúk, akiket az implicit szerző kedve szerint tologat és beszélget. A női alakok erkölcsös penészvirágok vagy züllött némberek bipolaritásában, a férfiak pedig a negatív skála sztereotípiáiban helyezhetők el. Mindezek alól talán egyetlen kivétel Emma, Balkay nevelt lánya, aki a regény főhősné nevezhető. A balsorsú apa bélyegével élő lány identitásválsága a mű legrészletesebben és legsikerebben kidolgozott vonulata, s a történet is ott kezd működni, amikor a lány kétszáz oldal után, felmegy a festő lakására. (Szerencsésebb lett volna valahol itt kezdeni a művet.) Bár Emma jelenetei közt is akadnak szentimentális wertheriádák (öngyilkossági kísérlet a Kánya-sziklánál), a lány budapesti új élete, pályá(ámok)futása mindenképpen a mű legerősebb része, talán éppen azért, mert a korgó gyomor, az éhség miatti rosszullétek, a férfiatól való zsigeri viszolygás eleven fizikai működésében láttatják személyét. S talán sajnálható is, hogy a részleteiben kidolgozott karakter életének folytatása csak nagyobb léptékekben, utalásokban villan fel a mű utolsó negyedében. Emmának a regényben nincs én-szólama, ami azért szerencsés, mert (főleg a regény első felében) ritkábban reflektál magára (akkor is az elbeszélő közvetítése által), mint szereplőtársai, s ez az ábrázolásmód az ő esetében harmonizál sodródó, igazi akarat, igazi vágyak nélküli karakterével.

Emma alakjának kidolgozottságát mutatja, hogy az ő tétova, másoknak megfelelni vágyó személyéhez köthetők azok a finom megoldások, az épület ornamensei, amelyekre az ingatag falak között felfigyelhetünk, s érdekes módon, míg a többi szereplő többnyire tintaízű figura marad, addig Emma nemcsak életre kel, ahogy azt egy regényhőstől várjuk, hanem nem egyszer (pre)modernista-dekadens műalkotásokká lényegül át a századelő művészetére jellemző módon, ami további jelentésekkel árnyalja személyiségét. A valódi származásával szembesülő, évnesztéssel küzdő

lányt több alkalommal is képpé, „ikonná” formálják az őt körülvevő férfiak, elsőként Karelitzky, a festő vázolja őt fel, ad neki vonalat, Rogács egy álomképbe szerelmes, és egy elmosódott fényképet őriz Emmáról, továbbá Behr Béla, a költő is műalkotásként látja őt: „úgy fest, mint azok a sápatag és lengeteg preraffaelita szüzek odabenn, csak éppen magának nem indáznak kalotaszegi motívumok a feje búbjából”. Néhány oldallal később, ugyanebben a jelenetben, pedig Emma veszi szemügyre Ophelia (Millais) reprodukcióját, („[a] kép víz színén lebegő lányt ábrázolt: betegesen élénkzöld hínár és sápadt vízirózsák között sodródott hanyatt a fekete folyó felszínén nyitott szemmel, kezét sajnálkozó mozdulattal tárta szét, aranybarna haja szétterjedt és moszatként lebegett a feje körül, miközben csupasz csuklója és súlyos, gyöngyhímzéses középkori kötösének reddői sápadt, zöldes víz alatti fényben derengtek”), s hogy ne lehessenek kétségeink, az elbeszélés később Emmát azonosítja a vízben lebegő lánnyal. Az Emmához kötött képek, ikonikus kódok egyrészt a lány valamiféle rögzítését kísérelik meg ebbe a számára kapcsok, kapaszkodók, körvonalak nélküli világba, másrészt rámutatnak személyiségének tünékenységére, sodródó erőtlenségére, nem múltó idegenségérzetére, de még (romantikus) regényszerűségére is: alakja valóban Ophélia identitás-nélküliségével, férfiaknak való kiszolgáltatottságával mutat párhuzamot, s Emma maga is ráébred kontúrnélküliségére: „az álombeli felismerések cáfolhatatlan bizonyosságával rájött, mi is a baj övele: őt nem vágta formára senki, olyan, mint a szürke, formátlan, összefogdosott tészta, és mindenki azt gyúrhat belőle, amit akar.” Sóki bolyongásainak erőtlen vízióiban két lehetőséget lát maga előtt: beállni a hívők táborába, hiszen a vallásos bűnbánat megadhatná a bűn sötét méltóságát, a megtisztulás lehetőségét; ezzel szemben szégyennel teli emlékei a haladó elvek, az emancipáció szellemében jelentéktelenné válhatnak ugyan, de ezáltal ő maga is, személye is súlytalanná foszlik: „ezen a látszövön át nézve ő maga is ugyanilyen jelentéktelen lett, lapos és színtelen, mint a papírból kivágott babák gyerekkorában, elveszett létezésének mélysége.”

A mélység nélküli „papírból kivágott babák” felidézése sajnos nemcsak a főhős léttapasztalatának egyik lehetősége, hanem az egész mű szereplőgárdáját jellemzi, pedig éppen a papíron való beszéd által kellett volna a figurák nagy részének életre kelnie. Sikeresebb megoldások esetén érdekes közelítési szempontja lehetne a műnek, de még így is átsejlik

ez-az, a szereplők íráshoz való viszonyának értelmezése. A *Szilánkok*ban ugyanis mindenki ír valamilyen formában, a sóki fiúk izzó verseket, majd leleplező cikkeket, Rauch Géza még naplót is, amiről már esett szó, a pesti progresszív, baloldali kör szintén írásai által élteti magát, s a katedrán álló ighirdetők is publikálják tanaikat. Gyakran találkozhatunk Kardoss, a befutott, konzervatív író alakjával is, akinek egy időben épp Emma jegyzi le sorait, sőt, Réthyné, a család barátja, is publikál a konzervatív *Sóki Napló*ban. De a lelkes levélírók sem hiányoznak a regényből, közülük kiemelhetők Erzsébet egykori zárdai nevelőjének írt beszámolóí, a szobát bérbe adó főbérletlány meglepő nyelvi kompetenciával megírt leleplező levele, és Emma férjének aggodalmas, szűklátókörűségét is megmutató hosszú sorai. E „Grafománok Társaságának” tükrében lehet jelzésértékű, hogy Balkay Emmának nincsenek saját irományai, ő a regényben az egyetlen, aki csak mások – mindegy, hogy haladó vagy konzervatív – gondolatait jegyzi le, aki mások írásait gépeli.

Sajnálatos, hogy ilyenfajta – akár a regény egészét érintő – összefüggésekből nem fedezhetünk fel sokkal többet; akad ugyan néhány kiváló jelenet, például Barsi és Rauch házkutatása Balkayéknál vagy Emma rettenetes vonatútja a kommün idején, a túlírt, túlbeszélt jelenetek arányán ez keveset javít. S talán kisebb baj, hogy a XX. század első évtizedeit életre keltő kortárs próza szentimentalizmusra, romantikára jellemző kalandokkal, fordulatokkal, érzelmi fogásokkal él (például temető-jelenet, Balkay halála, Móor Ervin szerencsétlen menekülése, Rauch Géza családtörténete), mint az, hogy ezek közt a valóban regényes események közt sem a szereplők nem reflektálnak önmagukra, helyzetükre, történelmi, ideológiai szerepvállalásukra, helyes-helytelen tetteikre, sem az implicit szerző nem reagál semmilyen eseményére, szereplőjére ironikusan, nosztalgikusan vagy bármilyen más módon, akár a megjelenített időszak, akár a későbbi korszakok horizontjából.

A *Szilánkokat*, akárhogy is közelítjük és akármennyire is próbálnánk szeretni, bizonytalanságokkal, kételyekkel, csalódottan tesszük le, hiszen még vállalkozásának tétjét sem sikerült pontosan azonosítani: ha a szerző a Balkay-család és a lányok történetét szerette volna megírni, háttérben az idealizált Balkay alakjával, akkor a szélesre tárt kontextus eltereli róluk a figyelmet, bizonyos szálak és szereplők teljesen feleslegesen kaptak helyet a regényben, Emma és Erzsébet elvesztek a tükörtermek forgatagá-

ban, ráadásul élettörténetük meséje valamiért, ki tudja, miért, éppen 1926 szilveszterén fejeződik be. Ám ha ennél nagyobb beruházást tervezett a szerző, mondjuk a tízes-húszas évek társadalmi, művészeti, kulturális folyamatainak és történelmi eseményeinek kis- és nagyváros szembeállítását is magába foglaló nagyregényét, ami elismerésre méltó vállalás, és amelynek koncepciója minden gyengeség ellenére átsejlik a hatszáz oldalon, ebben az esetben a már fentebb leírtak értelmében látom erőtlennek és elhibázottnak a kidolgozást. A narratív szerkezet ingatag, a tartógerendák esetenként hiányoznak, máshol feleslegesek, a prózanyelv erőtlen és egyszerű vakolatként borít be mindent, a díszítmény gyötrően eklektikus, így hát hiába tetszetősek bizonyos boltívek és gyönyörűek egyes tetőablakok, sajnos mégsem tudunk beköltözni ebbe a házba.

Metafizikai gyorstalpaló

Rakovszky Zsuzsa: Célia.

Magvető, 2017.

Megszokhattuk, hogy regényeiben Rakovszky Zsuzsa mindig más-más korszakba helyezi történeteit, hőseit és az őt foglalkoztató kérdéseket. A *Céliában* ismét olyan regényidőt választ, mint amit eddig még soha, meg fog lepődni az olvasó: műve napjainkban játszódik. Az szintén nem ismeretlen, hogy Rakovszky prózájában ritkán működtet harmadik személyű, külső elbeszélőt, az eseményeket és gondolatokat inkább szereplőinek szubjektív szűrőjén, nyelvén és tudáskeretén át közvetíti. Ezek által nemcsak a horizontok szűkebbek, az ismeretek lyukacsosabbak, legtöbbször nem mindennapi karaktereinek egyéni nézőpontjait vagy bizonyos szempontból korlátolt tudatát érvényesítve, hanem mintha a magyar prózának ahhoz az irányzatához vonzódna, amelyik nem bíz a külső, mindentudó elbeszélő képességeiben, totális rálátásában, és a világot, életet csakis az szubjektív tudatok mentén tartja – részlegesen – megközelíthetőnek, megismerhetőnek.

Mostani regényében is egy első személyű elbeszélő szemszögéből ismerhetjük meg a történetet. Ez a narrátor jelen esetben egy átlagos, elég művelt, majdnem értelmiségi, de elmélyültségét, életformáját, társadalmi-morális viszonyulásait tekintve az értelmiségi létet csak alulról súroló, kiábrándult figura. Az viszont szerencsés alkotói döntésnek tűnik, hogy Rakovszky ezúttal lemond az elbeszélés furfangjairól, a különböző elbeszélők, szövegtípusok, megszólalásmódok változtatásáról, az eseményeket végig ez a férfihang közvetíti. Ez a monofónia, egyszerűség a korábbi regények körmönfont bonyolítottságával szemben kifejezetten jót tett a műnek, hiszen az elbeszélő alakja, megszólalásának módja vagy a napjainkkal kapcsolatos életjelenségek, válságtünetek már önmagukban is érdekesek. Egy komplikáltabb narráció a hangok, nézőpontok folyamatos változtatásával átrendezte volna a regény hangsúlyait, a „ki, milyen pozícióból és hogyan beszél” háttérbe helyezte volna a felvetett kérdéseket. A későbbiekben talán az is kiderül, hogy sikerült-e – miben és mennyire – jól

megoldani az elbeszélő gondolkodásának, érzelmi világának közvetítését, beszédmódját, nyelvhasználatát. Ez azért is lényeges kérdés, mert a szerző erre az egy hangra bízta az események, a többi szereplő, sőt a felvetett kérdések ábrázolását.

A *Célia* egy félresikerült család történetén át mutatja meg a mai világ kétségbeesett értékkeresésének zsákutcáit, az emberek tudatlan, sodródó, szembenézés és önismeret nélküli életbolyongásait, a valódi értékek és mélységek nélküli vakhitek, „igaz utak”, megvilágosodások tévútjait, „megváltáslehetőségeit”. Értékpluralizmus, értékválság, fogyasztói társadalom és virtuális világ négyyszögében tangóznak, illetve csoszogunk a kopott parketten. A műbeli családcsonkok, körvonalazható, de a családi kötelek kimondására is képtelen viszonyok már önmagukban is jelzik ezt az értékválságot. A kémcső segítségével, alkalmi férfiszívességéből fogant, minden értelemben elveszett lánygyermek, az őt szinte évente újabbnál újabb életelvek és családmodellek alapján felnevelő anya, akit már nem is szabad anyának szólítani, csak Zsaninak, és a mindebből többnyire kimaradó, apaságának bizonyosságát csak sejtő férfi hármasa adja a történet alapját. A társadalom vagy a társadalmi együttélés legkisebb egységként, sejtjeként számon tartott család itt már tulajdonképpen nem létezik. A csonka vagy solitude formációk Rakovszkynál kiábrándult, cinikus, boldogtalan, alkohol vagy más függőségek árnyékában tengődő sorsokat mutatnak, hiszen az újfajta családi formációknak a létlehetőségei ugyan már megvannak, de korábbi mintái, társadalmi keretei – elfogadottsága, támogatottsága, toleráns diskurzusai – még egyáltalán nem adóttak. De az ellenszenvesre mintázott, ironikus elbeszélő alakjával a szerző mintha azt (is) érzékeltetné, hogy ezek a jelenségek, folyamatok eleve kétségbeejtőek, emberi, társadalmi, morális válsághoz vezetnek. Rakovszky regényében az csak másodlagos kérdés (de amúgy nem), hogy társadalmi szinten hogyan kezeljük ezeket, van-e, és milyen jellegű tolerancia, segítség. A *Célia* azonban nem vonatkoztat el ennyire erőteljesen, a konkrét helyzet, az események követése és az ezekre adott emberi reakciók közegeiben marad, a lélektani, morális továbbgondolás lehetőségét a befogadóra hagyja. Az ábrázolás szintjén azonban kiszélesíti a fent leírt képletet, a középponti nem-család mellett a tágabb környezet is az emberi-családi kapcsolatok végső széthullását, végállapotát érzékelteti: a főhős féltestvére és féltestvéreinek féltestvére, sokadik mostohaanyja, bántalmazó kapcsolatban élő szeretője, akit közönyével ő is csak

kihasznál, továbbá a rengeteg tévelygő, elveszett fiatal, akik tanítványként vagy a lánya ismerőseiként feltűnnek a műben.

Ez a mai társadalmi képlet tehát nem egy morálisan fölrendelt pozícióból jelenik meg, hanem a történet kibontása során apránként. Ráadásul mindezt az elbeszélő ironikus, olykor cinikus, gyenge, sodródó, vágyai által vezérelt, a kötődések (elköteleződések) és az emberi szolidaritás, felelősség elől iszkoló alakján keresztül szemlélhetjük, a karakter egyértelmű emberi gyengeségei azonban végső soron egyértelművé teszik a szerző ítéletét is.

Miközben nyomon követjük az elbeszélő férfit, Ádám amúgy nem túl érdekes életének éppen kulmináló és izgalmasnak is nevezhető eseményeit, legalább ugyanakkora, ha nem nagyobb hangsúlyokat kap a mindennapi cselekvéseinket, életünket meghatározó vagy minket szükségszerűen körülvevő körülmények és közegek megjelenítése. Bár természetesen ez is az elbeszélő viszonyulásain és érzelmein átszűrve jelenik meg, mégis nagy figyelmet kap a műben, hogy a különböző társadalmi és anyagi háttérű emberek hétköznapijait miként jellemzi, határozza meg, hogy mit esznek, mit fogyasztanak, mire költenek, miben, hova és mivel járnak, mindehhez hogyan viszonyulnak, milyen médiatartalmakat fogyasztanak. Jól látszik az is, hogy az eltérő életmódok, életstílusok ellenére mennyire uralkodnak rajtunk technológiai eszközeink, hogyan nyaljuk be a reklámokat, hirdetések, cookie-kat még önironikus távolságtartásunk, fogyasztói tudatoságunk dacára is.

Rakovszky hősei azonban nem ilyen erősek és tudatosak. Ha bírnak is több-kevesebb önreflexióval, ha fel is ismerik valóságtól való menekülésük szánalmas, hazug formáit, a virtuális világ kellemesen zsongító illúzió mivoltát, túl gyengék ahhoz, hogy ne engedjenek ezeknek a csábításoknak. Könnyebben ráfekszenek a plázák fényáradatára, a számítógépes szerepjátékok küldetéseire, meztelen nők, monitoron elterülő homokos tengerpartok oldalait nézegetik inkább, minthogy szembenézzenek saját életükkel, családtagjaikkal, hogy valódi kapcsolatokban igazából érezzenek, igazából éljenek. A hétköznapi eszképzizmus „hősei” ők, korunk olyan emberei, akik virtuális kapuk alatt átbújva hagyják maguk mögött félig vagy egyáltalán fel sem ismert boldogtalanságukat, akik a szépet, jót, kívánatot mindig magukon kívül, valami más(hol)ban akarják és vélik elérni, megtalálni. Különösen érvényes ez az elbeszélőre és vágyának tárgyára, a butácska Nikire, aki élete nagy lehetőségét egy valóságshow szereplőjeként képzei

el, és talán a mű egyetlen szereplője, akinek beteljesül a vágya: be tud jutni a kameraszemű ház lakói közé. A sors fintora, hogy ez az elért vágy egy mesterséges, virtuális tér, ideiglenes élet, aminek nem a halál, hanem a kiszavazás vet véget, és az is, hogy az elbeszélő ebben az illúzióban többet lát, többet kap meg a lányból, mint a valóságban.

Ennél is erőteljesebben fókuszál a mű arra, hogy az egyes ember tud-e valami magasabb elvet, hitet adni hétköznapijainak, létfenntartó, „gyarló” küzdelmeinek; nagyon egyszerűen: van-e az életnek valami értelme, önmagán túlmutató – tágan értve – transzcendenciája. Hiszen az erre való vágy, megfoghatatlanul, megnevezhetetlenül ott munkál az emberek nagy részében, még az elbeszélőben is: „a hegedűhangtól összeszorul a szívem, mérhetetlen, fájdalmas vágyakozást érzek valami vagy valaki után, aki már rég elveszett számomra.” Ám napjainkban a „komoly” hit, a mindenféle hiedelmek, az ezotéria és a különféle pszichológiai-pedagógiai, egészségügyi-táplálkozástani stb. életelvek szinte egyenlő szintre kerültek, továbbá ezek is egyfajta kijáratok, menekülési utak a valóságból, valóságtól. Az igazság létezésének és megtalálhatóságának ezek az olcsó illúziói ugyanúgy az önmagunkkal, kapcsolatainkkal, emberi felelősségeinkkel, sőt a semmivel való szembenézést odázzák el. A horoszkópok és az internet által feldobott különféle ezoterikus „vallások”, lélekmasszírozók folyamatos és némileg túljáratott jelenléte miatt az élet értelm(ezhetőség)ének, a metafizikai kapaszkodóknak keresése is nevetségesnek tűnik fel Rakovszky regényben. A kattintásra vagy megrendelésre működő instant metafizika szinte minden szereplőt elér valamilyen módon, különösen Zsanit, Célia anyját, akinek alkoholproblémákba csúszó élete a különböző életelvek, életstílusok rendületlen próbálkozásával múlik el, amelyekbe minden alkalommal igaz hittel veti bele magát. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódik az Igazság szája, a Bocca della verita egész regényen végigvonuló motívuma, ami magába sűríti az igazság, igazság, hamisság és a valóság, álvalóság, (virtuális) illúzió kérdéseit. Az eredetileg kút vagy csatorna lefedésére szolgált kőkoronghoz már az ókortól kezdődően számos legenda, babona kapcsolódik, a föld egészét körülölelő Okeánossal is azonosított kőarc évezredek óta az Igazság szolgálatában áll, ám a hozzá kapcsolódó legenda épp arról szól, hogyan lehet könnyedén átverni még az Igazság száját is. Önmagunkat ehhez képest már gyerekjáték. Pláne, ha az Igazság szájának olcsó utáztatáira, a plázaautomatákra hagyatkozunk, amelyeknek

„sötét, nyirkos szájniflásába” benyúlni megadja az igazsággal való szembenézés rettenetének érzetét egy pillanatra, de tényleg csak annyira, majd a kiköpött jóslatslejtfin nevetve olvashatjuk, „mit üzennek [...] a felsőbb hatalmak, mi várható a közeljövőben egészség, karrier és szerelem terén...”

A hitre, igazságra való éhségben hasonló módon válnak veszélyessé az újkeresztény szekták, amelyek az önmagunk generálta, időszakos, részleges escape-ekkel szemben radikálisabb, az életből, családból való teljes kilépésre kötelezik tagjaikat, a teljes énfeladásra. Fanatizált, holt lelkeket, agymosott bábukat mozgatnak saját céljaik érdekében különös logikával működtetett hittételeik és jobb-igazabb-örök életre vonatkozó ígéreteik által. A családi drámának, aminek során egy soha nem létezett család körvonala egyáltalán kirajzolódik, éppen ez áll a középpontjában. Az önértékelési zavarokkal küzdő lánynak, akinek személyiségfejlődését anyja pálfordulásokkal teli alternatív-hippi életstratégiái, pszichológiai okosjáratai lehetetlennítették el, egész gyerek- és kamaszkorát az igazi, valóságos dolgok – sőt élet – utáni vágy kísérte végig. Szinte törvényszerű, hogy Céliát szippantja be egy ilyen szekta. Testvérek és Órangyalok, így az áthallások a Nagy Testvér és akár a történelmi egyházak felé is meglehetnek.

A címszereplő neve és névadása is ehhez az elveszettséghez, bizonytalansághoz kapcsolódik. Nem a *cél*, illetve annak keresése rejlik a névben, ahogy Szabó T. Anna a könyvbemutatón felvetette, hanem inkább ellenkezője, vagy a cél keresésének ironikus kiforgatása húzódhat meg a névadás hátterében. Célia önmaga létének igazságára, valóságosságára kérdez rá, amikor nevééről beszél, mivel apa hiányában végül nagypjának vezetéknevét viseli, a „keresztnevemet meg valami színdarabból vette anyu... nem furcsa, hogy a nevem egy halott emberéből meg egy kitalált személyéből van összerakva? Nem olyan ez egy kicsit, mintha igazából nem is léteznék?”

A felvetett szálak mindegyike messze vezet, továbbfonható, és egymással is összegubancolható; a mai ember világba, életbe, virtuális terekbe vetettségének kérdéseit, a szerző számára fenyegető, fájdalmas és kilátástalan folyamatait mutatja meg. Talán túlságosan is csak ezt a vetületét az életnek. De végül is teheti ezt, hiszen választott elbeszélőjének világlátása kiadhatja ezt a metszetet, és ebbe bőven beleférhet némi egyoldalúság, a karakter gyengeségeiből és iróniájából fakadó reménytelenség. Ezért lett volna fontos még ennél is pontosabban, körültekintőbben kidolgozni

Ádám, az elbeszélő megszólalásmódját, a karakterhez – elköteleződésektől, érzelmektől, szembenézéstől menekülő, de értelmes és némi reflexióra képes férfiagyhoz és férfilelekhez (ami most csúnya sztereotípiának hangzik, de a szerző is jobbára ezekre hagyatkozik) – passzoló hangot. Miközben a beszélő nagyon is mai jelenségekről, hétköznapi ügyekről beszél, sokszor iróniával vagy ironikus kicsengetésekkel, hangja időnként mégis Orpheuszként zeng, csodálatos költői képekben szólal meg, ami legtöbbször nem fér össze a szereplő jellemével, beszédhelyzetével, még akkor sem, ha tudjuk, hogy amúgy mindenféle írásokból tengődik – horoszkóptól a történelmi lektúrig. Ez különösen a mű első felében zavaró, a beszélő nyelvezetének mesterkéltége miatt sem a többi szereplő ábrázolása, sem a mondottak nem tudtak igazán érvényt kapni, inkább amolyan tétova nyavalygásnak tűnt a férfi meséje. Ám ahogy a (nem) családi események sűrűsödni kezdtek, az elbeszélésmód, a szálak mozgatása, összerendezése is egyre erősebbé, sodróvá vált. Helyenként egészen lebilincselő, izgalmas részek, lélektanilag is pontos jelenetek tartják fogva az olvasót, mint például a vidéki utazás, az öregek otthonában tett látogatás vagy a mű végi nagy tisztázó beszélgetés. És bár némileg szentimentális, de szép a szerző értékrendjét, öregséggel, elesettséggel szembeni félelmét is érzékenyen fel-tárázó zárókép.

Ha az eszünkre hagyatkozunk, több helyen vitába szállhatunk a szereplők hangoztatott igazságaival, ahogy elbeszélőjén keresztül a szerző is fenntartásokkal kezeli ezeket. De ha érzéseinkkel, vágyainkkal, emberi gyengeségeinkkel is hajlandók vagyunk valamit kezdeni, Rakovszky regénye alkalmas rá, hogy bolyongjunk benne. Nem filozofikusan, „búvárképpel”, hanem mindennapi kicsiny, esendő és megható dolgaink, plázabolyongásaink, képernyőfüggőségeink közepette, értelem és érzelem kényes és kibogozhatatlan vibrálásában: „nehéz dolog minden vélt bizonyosságunkat állandóan mérlegre tenni... mert a bizonyosságaink általában érzelmi természetűek, az érzelmi igényeinkből táplálkoznak, és fájdalmas dolog alávetni őket az eszünk kontrolljának... ha viszont nem így teszünk, az méltatlan dolog, és veszélyes is...”

Hófehérke és egy darabka tenger

Tóth Krisztina: Akvárium.

Magvető, 2013.

A *Pixel* regény felé mutató elbeszélői játéka, átjárásos története után Tóth Krisztina vérbeli regénnyel állt elő. Nem is akármilyenel: az *Akvárium* befogadása a *Vonalkód* iránt érzett lelkesedésemhez közelít, a regény már az első oldalakon beszippantott, oly gyönyörrel kenődtem fel az akvárium falára, mint egy algatisztító hal, ha melő és élvezet egy és ugyanaz. Úgy érzem, a szerző remekül összehozott mindent, amit prózáírásból tud, sőt kifejezetten azokat a prózaírói fogásait tudta mozgósítani és egységbe rendezni, amelyekben különösen erős. Tóth Krisztina ugyanis kivételes tehetséggel tud apró mozzanatokból, jól elhelyezett megfigyelésekből hangulatokat, tereket és karaktereket építeni. Sokszor egy-két mondat – épp ezért nem akármilyen mondat – elegendő, hogy elbeszélésének tárgya életre keljen. Megfigyelései pontosak, élesek, érzékenyek, olyan egyedi vonásokat adnak megjelenített témájának, közegének, alakjainak, amelyekből kevés szóval és felesleges magyarázatok nélkül bomlanak ki, állnak elő szinte tapintható, érzékelhető közelséggel elbeszélte alakjai és azoknak sorsai, története. Ezek a történetek pedig sodróak, érdekesek, sokszor éppen csak egy hajszállal maradnak belül a hihetőség határain, miközben nagyon is mindennapiak, tipikusak. A szerző különös érzékenységgel, finomsággal teremti meg nőalakjait, a női sorsok, érzésvilágok, a női test és az ahhoz való viszony magas fokú esztétikáját űzi, és ez az *Akváriumban* is így van.

A regény az ötvenes-hatvanas évek „szűrt levegőjében” egy kispolgári zsidó család és nevelt lányuk, Vera történetét mondja el, és a szálak egészen a hetvenes évek végéig futnak felénk. Tóth Krisztina első olyan műve, amely alapvetően a saját életidejétől régebbi idősíkból játszódik, s ez az időbeli eltávolítás mindenképpen írói fejlődésének javára írható, még ha a kommunikatív emlékezet időkeretén belül is marad. A korhangulat kiválóan eltalált; a (túl)élési stratégiák, a folyamatos éberséget, óvatosságot, bizalmatlanságot követelő, életmóddá növelt alapállások a hétköznapi élet

színterein mozgatott hétköznapi alakok sorsán keresztül bontakoznak ki. Sőt, talán épp ez itt a lényeg, a történelem által már amúgy is megcibált kisemberek miként képesek egy másik, de alig-alig jobb, viszont tartósabb időszakot átvészelni. Ne legyenek illúzióink, nincs itt semmiféle kispolgári heroizmus, reflektált öntudat vagy történelmi szerepvállalás. A szereplők saját szűkre zárt akváriumukban úszkálnak, ahonnan még a kerület puccosabb vége is egy másik, idegen világnak tűnik, a jelenre, a mindennapokra koncentrálnak, épp csak annyi levegővel, amennyi egy átluggatott befőttes üveg tetején érkezik, mint amennyit Jóska bácsi is engedett guppijainak a végleges lakhelyükre vezető úton. A túlélés egyetlen lehetősége „a múltat végképp eltörölni”, ha nem is (kizárólag) az induló értelmében. A történelmi kataklizmák egyént és társadalmat sújtó csapásaira csak elejtett utalásokból, felvillanó képekből következtethetünk, maguk a szereplők nem beszélnek a múltról, nem emlékeznek – talán Gabi bácsi, az egyetlen értelmiségi figura kivételével –, jelenük mindennapi megélhetési gondjaiba, lázas munkájába fojtva némán hordozzák saját múltjukat, leginkább megviselt, beteg testük lenyomatain, bélyegzőin. Ebben a világban még az álmodozás, a vágyak megvalósítására tett próbálkozás is átcsap a normalitás határain, „Jóska bácsinak elment a józan esze” az akvárium „őrült” tervével. Az elfojtott múlt és a realitások mentén nem igazán tervezhető jövő között a hősök egy folyamatos jelenben gürcölnek, műszakoznak, s álmaik, vágyaik mindegyike elszakad ettől a jelentől, mindennapi valóságtól, egy másik közeg, másik világ lehetőségének szebb, jobb illúziójaként jelennek meg. Azonban az elbeszélő sorra leszámol ezekkel az ábrándokkal. Már maga a regényszerkezet elzárja bármiféle reménynek, kiútnak a lehetőségét, ahogy az akvárium-üvegkoporsó alatt fekvő Hófehérke is örök fulladásra ítéltetik a történetben. Vica, az unoka fénytelen, poros pincelakásban tölti idejét Klárimamánál, aki az óra ismeretének hiányában értelmetlen időtlenségben, élőködő színészkedéssel, tisztességes munka nélkül lébecolta át az évtizedeket, az ő attitűdje, a normalitás határát súroló deviáns viselkedése sem vezet(ett) sehová. Vera rosszul sikerült házassága, hibbant anyja és a pincében fura játékokat kieszelő kislánya a hatvanas éveket felváltó hetvenes évekre sem ígér semmi jót, a történet közelebbi időszakot ábrázoló nyitó- és záróképe közé kifeszített múlt ilyenformán eleve reménytelen. Az állandó, mozdulásra képtelen idő képzetét az elbeszélés menete, időkezelése tovább erősíti, a jelenhez közelebbi időszak inkább

csak a szerzői tagolás, önálló számozás által válik el a múlttól, a két pillér közé helyezett, terjedelmében leghosszabb szövegtest, a múlt szakadéka, az események elmondása közben elérkezik Vera házasságához, Vica születéséhez, a két idősíki végül alig-alig válik el egymástól. Az örök jelen érzetét a körkörös, többnyire konkrét időmegjelölések nélküli, nem lineáris rendben haladó elbeszélés mód is fokozza, a mindennapok egyformaságában az idő múlását a körfolyósokra időnként beszivárgó történelmi események és a kislányból nővé cseperedő Vera érzékelteti. Az egy-egy élethelyzetet, időszakot, eseményt ábrázoló jelenetek, bár igenis van egyedi vonásuk, mégis belesimulnak ebbe a tompa időtlenségbe, ahogy az esküvő és a temetések is az élet olyan részei, amelyek összességében nem változtatnak semmin. A kilátástalanságon pláne nem. „[Vera] Jose gondolt rá azelőtt, hogy amit maga mögött hagyott, az a szegényes díszlet, nem örök, mert ha a környezetükben haltak is meg néha emberek, az ő nevelőszülei érinthetetlenek és kortalanak tűntek, mint akik talán soha nem is voltak fiatalok, de öregedni se fognak ezután. Az örök jelen állott, barna levegőjében pácolódnak, folytonosan ugyanazokat a mondatokat ismételve.”

Tóth Krisztina regényének világa nemcsak választott korszaka miatt végtelenül nyomasztó, hanem mert ebből a közegből nincsenek kiutak, nincsenek más lehetőségek – ahogy erre már utaltam –, s ezt a finoman megszórt mellékszálak is egyértelművé teszik. A néaninek, Edunak és Klárimamának nincsenek vágyai, ők még álmodozni sem mernek, tudnak. Edit néni életét a húsos és tejes edények feletti aggodalom, a koszt pénz beosztása, a tisztességesen végigdolgozott mindennapok töltik ki, ezért képtelen megérteni Jóska bácsi akvarisztikai terveit. Az enyhén értelmi és testi fogyatékos Edu vágyai mindössze az ösztönök szintjén mozognak, a folyamatos zabálási és a ki nem élt, nem is tudatosított, időnként felszínre törő nemi vágy a legtöbb, ami a fejében megfordul. Klárimama élethez, társas kapcsolatokhoz, társadalomhoz való viszonyát pedig teljes káosz és rendszertelenség uralja, komikusra rajzolt életpályák alakja csupán sodródni bír, tervezni, vágyakozni nem. A felcseperedő Vera, mint a fiatal lányok többsége, álmokat sző jövőjével kapcsolatban: karcsú, magas és szőke akar lenni, ezeket a tulajdonságokat passzintja a sikeres, gazdag nő képéhez, ám az első csalódás Sophia Loren kapcsán éri, akihez korábban, kamaszlányként hasonlították: „szóval ez az a Sophia Loren! Csontos, erős szemöldökű, lóarcú nő volt, kiabálva szaladt egy poros földúton. Vera rondának

találta, a filmet meg hangosnak.” S a fiatal lány hiába festeti szőkére haját, hiába menekül az első esztergályos karjai közé, a házasságba már az esküvő napján beletörik a bicskája, illetve lába, a kínos lakodalom sebekkel és fejfájással végződik. A libazsír-szagú kislakásból való menekülési kísérlet pedig nemhogy boldogságot, jobb életet, hanem újabb fájdalokat keserőségeket és egy agresszív férjet hoz. „Az utóbbi hónapok rendezkedéssel és veszekedéssel teltek, az egész új élet képtelenül idegennek és máris sivárnak tűnt, majdnem olyan fullasztónak, mint az otthagyt, állandóan ételszagú lakás Eduval, a zsörtölődő nénivel és a húsz éve ugyanazokat a tréfákat ismételtető Jóska apuval.” A nagyszájú, élcelődő, életrelvő, ám Verát lekezelő és bántalmazó Lali iránti egyre növekvő undor, a házasság elviselhetetlen közege, az egymáshoz nem illő emberek élethosszigan tartó vergődése megidézti az *Iszony* Kárász Nellijét és Takaró Sanyiját is, ám ebben az esetben a nő a helyzet felismerésére ellenére sem képes sem küzdelemre, tette, sem változtatásra, újrakezdesre, pedig undora zsigeri, épp olyan, mint amilyen az oszló kutyatetem láttán tolul fel: „Nem az első, és nem is a későbbi verések idejére keltezte a viszolygást, amit a Lali keltett benne. Pontosan tudta, hogy akkor ott, abban a pillanatban fogant meg benne és terebélyesedett egész testét betöltő undorrá, és köszönt vissza rendszeresen a későbbi, levegőtlen pillanatokba megsokszorozódva, az állott hurka- és olajszagot is meleg dögszagá változtatva, amikor a lángossütő már készen állt”.

A női sorsmintázatok érzékeny kidolgozása mellett nem sikkad el Gabi bácsi sorsa, Jóska bácsi élni vágyó, a szobai tükör elé „egy darabka tengert” telepítő alakja sem. A Benkő doktortól közhelyszerűen átvett szófordulat lesz vágyainak jelmondata, szabadságvágyának, boldogságra, szépre való vágyának megtestesítője pedig az akvárium, amelyet hosszas munkával készít el lépésről-lépésre, s amelynek elkészültekor holtan esik össze. Jóska bácsi egy percig sem élvezheti ezt a darabka illúziót, s úgy hagyja itt, gazdátlanul, ahogy Benkő doktorék is a sajátjukat, amikor hosszasan elhúzódozó disszidálási tervüket végül végrehajjták. Ám az elbeszélő Piroska Tóni történetén, elvakult, realitásokat vesztő levelezésén át azt is megmutatja, hogy Amerika sem annak az ígéretnek a földje, mint aminek innen, az angyalföldi vasfüggöny mögül látszik. A távolba szakadt férfi számára az emlékképekből kicsinosított Vera testesít meg minden fontos köteléket, a hazát, a családot, szerető társat, s ezt a dédelgetett álmod még

az elküldött fénykép illúzióromboló realitása és a válasz nélkül maradó levelek sem tudják megingatni: „Azt írta, Vera hamarosan kijöhet hozzá, a kockás papíron mellékelt alaprajzon már el is kezdheti megtervezni, hogyan rendezzék el a bútorokat. Mivel nem kapott választ [...] a sorok továbbra is egy fantomszemélyhez, egy vágyakból és emlékekből megálmodott nőhöz szóltak, a különbség csak annyi volt, hogy a nő még passzívabb résztvevője lett a kapcsolatnak.”

A harmonikus, önazonos élet képtelenségének, a kudarcba fulladt (női) sorsoknak nagyon erős kifejeződése a regényben a test idegensége. A női karakterek taszító, idegen testekként élnek ebben a világban, mintha az egész korszak megszokhatatlan bűzét, sántaságát, debilitását, trampli-ságát hordoznák magukon, magukkal, megterhelve a meddőség, vetelés, folytatásra, új generáció nevelésére való képtelenség jegyeivel, gondoljunk Edit nénire, Edura, Klárimamára. Verát taszítja ez a környezet, sokszor az ő szemszögéből látjuk, ahogy a kislány figyelő döbbséggel kíváncsisággal, ezeket a nőket, az ormótlan testeket, de az elbeszélői közlések sem térnek soha napirendre a hústömegek felett, a narrátor újra és újra nekifut a testek diszkurzív megjelenítésének, szereplőinek formálása sosem szakad el a külső látvány felidézésétől, minden élethelyzetet a testi, fiziológiai folyamatok megmutatása jellemez, hiszen ezeknek az asszonyoknak, érzelmi és szellemi reflexiók szűkében, leginkább a testük „reagál” a külvilágra, az egész korszakra. A diktatúra iránti viszolygás, idegenség köszön vissza Edu kivillanó fekete fogaiban, Klárimama megszokhatatlan, fel-felcsapó bűzében, Edit néni puffedt, visszeres lábaiban.

A nevelt lány évek múlásával párhuzamosan növekvő idegenkedése, viszolygása azonban mindenképpen erős vonulata a történetnek, de sokkal inkább szól a fullasztó, kispolgári közegnek, szegénységnek, mint annak a – mégsem teljesen elhanyagolható – körülménynek, hogy egy zsidó családban nevelkedik, ahol a néni kóser konyhát visz, és folyamatosan kolbász és szalonnát szimatol Jóska bácsi leheletében, ahol a temetésen kalapban állnak és gyászoló kaddist énekelnek, és ahol az egyik családtag egy soha nem emlegetett, letörölhetetlen számsort visel. Tóth Krisztina mindezeket az információkat apránként hinti el az események elmesélése során, s csak a regény végére áll össze a corpus alienumnak ez a jelentésköre. Kezdetben mi is döbbséggel lessük meg a kislány Vera szemszögéből a lavórban mosakodó Edut. „Valójában nem akarták, hogy lássa a meztelen,

a csiklandozó szivacstól fel-felvihogó Edut. A különös hangok azonban, amelyek Eduból előtörtek, kíváncsivá tették, különben is szerette volna látni, milyen ez a nagy, lomha test ruha nélkül. Edu alapján véve nem volt csúnya, legalábbis sokkal kevésbé, mint felöltözve, a szinte mindig hónaljig húzott nadrágban és a maga szárú fűzős gyógycipőben. Az egyik lábfeje furcsa szögben állt, a lábszára pedig aránytalanul vékony volt, de egészében viszonylag nőies benyomást keltett. Legmegdöbbentőbb a hatalmas, szétterülő melle volt [...]. A kislány nem tudott nem odanézni az óriási, kék mellbimbókra, amelyekhez hasonlót soha azelőtt nem látott.” A felnövekvő lányban egyre inkább tudatosul, hogy nem akar olyanná válni, mint környezete, s ennek a menekülésnek elsődleges kitérési pontja a testek elutasítása, s ezzel párhuzamosan egy egészen másfajta, vágyott külső testesíti meg a másfajta életminőséget: „a mell növekedése ugyanis azzal az ijesztő perspektívával társult a fejében, hogy előbb- utóbb olyan lesz a teste, mint az Edué vagy a nénié: terjengős, lila eres, puffedt. Mindig ijesztőnek találta a meztelenségüket. Nem mintha nem szerette volna őket, de ő maga egészen másfajta nővé akart válni. Olyanná, amilyeneket a divatlapokban lehetett látni karcsúsított kabátban és kalapban, kifestett szájjal.” Azonban nemcsak Vera viszolyog a verejtékező, kövér testektől, hanem a lány vékonysága, magassága, hegyes végtagjai, óriási lábai, elálló fülei hasonló idegenkedést váltanak ki, folyamatos témát adva környezetének, és később élcelődési felületet férjének. Divatozási próbálkozásai, szókített haja, völegényét maga alá rendelő magassága, sőt a hozzá társított „vonóhúzás” ugyanolyan idegenné, esetlenné teszi az ő testét is, mint a többiekét. Vera boldogtalanságára, feloldhatatlan idegenségére Gabi bácsi reflektál a legpontosabban – ekként áll össze a teljes kor/körkép, a nézőpontok szüntelen mozgásban vannak, a szereplők mások boldogtalanságára, csúfságára reagálnak, viszolyognak, sokszor kimondatlanul, a sajátjukra viszont csak ritkán, inkább jó mélyre gyűrik, s hordozzák magukon, testükön, testükben – Vera bütortologatási láza kapcsán: „Látott jó párszor ilyen asszonyokat. Mindig arra jutott, hogy ezek mind otthontalanok, különben mi végre volna ez az állandó cipekedés. Hogy Verának már akkor mindegy volt, amikor Edit néni úgy döntött, hogy magával viszi őt a lakásába, hogy ott éljen. Már akkor rossz helyre került, amikor megszületett. Az ilyenek sose jutottak haza, eleve nem is lehettek otthon sehol, hiába kutatták forgolódba a világnak valamely újabb szögletét, amelyet mesze-

léssel, súrolással, varrással birtokba vehettek volna.” Vera otthontalansága az egész korszak minden szépséget, önmegvalósítást, egzisztenciát megnyomorító otthontalansága, amely az intellektuális, művészi és reflektált belső értékektől mentes, és a múlt értékeinek folytonosságától, hagyományaitól elszakított kispolgári világot még erőteljesebben érinti.

Ebben a közegben csupán a test válik jelenvalóvá, az a test, ami kitölti a teret és az időt, ami elfoglal egy fekvőhelyet – mennyi ágyat tologatnak a szereplők ide-oda – egy szobányi teret a világból; az „az tiéd, amit megeszel” életelve, amit a néni és Edu tökéletesen elsajátít, és amiből Lali tóparti sütődéi hasznot húznak. Az étkezések – ebédhordás, bevásárlás, főzés, esküvői vacsora – körül forgó élet, a szüntelenül ételt tukmáló jó magyar szokás a kispénzű emberek egyetlen öröme és mindennapos vágykielégítése. Vera viszolygása mindezt a saját társadalmi közegével azonosítja: „Képzletében a kiszolgáltatót, örökösen verejtékező kövérség a szegénységgel kapcsolódott össze, a házbéli asszonyok és a hitközségi irodán dolgozó nők szinte mind kövérek voltak, az egy szem Ilát kivéve.” Ám a félig helytálló sztereotípiát rögtön árnyalja is az elbeszélői fejtegetés, a gazdagok sovány könnyedségének épp az előbb emlegetett Ila бүдös szája, fekete foga, beesett szeme és korai halála mond ellent.

A címmé emelt akvárium metaforikája gazdag jelentésmezőket nyit a regény értelmezéséhez. Tóth Krisztina szövegei kivált erősek metaforaszöveg szempontjából, a nem túlerőltetett, de mégis fontos helyeken, pontosan elhelyezett motívumokból árnyalt jelentések bontakoznak ki, az utalások finom szövetté, kelmévé dolgozzák össze a szöveget. Az akvárium, illetve akváriumok, hiszen kettő is akad a regényben, a konkrét jelenlétben, cselekményelemen túl összetett, némiképp ellentétes szemantikai körökkel bírnak. Egyfelől, főleg, ahogy a regény elején élénk áll a sötét pincelakásban, az akvárium a falakkal körbezárt, áthatolhatatlan, viszont kívülről (felülről) megfigyelhető tér, a magyar valóság hosszú évtizedei. „A vizet soha senki nem cserélte, a halak között sajátos egyensúly állt be, mint valami élővízben.” Itt a hasonlat jelentése is elmozdulhat, jelezve, hogy mint valami élővíz az életnek éppen csak a látszata, mesterséges közeg, sőt: halálra ítélt vagy halott, ahogy a mű végén a funkcióját veszített üres üvegedény erre ráerősít. Az akvárium végül Hófehérke üvegravalaként kerül fel a poros kisasztalra mint az elvetélt női sorsok néma installációja.

Érdekes, hogy ebbe, a Jóska bácsi álmaitól Klárimama pincelakásáig süllyedő akváriumba hajítja bele Vica az amerikai szövőlepké döglött tetemét. Utólag, a teljes történet ismeretében, minden jobb élet utáni vágy, dédelgetett álomkép szertefoszlata után talán nyugodtan lehet a szövőlepkénél időző kis kitérőt a mű egészére irányuló anticipációként, metaforikusan értelmezni. Az amerikai szövőlepké – ránézésre – ártatlannak tűnő, fehér alakja, amelyet „az imperialisták tenyésztettek ki és szabadítottak az országra”, az ellenségképzés és az akváriumon kívüli élet lehetőségének különös keverékeként jelenik meg. Az ötvenes-hatvanas években a szabadság és a másik élet jelképeként elképzelt, a hivatalos politika által azonban ellenségként kezelt, legendákkal és félinformációkkal övezett, ezért mégiscsak idegen és félelmetes Amerika és ambivalens „amerikavágy” sűrűsödik össze a szövőlepké rövid színrelépésében. „Gyűlölettel bámulták [de bámulták!] fehér, bolyhos fejét, szögletes szárnyait. Már a színe se volt normális: a pillangók mind színesek voltak, a káposztalepkét kivéve, de a formája még annak is lepkeszerűbb volt ennél. [...] Legszívesebben megölték volna, de egyikük se vállalta, hogy rátaposson. Úgy döntöttek, inkább ott hagyják bűnhődni a pohár alatt.” Ám amikor a szövőlepké teteme végül bekerül az akváriumba, mondjuk így: a magyar valóságba, a közeg nem tud vele mit kezdeni, a halak rövid érdeklődés után otthagyják. „A lepké lebegett, mint egy kis fehér csónak, a gyerek jól látta alulról, amint a víz színén forog. Nem nedvesedett át és nem süllyedt le, mintha vízlepergető anyagból lenne.” A korszakról alkotható egyik legnyomasztóbb gondolat talán az, hogy nemcsak kikerülni (majdnem) képtelenség innen, elhagyni a közeget, hazát és életet cserélni, hanem a külvilág is – legyen az akármiyen – hermetikusan elzárt az akváriumon belül élőkétől. Még ha tudjuk is a hatalom által megrajzolt és propagált külvilágképről, a vasfüggöny másik oldalán, hogy hamis, mégiscsak idegenül távoli, bizonytalan-bizalmatlan világnak tűnik, tehát a hatalom eltántorítása tőle, ami a kisembereket illeti – alapvetően –, sikeres. A közeg folyton levegőtlen és fullasztó, az émélygés gyakori alapállapot, ahogy erre a regény számtalan megjegyzése ráerősít, mindez arra elég, hogy a szereplők egy animálisnál éppen csak magasabb szinten életben maradjanak, a befőttes üvegbe fúrt lyukak vagy a katéter csőből buherált levegőztető segítségével.

Az akvárium már ezekbe az előzetes tartalmakba ágyazva, végső stádiumát ismerve, jelenik meg a másik jelentésében. Benkő doktorék leg-

kisebbségi gyermekük vágyát teljesítik be a Titanic miniatűr hajóroncsán ki-beúszkáló halakkal. A kisfiú és Jóska papa elragadtatása egybevág, és egyikük sem sejtí, hogy ezt a varázslatos látványt, ezt a „darabka tengert” nem sokáig élvezheti. Benkőék disszidálásának sikeréről később nem tudunk meg semmit, de az biztos, hogy a kisfiúnak bizonyára majd’ megszakadt a szíve, amikor itt kellett hagynia kedves halait, ahogy Jóska bácsinak is, csak neki valóban. A bácsi „örülete” az egyetlen olyan emberi törekvés a regényben, ami nem az adott helyzetből való menekülés, kilépés, hanem az életminőség megváltoztatására tett próbálkozás, s amely valamiféle magasztos, művészi öncélú vonást kap, szemben Lali pénztermelő gebinezésével. Tulajdonképpen már a megvalósítás folyamata is örömet és életkedvet ad az öregúrnak, mániájává nő az akvárium, élete értelmévé, heteken át gittet rág, üvegekkel és kisállat-kereskedőkkel egyeztet, s egyéb hallgatóság híján Edunak tart hosszú előadásokat akvarisztikából, így teljesen érthetőek szinte szürreális félelmei is, amelyek az elérendő boldogságot beárnyékolhatják vagy megakadályozhatják. Olyan kényszerképzetek gyöttrik, amelyek érdekes módon mind Eduhoz kapcsolódnak, talán mint valódi boldogságának örök gátjaként, koloncaként tör elő ezekben az érzelmileg felfokozott hetekben. Az akvárium benépesítése pedig további vágyakra is fényt derít, az ismeretlen, egzotikus világ iránti vágy a csíkos gurámi halban ölt testet, ami a bácsit egy néger táncosnőre emlékezteti. „Gurámit birtokolni olyan, mintha egy néger nő táncikálna külön neki, egész nap, egy üvegdobozban.” A halak iránti vágy tehát nemcsak a szabadságra, szépségre való vágyakozást, hanem a bácsi elnyomott vitalitását, gáláns kalandokra való készítéseit is felszínre hozza: „búcsúzásul az öreg még csücsörítve küldött egy csókot a gurámiaknak is, mint aki odakacsint egy szépasszonyra, jelezve, hogy ennél többet pillanatnyilag nem engedhet meg magának, de alkalomadtán vissza fog térni ide.” Ám erre már soha nem kerül sor.

Minden motívum, minden emberi sors ugyanazt a képletet rajzolja ki Tóth Krisztina regényében. Zárt, homályos, kiúttalan, levegőtlen világot ábrázol e szűk képkivágású családregényben. Az élénk sorakozó, háborút túlélő női (és férfi) sorsok megtörtenségét, kilátástalanságát a következő generáció(k) is csak ismételni tudja(ák), hiszen önsorsukon képtelenek saját erejükből változtatni. Lali két élet között egyensúlyoz, Klárimama azt állítja magáról, hogy álomkór gyöttri, miközben Vica, az unokája azt

játssza, hogy „ő egy rab, aki összekötözve fekszik, amíg nem jön valaki, aki kiszabadítja.” A női sorsok mintha mit sem változnának, még csak gonosz mostohára sincs szükség, hisz maga az élet az. A mese örök, Hóféhérték a szőke, kopasz menyasszony-baba helyettesíti az üvegkoporsó alatt, akinek, amíg „a torkán van akadva az alma, addig gancegál, hogy vesz-e levegőt”. S nemhogy a királyfi, de még a törpék sincsenek se közel, se távol.

Kedves olvasó(nő), nézheted kívülről, belülről: bölcsőd ez, s majdan üvegkoporsód.

Az érzékelés hídjai

Péntek Orsolya: Az Andalúz lányai.

Kalligram, 2014.

Péntek Orsolya regénye a zsigerekig hat(ol). Olvasása közben göndörödik a tincs, pirul vagy elsápad a bőr, összehúzódik a méh, ível a csípő, mint ahogy Szerkée, férfikezek és ránehezedő férfisúlyok alatt. A női olvasó érezheti úgy, hogy érzékei, szervei, testrészei – a lábujjaktól a haj választékaig – hozzák létre az olvasatot; a női érzékelés-, tapasztalás- és viselkedésmód olyan elemi erővel árad e műből, mely elsodorja, szinte felülírja az intellektuális befogadás- és megközelítésmód lehetőségét vagy legalább is zárójelbe helyezi azt. Pedig tudjuk, hogy mindezt a nyelv teszi, a szavak, a szöveg, a narráció. Mégis. Épp az özönlő nőiség és feminitás miatt vagyok roppant kíváncsi a férfiolvasatokra.

Van egy nő. Szeret. – idézhetnék némi jelentéscsúsztatással rögtön Esterházyt. Itt is van, nem is egy, hanem több is: egymás sorsában – néhol tengelyesen, néhol középpontosan, néhol ellentétesen – tükröződő ikerpár, továbbá van egy gyönyörű anyjuk és nagyanyák és dédanyák. Mindez mégis, a női szereplők sokasága mellett, egyetlen alakba összegyúrt múlt és jövő, egyetlen testbe sűrített, cipelt-viselt nőisors, egyszerre egyedített, ám a dolgok lényegét – szépségét, de főként fájdalmát – tekintve általános. Mint ahogy Esterházy egy nője a maga szerteágazó megsokszorozódásában a (minden) nő mintázata, Péntek Orsolya alakja is magában hordja a (minden) nőt, csak éppen nem posztmodern módon, (nyelvjátékokkal) szerteszálazva, hanem nagyon is hús-vér személyiséggé, a leszármazás folytonosságából összegyúrva.

Bár a regény egy fiatal nő, Szerke történetét mondja el, amelynek középpontjában a meg sem született lánygyermek elvesztése, a női sors kiteljesedésének fémhideg megszakítása áll („nem a fájdalomtól ordított, hiszen a fájdalomról mindent tudott”), *Az Andalúz lányai* mégis megadja – s a vetélés ehhez szorosan hozzátartozik – azt a lehetőséget, hogy a regényt a klasszikus családregény műfajával hozzuk összefüggésbe, ha mindenáron tágabb kategóriák felől akarunk közelíteni. A 19. század végén fellendülő műfaj 20. századi „hagyományos” változatai általában több(-

három)generációs hanyatlástörténetek, amelyekben a nagyszülők nemzedékének értékelített teljessége a második generáció, a szülők nemzedékén törik meg, akik már képtelenek (vagy nem is akarják) fenntartani a korábbi értékeket, eszméket. A hanyatló folyamat a harmadik nemzedék tagjainál jut a mélypontra, akik sokszor deklasszálódnak, elzüllednek, ők teljesítik be a család sorsát, ám gyakran (mégis) ők azok, akik szembenéznek az elpusztult értékekkel, veszteségekkel, és ők azok is, akik helyenként egy másfajta értékrend lehetőségét, reményét is felvillantják.

A magyar prózában, elsősorban a két világháború közötti időszakban, számos példát találhatunk e klasszikus képletre (például Babits: *Halálfiái*, Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*), de a hetvenes évektől jól láthatók a műfaj átesztétizálására, átformálására irányuló törekvések. E művek, melyek közül Nadas *Egy családregény végét*, Lengyel *Cseréptörését*, Bereményi *Legendáriumát*, Kornis *Végre élsz*, Bánki Éva *Esőváros* című művét, vagy akár Csaplár *A Csikósok és a Kreuzok* című elbeszélését, Esterházy *Fancsikó és Pintáját* (későbbről a *Harmoniát*), Grendel *Galerijét* említhetjük hirtelenjében, a családod mint nemzedékek sorát, változását inkább már csak konstatálják, a történelmi események töréspontjai következtében a széthullás, felejtés, nem-tudás érzeteit rögzítik a (család)történetek elmondása, rekonstrukciója helyett. Vagy a család hűlt helyét nyelvi-narratív konstrukciókkal pótolják.

Péntek Orsolya regénye a családregények klasszikusabb változatához tartozik inkább, bár az egyes nemzedékek történetének (részletes) elmondására, pláne nem időrendben, ő sem vállalkozik, a nagyszülők generációja, értékrendje, élete azonban fontos kiindulópontja és meghatározója az ikerlányok történetének. Sőt, a regény a(z) évszázados) női sorsok, női tapasztalásmódok közép-európaivá tágításával lépi át az individuális határokat, kap valamiféle kontinentális érvényt, időt és teret átmosó közös tudást, közös szépséget és közös fájdalmat. Az ikerpár szerepeltetése ezt a gondolatot támaszthatja alá, kettőjük ábrázolása az eltérő felszíni mintázatok alatt húzódó hasonló „mélystruktúrát” is megjeleníti, hiszen a két lánynak mások a színeik, máshogy alakul szépségük, másként élik meg kamaszkorukat, nőiességüket, más szülőhöz, nagyszülőhöz kötődnek szorosabban, eltérő a nyelvekhez, tudáshoz, élethez való viszonyuk, ám a boldogságra való vágy, a küzdelem, a folytonos hiányérzet mégis közös bennük, ami minden másnál szorosabb kötelék.

Tehát ezt a közös sorsot hordják-viszik a regény nőalakjai, majd városokban, lakásokban, de leginkább konyhákban teszik le; ezek a fedésben álló tapasztalatok, élettörténetek ott vannak az ízekben-illatokban, keverednek, kulminálódnak, majd bomlanak rendre szét, és újra össze, és a szereplők viszik őket tovább, szálanként, színenként, alkatuk szerint, hogy mégis, amikor fontos, amikor fáj, ott legyen, egyben, az egész, minden szóban, minden mozdulatban, a leves és a kalács ízében, a porcukor és a tea illatában. „[Ú]gy keresztelte újra és újra a négy kezük egymást, mint ahogy a családban a Monarchia majd minden országa keresztelte egymást még nyolcvanvalahányban is, meglepve azt, aki a nagy, budai lakásba belépett, és a konyhában Itáliát talált és egy kiabáló nagyapát, a zongoraszobában meg Bécset, míg apa és Szerke a pécsi nagyanya összevissza nyelven beszélt az erkélyen, ha apának kedve volt, máskor épp apa válaszolt keményen, szépen a budai nagyanya édes bécsi németjére, amely olyan volt, mintha nagyanya cukrot szopogatna vagy Melba kockát, lassan, míg nagyapa és anya gyorsan cikcakkolt, úgy hullottak a szájukból a szavak, mint ahogy a kezük alól a vágódeszkára a zöldségdarabok.” A helyeknek, dolgoknak, szavaknak, érzéseknek ez a kavalkádja, keresztelkedése, együttállása időről-időre rögzítésre kerül a regény egy-egy pontján, mintegy emlékeztetőül, kiemelve a sűrű sorsok, életutak, a családi szálak összetettségét, rétegzettségét. Ugyanakkor ezek az egészre reflektáló részletek úgy emelik el – teret és időt kitágítva, egymásra szöve – a szürke aszfalttól ez(eke)t az élettörténeteket, úgy teszik őket általánosan érvényessé, hogy közben vissza is ejtik oda, a város köveit járó, emlékeket, érzeteket, tagadhatatlan géneket hordozó egyszeri és mulandó testekbe. Fájdalmasan szép pillanatok ezek (is) a szövegben, lehet, talán túlságosan édeskések azoknak, akik nem szeretik a fahéj vagy a frissen sült mazsolás kalács illatát. Én szeretem. De az olvasóra bízom, hogy a közép-európai szövedék érzéki átlényegítéséből mennyit enged át magába. A szálak csomósodásának kiemelései mellett a családregegy-olvasat lehetőségét a tér és organicitás efféle képei is erősen fenntartják: „hátat fordított a diófának és a családnak, amely úgy nőtt ki Európából, mint a fák ágai, amelyek gyökere a föld alatt valahogy mégiscsak összeér Firenzében, Szegeden, Bécsben vagy Budán, pedig annyifelé szálltak már a családtagok, ahogy eltelt ez a száz év, mint a mandulafa virága, amely beborítja pilléssel az eget Zadarban, Zágrábban, Pulában és Pécsen minden tavasszal.”

A nemzedékek hanyatlása, a teljes (autentikus) élet lehetőségeinek fogyatkozása, csorbulása a nagyanyákhoz viszonyítva az anyák, lányok élet-történeteiben mutatkozik meg. Míg a főszereplő „két nagyanyja olyan volt, mint a tenger, az egyik az Adria, a másik a Tirrén, az anyja olyan, mint a gyors folyású, szeszélyes folyó. A nagyanyák zokszó nélkül túrttek, túlórátak, áptoltak, tették a dolgukat, és Szerke úgy gondolta, valami geseftjük lehet a sorssal, már megkapták tőle, amit akartak, azért ilyenek.” Anyja azonban már egyértelműen boldogtalan, bár különös szépsége kiemeli a sűrke panelek közül, mediterrán (andalúz) színei nem kopnak évei múlásával sem, a túlórák, a kád szélén elsírt könnyek, a magára zárt fürdőszobaajtó, férje szótlansága, a zárban csattogó kulcsok és a konyhai edények csapkodása egyértelműen jelzik boldogtalanágát, melyen alig-alig enyhíthetnek vélhető szeretői. „Anya meg soha nem kapta meg apát, és apa sem anyát. Ahhoz, hogy ők megkapják egymást, Szerke, sőt Dork is kevés volt.” A szülők azonban még együtt maradnak a rossz házasság ellenére is, családként funkcionálnak, anya (még) szül, ikerlányokat. A család és az egyéni sors végpontja Szerke korai és értelmetlen házassága és a magzat elvetélése, aki amúgy sem kell a férfinak. Dork, az ikerhűg még idáig sem jut el.

A magzat elvesztése mint a nőiség, anyává válás lehetőségének (időleges) hiánya, nehézsége, elmulasztódása, érthető módon, kiemelt helyet kap a műben. A regény a bántalmazó kapcsolatban élő, felnőtt lány életének ezzel az epizódjával kezdődik, majd innen tér vissza az időben, ahhoz a gyerekkortól kamaszlányon át a felnőtt nőig érkező ívhez, amelyet a töredékes jelenetekből, párbeszédéből, a szenzuális tapasztalatok millióiból mozaikosan építkező regényszövet végül kirajzol. Az idősíkok mindvégig áttűnnek egymásba, az előtt, után, később viszonyaiban cikáznak, az évszakok váltakozása, az évek, a fény és a sötét egymásra rétegződik, s mindez a főhősben élő, gomolygó, szétszalazhatatlan tapasztalatként, már megélt, interiorizált belső egységként áll(itódik) az olvasó elé, hasonlóképpen, mint a lány által húzott vonalából hosszú idők alatt kibontakozó rajzok, festmények.

Ily módon a regény kétharmadánál érünk vissza a Timur-házasság eseményeihez, a terhességhez és a vetéléshez, amelyek a családtörténet és Szerke alakjának kibontásával immár egészen más színben – színekben, fényekben – tűnnek fel. Ez azonban valóban a forduló, vagy másképpen

tengely a történetben, amely után megfordulnak a dolgok. A regény harmadik részében (*A hibiszkusz virága*) az idő felgyorsul, a hosszú boldogtalan várakozások türelmetlen hajszába, a város figyelő bejárása ámokfutásba, pontosabban ámokgyaloglásba, fordulnak, Pestről Budára, Budáról Pestre... A nappalok, fények, színek helyébe, végtelen éjszakák, szürkesség, feketeség, az ízletes levesekébe pedig savanyú borok és füst telepednek, hogy végül az egész, váratlanul érkezen végkifejlethez, úgynevezett megoldáshoz. Nagy kár érte: az enigmatikus zárlatban nem a sejtetés, a bizonytalanság a baj, hanem egyfajta félbehagyottságot, (a jól megírt kétségbeesett hajsza utáni) írói kifulladás lehet érezni. A végigvezetett lelkiállapot, élethelyzet alapján nem eléggé előkészített a befejezés, s véleményem szerint nem is passzol a regényhez.

Holott a nővé válás lélektani, párkapcsolati folyamatainak megragadásával Péntek Orsolya érzékeket megmozdító, igazán felkavaró, húsba vájóan fájdalmas láttelepet készített. A maga – akár önellentmondó – komplexitásában, szétszalazhatatlan egységében jeleníti meg a női lét, nőiség, női lélek, test és szexualitás számos vetületét. Nemcsak a nővé válás, a „nőnek érezni magam” lehetséges kezdőpontjainak, pillanatainak érzéki jelenettörédekeivel, ezeknek megélésével és érzelmi reflexióival, nemcsak a kortársakhoz, idősebb nőkhöz, fiúkhoz, férfiakhoz való viszonyok, kapcsolatok változatos mintázatának megrajzolásával, hanem olyan alapkérdések megbolygatásával, amelyek szinte minden nő életében kimondva, kimondatlanul (de többnyire kimondva) ott munkálkodnak. Ezek közül az első és a legfontosabb a boldogság kérdése, ami, a regény dimenziójában, az egy(etlen) férfi, a társ megtalálása – semmi karrierista önmegvalósítás –, az egyetlen – boldogságot jelentő és vállaló – mondat kimondása. A lányok tizennyolc évesen egymásnak tett ígérete visszatérő eleme a műnek („Akármilyen lehet, akármit csinálhatnak addig, de azt tudni kell, ki az egyetlen, akinek magukban elmondják a legfontosabb mondatot. – Ígérd meg – mondta Szerterkének...”), ám maga a mondat végül egyszer sem hangzik el a háromszáz oldalon, csak majdnem, Szerterke belső beszédében, néma suttogásában, de a befogadó előtt is bizonytalan sejtetés marad. Pedig ebben, az egyetlenegy keresésében kapcsolódhatunk vissza a családregények első generációjának értékrendjéhez, a nagyanyák „elrendezett”, harmonikus – már-már platónian eszményi – életének mintájához, lelki békéjükhöz, bölcsességükhöz, békés tűrésükhöz, nagyapa ajkához tartott

homlokukhoz. Az egyetlen férfi megtalálása épp ezért nemcsak az individuális vágy beteljesítése, az egyéni lét teljessé tétele, melyhez szorosan hozzátartozik a gyermek utáni vágy is, hanem elköteleződés a múlt és a jövő felé, a család felé, az élet folytonossága, folytatása felé, ha tetszik, a genetikai „humán” program működtetése felé: „- Szia – mondta neki [a férfinak] a sarkon, és arcon csókolta, hogy adjon neki még egy napot, egyetlen éjszakát, neki vagy magának, Dorknak, anyának, és nagymamának, a dédanyáknak, mintha nem lenne biztos, ami biztos, és évekkal később tudta csak meg, hogy ha örökre, akkor nincs holnap vagy holnapután.”

Ebből a megmagyarázhatatlan, mondhatni ősi, ösztönös vágyból fakad a várákozás, ami szintén rendre visszatérő motívuma a műnek. Kamaszlányként „várták a holnapot”, ez még a csehovi, konkretizálhatatlan személy, tárgy, cél nélküli várákozás és vágyakozás, a hátha..., a történeten már, történnie kell állapota. Később Szerke nap mint nap várja Timurt, az ablaknál ülve, a konyhaasztalnál vagy a matracon fekve, a „ki kell bírni” alapérzésével. A férfiakra vagy a hozzájuk kapcsolt boldogságra való várákozás a városbeli bolyongásokban, hosszú gyaloglásokban, kocsmák felkeresésében ölt különféle formákat, végül a regény utolsó harmadában, ahogy már említettem, légszomj és pánikrohamok kíséretében egyre elvakultabb, türelmetlenebb üldözöttségbe, vágtaiba csap át.

A hosszú évek várákozása, túrése, a boldogtalanság felismerése, („Lehet, hogy nem szabad boldognak lennem”), viselése, a bizakodásból, sajnálatból, megmentési vágyból rossz, bántalmazó kapcsolatok sorában, megcsalások és megcsalások hullámainak hátterében, a reménytelen szerelemben mindig ott van a tiszta vágy, a beteljesülés reménye; az idő kezdetben szelíd, majd fenyegető múlása azonban mindig kitermeli a továbblépés követelmét, amit meg kell szenvedni, ki kell hurcolni, végig kell csinálni. Péntek Orsolya különös érzékenységgel ábrázolja az új-szerelem-reménykedés-fásulás-csalódás-szakítás működését, a férfi-nő kapcsolatok dinamikáját, a női szenvedés különféle formáit, amely nemcsak a nőkről, de a férfiakról is – természetesen női szemszögből –, a sérült, bántalmazó kapcsolatok kórképéről is hiteles képet ad, Szerke visszatérő gondolatai, meglátásai a regény végére az olvasóba égnek: „mert a férfiak isznak, akkor is, ha van, és akkor is ha nincs rá okuk, és isznak, ha volt és lesz bajuk, és isznak, ha örülnek, és olyankor il faut, il faut laisser maisons et vergers, és szakad a száj, és vérzik az orr, és törik a csont.” (Az viszont eléggé bosszantó,

hogy mindenhol pontatlan a Ronsard-idézet, amely Radnóti verse [*Il faut laisser...*] által válhatott ennyire ismertté, bár már a költő is „hibázik” egy helyen.)

Az *Andalúz lányainak* hatása minden bizonnyal a kivételes erővel működtetett szenzualitásnak köszönhető. Az elbeszélő nemcsak a nőkről és a férfiakról és a köztük lévő gubancos dolgokról tud, gondol, érez sok mindent, hanem ezeket minden érzékterületet, testi-lelki receptort meg/átmozgatva képes közvetíteni főhőse nézőpontjából. Ez az ábrázolásmód az emberi létezés szinte minden apró és kevésbé apró, mindennapi, de mégis emlékekke kövült jelenségeire kiterjed, jelen esetben nem elcsépeelt metafora a narráció mozaikosságát kiemelni: a napszakok, napok, évszakok fényeiből, hőérzeteiből, illataiból, az időjárási jelenségekből, a lakások életéhez tartozó zajokból, neszekből, csöndféleségekből, a kertek színeiből és illataiból, az ételek, italok ízéből, aromájából, a ruhák és a bőr illatából, az érintések és a szorítások milyenségéből, az ütések erejéből, mindezeknek megtapasztalásából, átéléséből, reflexekben és emlékképekben való tudattalan és tudatos rögzítéséből bontakoznak ki az emberi (női) karakterek, életek. Ezek árnyalják a (külső) események, történések pőre és gyakran durva tényyszerűségeit, megadják és finomra hangolják a dolgok megél(het)őségének, az érzelmek működésének, a lélek hullámzásának és a személyiség(ek) formálódásának kereteit, az okok és okozatot háttérét, viszonyrendszerét. Mindez a motívumhalmaz, a töredékek egymás mellé illesztése, az idősíkok egymásra csúsztatásával, hasonlatokba fogásával, néhol talán túldolgozásával is, egy erős jelenlét (benne-lét) és érzékenységen nyugvó, mikrorealista világot teremt, amelyben – amely mellett, mögött, háttérében – a szavak, a nyelv és más, egyezményes jelrendszerek egy jóval problematikusabb, megbízhatatlanabb megismerés- és közvetítésmódnak mutatkoznak. (Erről később.) Ezért a szenzuális tapasztalatoknak, belső érzeteknek ez a finoman szőtt motívumrendszere, mely épp szövöttsége, csipkézettsége, megkonstruáltsága által lép túl pusztá referencialitásán, átvitt (másodlagos) jelentésekkel telítődik, az események, az ábrázolás mozzanatai, elemei előbb vagy utóbb jelentőséget, többletjelentést kapnak, s a lét milyenségéről, a családi, emberi kapcsolatokról, a női fájdalomról és a boldogságkeresésről egy, az egyéni sorsokon túlmutató, általánosan érvényes(íthető) jelentésvajlaslatot is tesznek.

Az érzeteknek, érzéki tapasztalatoknak életegésszé, regényvilággá formálható lehetőségét Szerke alakján, megélésmódján keresztül előlegezi, építi fel az elbeszélő, sőt, a lány egyszerű, mindennapi érzetei megérezésekként, előérzetekként (is) működnek („Miért tudom én a halottakat?”; „látta előre az arcát és a következő öt évet egyben, aztán a semmit”; „és látta előre a következő két évet, amelyek feketék voltak, mint a pokol, és hidegek, mint a jégtáblák a Dunán.”), egyfajta női (többlet)tudás létét sejtetve. A múlt eseményei, emlékképei kitörölhetetlenül beégett belső látványokká, jelképekké, szimbolikus erejű motívumokká nőnek, mint például a betonon eltaposott piros ribizli látványa, a tapasztalati világ külső dolgai, testi jegyei, nyomai pedig lelki szimptomákká, metaforákká, ezek közül kiemelten fontosnak tűnnek például a tenyér érzetei, a sebek, sebhelyek, a külső fájdalom, a stigmák belülrre helyezése. S mindezek a jelek, belsővé, emlékké tett képek az idő és az életesemények haladásával újra és újra mozgósíthatók, előhívhatók, jelentőségük, jelentésük formálható, továbbmélyíthető. E regény esetében nemcsak azért érdemes hosszabban időzni a motívumszövés, metaforizáció, jelképteremtés prózában amúgy jól ismert eljárásaival, mert a megismerés- és ábrázolásmódok számos lehetősége közül ezt helyezi előtérbe, hanem mert talán éppen ebben rejlik megírásának tétje, sikerüle az érzéki tapasztalatok mentén (meg)élt és (meg)értett lét szubjektivitását és egyszerűségét valamiféle „egyetemesebb” felé elemelni, hogy a gyerekkortól kezdődő észlelési, világbefogadási folyamat, élettapasztalás, amely a hermeneutikai körforgás tánc lépéseivel jellemezhető leginkább, hogyan formálódik, hogyan áll össze valamiféle világtudássá, nagyobb létegésszé. Ezért egészen izgalmas az a folyamat, ahogyan a regényben a gyerekkor eseményeire, konkrét élményeire ráakódnak a későbbi történések, amelyek az ismétlődések, csomópontok, összetorlódó, hasonló élmények mentén egy idő után, a felnőtt lány életében szimbolikká nőnek, többletjelentést kapnak, majd ezek a már metaforikussá növesztett motívumok, már-már mágikus módon, az örvénylő fájdalom és kétségbeesés legmélyén szinte referenciálisan kezdenek működni; e folyamatszerűség jól látható például a színek (és a vonalak) alakulásában, a gyerekkor színeinek jelképes telítettségét (piros ribizli, a pécsi nagymama házában színei, az Andalúz, Dork és Szerke színei), a színek elvesztése követi, majd a monokróm, végül a – valóban – egészen feketévé váló időszakok, évek. „Húsvét után volt, hogy a fekete-fehérből eltűnt lassan a fehér, aztán a szürke is. Fekete lett az összes utca és fekete a város...”

Ebben az érzéletek mentén működtetett világban különös szerepe van a nyelvnek. Egyfelől egészen korlátozott, visszahúzott teret kap a másfajta megismerési és közvetítési módokkal szemben. A regény ábrázolási rendjében az élet eseményei, a lényegi dolgok többnyire nem a szavak, a beszéd által történnek vagy dőlnek el; sokkal inkább a tekintetek, pillantások, az érintések és az ütlegek, a mozgások (gyaloglás, utazás), a tettek és a belső vágyak, szuggesztiók határozzák meg a dolgok alakulását. A párbeszéd általában csonkák, töredékesek, mint a narráció egésze; csupán néhány szavas mondatok, de gyakran csak egy-egy szavas válaszok, tiltakozások vagy „rábólintások” – az érzések, történések megerősítéseként – „kapnak szót” az elbeszélés menetében. Épp ezért (ez a másfelől), az eddig elmondottakkal szembefeszülve, a kimondott szavaknak, mondatoknak, ily módon, mégis nyomatéka, ereje lesz. A beszéd, a megnyilatkozás tágan értelmezve szinte performatív aktusként, erőként van jelen a regényben, a vágyak, a kérések, a döntési vagy érzelmi nyomaték kihelyezésének formájaként. Valódi párbeszéd (vagy szerűségek) csak Dorkkal, az ikerhúggal zajlanak, és ezek közül a legfontosabb, az egyetlenről szóló – már idézett – ígret szintén performatívum. Mindezt alátámasztja, hogy a formailag párbeszédnek látszó, annak induló kijelentésekről sokszor kiderül, hogy a belső beszéd esetei: Szerke elnyelt, kimondatlan, magában elsuttogott vagy belül dübörgő, sikoltó mondatai, megjegyzései, kívánságai, vágyai vagy a másakra, a tárgyakra, a világra való ráolvasásai.

Mindeközben, a problematikusságot jelezve, a nyelv és a nyelvhez hasonló jelrendszerek felszínén tartott témája a műnek, hiszen a sok nemzetből összevarrt család a nyelvi kódok sokaságát működteti és váltogatja. Míg Dork földtől (élettől) eloldott lebegését, idegenségét jól érzékelteti, hogy képtelen nagyanyáinak, dédanyáinak nyelvét magába szívni, ám végül mégis ő lesz a családhoz nem kötődő francia nyelv tolmácsa, a mű végén pedig katalánul kezd tanulni. Vele ellentétben Szerke ösztönösen szívja magába Európa és ősei nyelveit, ez is az emberi világ érzékeny befog(ad)ásának újabb rétegeként társítható alakjához. Ám *Az Andalúz lányai* e kérdésben is jóval összetettebb képet mutat, hiszen mégis Dork kötődik szorosabban a szintén poliglott tolmács apához és a németajkú budai nagymamához, Szerke pedig a regényben szinte szótlán érzi, „andalúz” anyához, s nem Dork, hanem az ő gyerekkori emlékeit határozza meg a francia lánnyal, Marie-val töltött néhány nap. És ugyan vannak dolgok,

amiket csak egy(ik) nyelven lehet, érdemes (meg)nevezni (marelica), és kaphatnak a lányok, örökségként, gyönyörű neveket (Zorica, zorahajnalauróra, theodoraangelika stb.), a nyelvi kód és kódváltás mégiscsak a felszín, a létezés formáinak súrolása a lényeg érintése nélkül, (a kódváltások elhithetők, ideig-óráig, hogy sikerülhet a dolgok mélyéhez közelebb jutnunk, az ikerjelek használata, a kéz és az ujjak rebbenéseivel már-már kifejezetten ezt az érzést kelti, bár még azok is elfelejthetők az élet gyötrelmei során, és a görög betűk is bármikor letörölhetők a párás ablakról), a boldogság, boldogtalanság, a női testben, női létben élő fájdalom és hiányérzet valójában egy nyelven sem megközelíthető. A hiányos, megtört sorsokra ezért is találó, a nagyanyák által ajándékozott szép nevekkal szemben, a csonkolt, hangzóhiányos, torlasztott nevek keménysége és szövegbeli intenzív jelenléte: Dork meg Szerke. A nyelvhez való viszony vetülete a regénynyelv sűrűsége, a különféle idősíkok, észleletek, események egy mondatba halmazása, a hasonlatok sokasága az együttállások, korrespondenciák, szinkronicitás érzékeltetése érdekében.

A nyelvi jelek, jelrendszerek mellett nemcsak a karakterformálás, hanem a megismerési módok, reprezentációs lehetőségek miatt is fontos Szerke képekhez, de főleg vonalakhoz, színekhez és fényekhez való viszonya. A festőnek is tanuló lány, az intézményi képzésből nem véletlenül kiábrándulva, kifejezési formája a vonal, a papíron való „maszatolás”. A vonalak húzása, a vonalakból lassan, akár évek alatt, készülő képek a részekből összeáll(íthat)ó nagyobb egység individuális lehetőségének egy újabb sugallata a műben. A főhős képekhez való viszonya, művészi hitvallása nemcsak az önkifejezés, önterápia miatt fontos szereplői vonás, hanem annak a fajta megismerési és reprezentációs módnak, esztétikának művön belüli tematizálása, kivetítése, amely módot, poétikát a regény maga is működtet(ni látszik.) Ennek kapcsán emelhető ki az a jelentéktelennek tűnő főiskolai jelenet a gézdarabokat vászonra ragasztgató, nonfiguratív „Cím nélkül” című kollázsokat készítő évfolyamtárral, Ficsúrral, aki amikor „magyarázni kezdte, hogy a figuralitás halott, Szerke kifordult az ajtón, mintha mosdóba menne. – Te vagy halott – gondolta, amikor a jéghideg vizet a kezére folyatta, és a Dunára gondolt, amely minden áldott nap más színű.” Az a festészet, az a művészet, amelyet a lány képvisel és művel, szorosán kötődik a valósághoz, onnan indul: a dolgok megfigyeléséből, hosszas szemléléséből. A látvány rögzítéséből, a részletek, részek

sokaságából, vonalak viszonyrendszeréből kibontakozó kép nem törli el a referenciális ábrázolás lehetőségeit, érvényességét, ahogy a regény sem, s hisz az érzékekkel befogható, letapogatható, bár a szubjektív észlelésnek kiszolgáltatott, így végérvényesen rögzíthetetlen dolgok közvetíthetőségében. Ezért kell újra és újra lerajzolni az utca kövét, a kapu boltozatát, az épületek tömbjét. Ezért kell újra és újra leírni a napsütés erejét, a leves zamatát, az érintés fájdalmát. És ezért kell újra és újra bejárni a várost, a hidakat, Budáról Pestre, Pestről Budára.

A város és a tér ugyanis nemcsak Szerke rajzainak kitüntetett terepe, a tér kitöltése és bejárása, a regénytér kiépülése szoros kapcsolatban áll az eddig részletezett tapasztalásmóddal és szenzualitással. A tér, életér szemlélése, kitöltése, bejárása, terek ütköztetése ugyancsak összetett, finoman kidolgozott *területe* a regénynek. Az apró életterektől, kis lakásoktól a tér európaivá tágításáig a regény térkezelése tökéletes összhangban áll az önmagát (életét, jelenét, saját múltját) megélő, önmagára reflektáló individuum és a közép-európaiság történelmét, sorsát, kulturális tapasztalatát és emlékezetét, keveredését, életérzését megélő főhős és családjának ketősségével, összetettségével. A regény nem hagyja figyelmen kívül a terek szemlélésének, nézésének lehetőségét sem, a gyermekkori kertek felmérése, a diófa ágáról befogott világ, majd az ablakokban, gangokon ücsörgő, ácsorgó lány fentről néz le a városra, az utcára, a budai hegyekre. De ennél sokkal fontosabbak a tér (a város) betöltésének, belakásának, bejárásának aktusai, és ebben szintén szerepet kap a családi múlt helyeinek, horvát és olasz városoknak a felkeresése is, az idő térré formálása, a múlt térként való visszahódítása.

Szerke folyamatosan járja a várost, kamaszlányként inkább még a *flâneuse* kíváncsiságával és céltalanságával, vagy a bejár(atot)t útvonalak napi rutinjával, részleteket, szegleteket, köveket kiismerve. Budapest egyes részei, utcái később szorosan kapcsolódnak férfiakhoz, kocsmákhoz, egyetemekhez és lakásokhoz, amelyeket, mint az egyetlen férfit is, meg kell találni, ki kell választani a körengeteg kínálkozó lehetőségei közül. Az otthonkeresés és otthonteremtés szintén az élhető, boldog élet fontos kérdései közé tartozik Péntek Orsolya regényében, s erre a témára, a pécsi ház színeinek megismétlésével, nagyanya bútorainak guberált párdarabjaival, a saját kezűleg varrt huzatokkal, otthonról hozott abroszokkal és a levesek illatával, az elbeszélő rendre visszatér. A város egyfelől mint otthon, mint

jól ismert élettér van jelen a műben („Az egész város az otthonunk”), főleg Buda, de Pest bizonyos környékei is, ám a műben előrehaladva egyre tébolyultabb, elkéseredettebb végtelen éjszakai gyaloglások más jelentéseket is működésbe hoznak: egyrészt a keresést, olykor konkrét pasasok felkutatását a helyek valamelyikén, olykor cél(személy) nélküli keresést, a belső úr kitöltését, a valakire találás hátha-lehetőségét, másrészt a menekülést, a férfiak elől, a visszatérő motívum értelmében, *il faut laisser maisons...*, menekvést tehát a rossz kapcsolatokból, a főhős saját életétől, boldogtalanságától. A hidak végigjárása, a lábak hidaknak feszítése, Pestről Budára, Budáról Pestre, az ideiglenes létállapot, a függőben lévő életszakasz, a partok nélküli helyzet, a kapcs(olat)ok keresésének térképlete, s e reménytelen állapotok ismétlése.

A város (kör)bejárásához hasonlóan jártuk körbe Péntek Orsolya szövegterét, mert mást nem lehet, csak körbe járni, körkörösén közelíteni mindazt, amit érzékeink, tapasztalataink révén a világról (és a regényről) sejtünk, mintegy gyenge tudásként, közelíteni valami számunkra fontos lényegét, keresni önmagunkat múltunkban, gyökereinkben, tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezésében. Keresni a másikat, keresni benne önmagunkat és egyben a mását, az idegent, keresni őt tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezésében, közelíteni a boldogságot, az örömet, és távolodni a boldogtalanságtól, a fájdalomtól, kitölteni az űrt, a hiányt. Mindez azért rettenetesen nehéz, mert a női „életprogram”, múlt és jelen összetömörödve ott él bennünk, kitörölhetetlenül, testünkben, sejtjeinkben, retinánkon, az összes zsigereinkben. Noha roppant avíttnak, netán szentimentálisnak tűnhet ez így, ennyire lecsupaszítva, szinte egysíkúvá kalapálva az önmegvalósító, karrierista és a szingli kifejezést transzparensként lengető nők korában, ám Péntek Orsolya regénye következetesen és érzékenyen képviseli választott horizontját, háttérbe (zárójelbe) helyezve női mivoltunk más, másként, máskor fontos vetületeit, belénk, zsigereinkbe égeti a gyanút, hogy kimondva, kimondatlanul, lepezve, elfojtva vagy nyíltan vállalva mindannyian az Andalúz lányai vagyunk.

Madártávlat és halszemoptika

Láng Orsolya: Tejszobor.

Erdélyi Híradó – FISZ, 2015.

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

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

fog) a súlyát az mutatja, hogy csak ilyesfajta eltávolítottságok, áttételek által közvetíthető.

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

Akár túl rigorózusnak és aprólékoskodónak is tűnhet az iménti kifogás, hiszen inkább örülhetnők a fiatal szerző kimagasló nyelvi-, költői-, egyáltalán, alkotótehetségének, mégse felesleges talán a prózanyelvnél, szövegszerűségénél elidőzni, mert, ahogy írtam, jól érzékelhetően ez a tétje, (saját) vállalása a műnek: a szerelem, csalódás és szakítás közvetett, nyelvi (költői) konstrukciók általi ábrázolása, elszakítása a pusztasztoritól, a belső élmény, tapasztalat kívülre, műalkotásba helyezése, léttapasztalattá emelése. Láng Orsolya a prózanyelvre: erejére, képszerűségére, szemantikai

gazdagságára bízza történetét, tapasztalatait, egész múltját, ez nem kis bizalom, felelősség a nyelvet illetően.

Ehhez, a nagyfokú megformáltsághoz, megszerkesztettséghez tartozik, hogy a regény több réteggel is bonyolítja működését: a harmadik fejezettel kezdődően rövid betétek (*recitativók*) illeszkednek a narráció menetébe, ezek a fő szólamtól eltérően harmadik személyűek, Hal és Madár kapcsolatát ábrázolják. Ezek a recitativók csak annyiban köthetők az operákban betöltött szerepükhöz, hogy szólam- és dallamváltást eredményeznek a szövegben, s egy más nézőpontból, más síkon reflektálnak a szerelmi viszony alakulására, mintegy összefoglalják az éppen aktuális állapotot, de operabeli funkciójukkal ellentétben nem a cselekményvezetésért felelősek, hiszen hasonlóan metaforikusak, költőiek, de kevésbé érzékiek, érzelmileg érintettek, mint a főszöveg egésze, inkább távolabbról, elvontabban, parabolisztikusabban láttatják ugyanazt. Hal és Madár alakja megadja annak lehetőségét is, hogy az elbeszélő (végképp) lehántsa a nemeket, személyiségeket, konkrét arcvonásokat alakjairól, s a szerelmi viszony működésére, megélésére, érzelmi hullámvárása koncentráljon, ahogy az két ember között, egyáltalán, megvalósulhat. A recitativók szereplőinek kilétét illetően egy szakítás utáni találkozás jelene igazít el: az egymásnak – „véletlenül” ugyanazt – ajándékba adott képes gyerekkönyveknek egy hal és egy madár a szereplője. A találkozás és az ajándékozás epizódjának ábrázolása, de főként a mű folyamán visszatérő két szereplő „jelenei” együttesen hordozzák összetartozás és különvalóság (külön valóság), egymást kiegészítés és egymástól való elhatárolódás kettősségét; víz és lég, úszás és szárnyalás közegeit, a világhoz való eltérő viszonyt, a nézőpontok különbségét: márdártávlat és halszemoptika. „Ahogy kicseréljük őket egymás közt, a felismerés hevében magyarázni kezdtem, ujjal a képekre mutogatva, hogy ezenel szempontjainkat ajándékozzuk oda a másiknak, azaz valami olyasmin osztozunk most újra, ami egyszer különvált.” És ugyanez a kettőség rejlik a két narratív sík egymáshoz való viszonyában, az én-elbeszélés saját szubjektivitását vagy akár torzításait is felvállaló, az (emlék)képeket fókuszba fogó halszemoptikáját a recitativók felülnézete, még inkább elszemélytelenített, távlati képei ellenpontozzák.

A főszólamba (azért áriáknak nem nevezném őket) ékelt recitativók mellett biblikus betétek is bonyolítják a szöveg (jelentés)rétegeit. Ezek a kurzívval szedett, főként az evangéliumok elemeire rájátszó, archaizáló

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

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

Ily módon bontakozik ki tehát a *Tejszobor* az élet faragatlan kőtömbjéből, hogy egy szerelem, egy kapcsolat nehezen (vagy sehogy) gyógyuló fájdalomról, örök sebeiről szép láttelepet adjon. Létezik-e kivételes egymásra találás? Lehetséges-e két fél feloldódása egymásban? A hasonlóságok vagy a különbségek hozzák létre a kapcsolat elején feltörhetetlennek bizonyuló egységet, a testek, lelkek, érzékek végtelen vonzását? Mit jelent,

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

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

A mű címe az időhöz, múlthoz való viszonyt sűríti magába, ezt a szöveg is kibontja, rögtön az első, gyermeki fejezetben. A tej homogén fehérsege az időtlenség, az örök idő tagolatlanságának színe és formája: „Az az idő, amit befelé növesztek, tejből van. Ami kifelé nő belőle, az a végleges, és halálomig tart.” Így lehet a gyerekkor (tejfog) és a szerelem (tejköd) egyaránt egyfajta örökkévalóság hordozója. De a szobor is kapcsolatban van ezzel az idő nélküliséggel, állandósággal, a szobrok nem mások, mint az emlékek múlttá kövesedései, bennünk élő, életünket, identitásunkat meghatározó faragványai, vésetei, ám a tej-idő folyékony, „sík” homogenitásával szemben, az emlékképek szubjektivitását hangsúlyozandó, egyedi mintázatokat, saját felületet kapnak: „Az emlékszobrok háta nincs kidolgozva, reliefszerű körvonaluk egyetlen nézőpontból érvényesül. [...] Mindenki saját szobrot készít ugyanarról a történetről.” Ilyen emlékszobor (vagy szoborcsoport) Láng Orsolya regénye is, kifaragott (fekete-fehérre metszett), megmunkált emlékképeit helyezi az olvasó elé, hogy végül a két ellentétes anyag (tej és kő), egyesülés, beteljesülés és elválás, szétszakadás kettőssége, én és másik különbsége, mint a száradó joghurtos pakolás estéjén is, végül összesimuljon, jelenben megtartó múlttá keményedjék.

„Saját belembe töltsenek?”

*Bencsik Orsolya: Több élet. kis va(j)dmagyar.
Magvető – Forum, 2016.*

„Én nem leszek kolbász, se hurka” – dehogynem, drágám, nincs más választásod! Kezdhetjük akár így is Bencsik Orsolya *kis va(j)dmagyarjával* való párbeszédünket. A különös családregény ugyanis sertéslapockák és dagadók vidékére, a hizlaldák, sertésólak, bélmosás szintjére helyezi (vissza) ábrázolt világát, a folyamatos határátlépésekkel jellemezhető mű néhol zavarba ejtően provokatív, de mégis finoman összetett (poétikai) eszközökkel ábrázolja – az *Akción van!* házias, pikáns fűszerezésű elbeszéléseit szervesen folytatva – egy vajdasági magyar család sorsát.

A *Több élet* merészsége, kihívó gesztusai azonban nem a sertés- és emberlét egymásba csúsztatásában (ki ne gondolhatna azonnal Swift juhúrára vagy Orwell farmjára), és nem is az „önéletrajzi” (figyelj a mottóra!) mű szexuális utalásainak nyíltságában mutatkoznak meg leginkább, hanem az olvasó elvárásainak folyamatos áthelyez(tet)ésében, átkódoltatásában, hiszen az elbeszélő körkörös és minden olvasói komfortérzetet kisiklató eljárásai az ábrázolt világ és a regény működési elvének szüntelen újraértelmezésére, a játékszabályok újrafogalmazására kényszerítenek. Nem veszélytelen játszma ez, de a szerzőnek egészen jól sikerült végigvinnie ezt az ábrázolásmódot egy tudatosan felépített, több regisztert mozgató markáns elbeszélői hang segítségével, s ha az olvasó is elég türelmes, hogy végigrágja magát a sertésléttel szembeállított poétikai gyökérezeten, talán összességében jóllakottan fogja bezárni az ól ajtaját.

A vajdasági magyar lány családregénye sokkal inkább egy létállapot, a családhoz, a felnőttülethez, a szerbiai magyarsághoz való viszony megjelenítése, mint családtörténet, bár apró szegmensekből, visszatérő történetelemekből mégis konstruálható egy töredékes fabula. Ám a hangsúlyok talán nem itt vannak. Sokkal érdekesebb, hogy mit akar(hat) kezdeni a szerző e család sorsával, miért és hogyan válik ez a családkép fontossá és meghatározóvá saját életének és identitásának szempontjából. Vagy emeljük a tétet: hogyan lehet egy ember életét, érzéseit-vágyait-érzeteit a minden-

napos dolgok, események, tárgyak, ételek és testek segítségével ábrázolni? Hogyan lehet a családi közegetől, múlttól, gyökerektől meghatározott létet és ezek társadalmi, történelmi, fizikai, mégis egyedített közeget, összefüggéseit prózába sűríteni? Ezek a kérdések pedig sorra kitérülnek, az elbeszélő testéhez, vágyaihoz hasonlóan Bencsik regényében, a határsértések, határátlépések, narrációs eljárások e kérdések valamelyikét lépten-nyomon felszínre emelik.

A címmel szembeefezíthetően a *Több életben* jóval több a fikcionalizáció, a prózakonstrukció, mint ahogy ezt elsőre a látszólag a hétköznapi életre, a közönséges dolgokra koncentráció, a testet és a szenzualitást előtérbe helyező szövegfelület látni engedi. Már eleve az is kérdéses, kinek milyen szövegét olvassa a befogadó. Az írás, illetve az írás kudarc (Kertész Imre), pótcselekvésekkel való helyettesítése, a külvilág felé kommunikált írószerep és vele szemben az írás nélkül töltött időszakok több helyen egyértelmű reflexiót kapnak. A metafikciós utalások a nem-írásra, az írás gátjára, halogatására vonatkoznak, miközben – az azóta mégis – elkészült műben olvassuk mindezt: „Egyedül neki nem tudom azt hazudni, hogy otthon [...] naphosszat írok és naphosszat a vágóhidak története után kutatok, noha valójában a falat bámulom.” Pedig az elbeszélő voltaképp még a készülő írás műfaját, célját és a megírás nehézségét is megfogalmazza, a képtelenség érzete és a kudarcotól való félelem, tehát a székszis mellett hangot kap a „mégis sikerülhet” reménye is: „Amikor a mamának és a tatának karácsonykor elmondtam, hogy megint a családról írok, a tata örült, a mama nem. Bár már akkor is éreztem, még mindig nem tudom pontosan megírni, de hittem, idővel azért egyre inkább.” A metafikciós vonulat természetesen jól ismert az irodalom történetéből, gondolhatunk a *Don Quijoté*-re, a *Thurstram Shandy*-re, vagy hogy a legismertebbeket soroljam, Borges és Calvino posztmodern trükkjeire, de García Márquez *Száz év magánya* szintén, más szempontból is, idekivánczol. Nem túl eredeti ez, mondhatjuk, bár Bencsik csavar még egyet-kettőt ezen a „láttatom, ahogy a regény írja önmagát” eszközön, és a műből kihallható ironikus távolságtartás, az eljárások túljáratása azt is érzékelteti, hogy nagyon is tudatosan fekszik rá erre az irodalmi hagyományra, némileg gúnyt is űz belőle, és ezen a módon (is) hangsúlyozza művének „irodalom” mivoltát. Kihaszználja tehát e hagyomány kínálta játékteret, és igyekszik némileg elbizonytalanítani a mű szerzőjének kilétét. A tata (nagyapa) halála után

ugyanis az elbeszélő apja kezd egy – a tatárol, „és többek között a frusztrációkról” szóló – családregény írásába, *A szív és a tejesember* címen, amit a lánya nevének akar megjelentetni, és amelynek fejezetei szintén nagyon lassan készülnek el: „A Forum Könyvkiadó fogja kiadni, meg a Magvető, ha szerencséje lesz, lefordítják szerbre és németre is. Ma megkértem, azt is írja bele, hogy anyám soha nem lesz rákos, meg azt, hogy a jerikói rózsza, az maga a rák.” Bencsik könyvének bibliográfiai adatai és az NKA-támogatás (amire szintén történik utalás) kötelező feltüntetése az előzéklapon ilyen módon a szöveg paratextusaivá (is) válnak. A fiktív szerző alakjának kérdése természetesen nyitott marad, a játék viszont az utolsó bekezdésig tart, amikor is a (már) halott elbeszélő-főhős beszél „vissza” a regénybe.

A határsértések azonban nem csak a narrációs felületet karcollják, ronszolják. Egyébként is a szerb–magyar határon jövünk-megyünk, a Szegedre költöző lány Magyarországon próbál szerencsét, illetve próbál élni, dolgozni, pasizni, írni, de továbbra is ezer szállal, meg a Skype-pal kötődik a Vajdasághoz, az ott élő családjához, szeszt csempészik a határon és a szegedi piacon adja el. Bencsik Orsolya regényét legerőteljesebben a disznó- és emberlét határainak *áthágása* jellemzi, a családtagok a disznóól lakóiként jelennek meg már a regény elején („A tatának három malaca volt. Többet szült, éppen fél tucatot, mondta a mama, de csak hármat lehetett megtartani”), és a szerző a disznótartás, disznófeldolgozás mozzanatainak, eszközeinek segítségével jeleníti meg a családi kapcsolatokat, a vajdasági közeget, egy olyan zsigeri-ösztönös létszintet, amelyet testi folyamatok, ragyák és kórságok határoznak meg, a sertéstelepi munka identifikál, az ellustult, tébláboló életek mindenféle szokásai kirithatatlanak tűnnek. A szutyok otthonosság, a szülőföld közege és a családi kapcsolatok földbe, sárba húzó marasztaló erők. Ám a regény emberi-állati rétegeinek áttűnése nem végigvezetett, képletszerű, és nem is azonosítható egyértelmű jelentésekkel, a családi történetek – amelyek persze erősen kötődnek a vágóhidak, disznóhizlaldák, disznóvágások világához – az emberi munkáról, a kisemberek egy életen át tartó igyekezetéről, félelmeiről, vágyairól, kisszerű álmairól is szólnak. A jelenetek sokszor váratlanul siklanak ki, futnak túl a realitás keretein, vagy éppen az egyes részek felütései lepik meg az olvasót abszurd irrealitásukkal, és mivel különösségük, abnormalitásuk nem kap reflexiót, jelzést (kivéve a mű legvégén), a *Több élet* a legtágabb értelemben vett mágikus realizmus jegyeivel is megközelíthető, a leghétköznapibb

események és az irreális, megmagyarázhatatlan képek, jelenetek változtatják egymást, némileg abszurdan csúszkálnak egymásba a fantázia, az álom, a képzelgés eseteivel, sőt intertextusokkal kiegészülve egy sűrű, aprólékos szövegintarziává állnak össze. A valóság kereteinek feloldása García Márquez világához hasonlóan a lehető legkézenfekvőbb dolog a regény szövedékében, a családtagok furcsa tulajdonságain, szokásain, a dolgok át-tűnésein senki nem ütközik meg, de hát hogyan is tehetné, hiszen mindezt az énelbeszélő generálja, teremti (írja) maga köré.

A szenzuális tapasztalatok és a tárgyi-állati világ rögzítéséből, a váratlan, ám következetesen indáztatott, visszatérő elemekből, képekből, motívumokból, sőt állandó jelzőkből sűrűsödő prózanyelv a tudat- és valóságsíkok folyamatos eltolásával, mozgatásával egy olyan világot ábrázol, amelyben minden mindennel összefügg(het), ahol a múlt- és jelenbeli események, sorsok, történetek, testek, ösztönök rizomatikusan összecsomósodnak, amelyben a tárgyaknak, ruhadaraboknak, családi ékszereknek, szobáknak, ólaknak önálló, ám a családtagokat összekötő története van, amelyben a környezet, az idő tárgyasuló múlása mintha felül tudna kerekedni az egyes ember életén, egyéni késztetésein, identitásán, ahonnan el lehet ugyan jönni, de ahová mégis vissza kell térni, ha másként nem, áldozatként, áldozati testként, felfeküdni önként a vágóhidra. E feldúsított közegben áll előttünk az elbeszélő, eléggé boldogtalanul, örömtelenül, napjait feleslegesnek tűnő cselekvésekkel (csontok „vezeklő” súrolása), értelmetlen tevékenységekkel tengetve, férfiak tekintetének és vágyainak kitéve (magát), pasi nélkül, társtalanul, vágyakozva vagy az öngyilkosságról fantáziálva, végső soron magányosan. A földrajzi, társadalmi, családi kötöttségekkel, meghatározottsággal szembeni tiltakozás a vegetarianizmus, a zöldség- és gyökérévés motívumaiban is megjelenik, de úgy tűnik, a családi gyökereket nem lehet elrágni, újak ültetésével pedig esélytelen próbálkozni: „Apámnak írom a Skype-on, elültettem magamban egy gyökeret, ő meg azt válaszolja, az ilyen gyökerek idővel maguktól kiszáradnak.”

Beterít, elural tehát mindent a sertésélet, a szükségletek, ösztönök kielégítésére, vagy még lejjebb, a moslékevésre korlátozott élet, mert végső soron az a tied, amit megeszelsz, „én pedig ehhez tartom magam. A testem tágas, bűzös ól. Ürítésem mértéke, ha nem is kielégítő, de elviselhető.” „Amit csak bírok, magamba tömök: kidobott krumplihéjat, romlott ételt. Hideg, nem gőzölög. Ez az életem.” Az elbeszélő ezt az élethez való viszo-

nyulási módot a Kis János-esettel, a lakodalmi zabálással és naturális fulladásjelenettel, Móricz *Tragédiájának* látványos szövegbe dolgozásával növeli társadalmilag és történelmileg is meghatározott, általános emberi dimenzióvá. Mintha a tapasztalat és a tények fölötti létszintek, amelyek létezésére nemcsak az egyes családtagok vágyai, hanem az elbeszélő írói tevékenysége is irányul, elérhetetlennek tünnének, mintha a létfenntartás anyagiségán túli emberi létformák nem lennének eléggé megragadhatók, megélhető, kifejezhető: „Világ minden, ami tény, ami pedig tény, az nem tartozik a logika hatáskörébe.” Az evés, a zabálás, „egész álló nap, mint a gép, zabálok” pedig összekapcsolódik a disznóléttel. A két élőlény – ember és állat – nemcsak a valóság és képzelet-irrealitás áttűnéseivel csúszik egymásba, hanem a mű folyamán több alkalommal megtörténik explicit azonosításuk is: „moslékembernek hívnak, pedig valójában disznó vagyok”; „Ha henteshez megyek, mindig csodálkozom, hogy nem én vagyok ott az állat helyén.” Az életek, testek kitérása, a családtagok életének *feldolgozása* tehát a disznótartás és disznóvágás kellékeinek, elemeinek segítségével történik meg. Ennek visszatérő motívuma a regényben a bélmosás, a belek aprólékos kifogatása, megtisztítása, mint öröklődő női feladat: „Anyám soha nem akart belet mosni, ezt mindig a mamának kellett csinálni, idővel nekem. A tata boldogan szedte ki a véres, még gőzölgő belsőséget az állat felvágott hasából, és a fehér zománcos vándlingba dobta. Az ólak melletti pöcegödörnél vagy egy órán át húzogattam, bírtam a hallgatást, figyelmemet teljesen lekötötte a munka.” A bélmosás Bencsik regényírói tevékenységének metaforájaként, önértelmező alakzataként is felfogható: a legkínosabb és legvisszataszítóbb dolgok feltárása, megtisztítása, aprólékos pepecselés, bélfolyam, amibe vissza/betölthető a már feldolgozott tartalom. A család mint egymásnak kitett testrészek és betegségek halma – „Apám látta anyám belét, ő cserélte a zacskót, mosogatta anyám hasán a nyílást” –, a család(regény) mint sztóma, amit ki kell vezetni, ki kell tenni a világ elé, hogy élni lehessen. Vele, benne, általa.

Az állati és emberi testek kettőssége legszebben az újévi naptárakon jelenik meg, amelyeken „hiányos öltözetű, buja és elszánt tekintetű nők reklámozták a Szerbia sertésállományából származó, különböző étkezésre szánt termékeket.” A naptárak ugyan a tataék fürdőszobájába száműzetteknek, de azért mégiscsak Szerbia egészségtől kicsattanó, lakmározó nőalakjai láthatók rajtuk. Az árukapcsolás működik. A délszláv háború előtt

disznóelletőként dolgozó apa is végül a sertésólból mint leányszobából adja férjhez hazatért, igaz, már nem annyira kicsattanó egészségű lányát sertésként egy kétszáz kilós másikhoz. E végponton hangzik el a mű címére tett utalás, ami nem nagyon segít ki minket a szöveg rágcsálása során már-már otthonossá váló zavarunkból. A „minden egyes élőlényhez több élet tartozik” olyan kijelentés, amely – a szövegkörnyezet miatt – akár pozitívan is érthető: létezhetnek, elképzelhetők egyéb létsíkok, összetettebb érzelmi-szellemi kontextusok, másfajta életek is az ösztönök, testi folyamatok felett/mellett. Ám ha ezeket csak elképzelni lehet, vagy képekből, szavakból megteremteni, az akkor sok vagy kevés?

Bencsik Orsolya *kis va(j)dmagyarja* több olvasatot – több életet? – is megenged: egyfelől a jövőre, egy más minőségű, más szintű élet lehetőségeire nyitott, kevésbé végzetes olvasatot, ám más szempontokat felerősítve mégiscsak egy visszahúzó, animális közeget, naturalista képekkel feltárt világot, és egy halállal végződő művet tesz az olvasó elé, ami által a *több élet* soha el nem érhető esélyként, vágyként, fantáziaként jelenhet csak meg, mert a valóság mégis az, hogy nincs más, csak a disznóólak csöndje, valamivel több (az) élet, mint (a) halál. Azért nehéz – bár nem is kell – dönteni a két értelmezési irány között, mert a kegyetlen élveboncolás sok helyen annyira naturalis, hogy szinte önmaga paródiájává válik, az időnként túlzó motívumok – mint például a nők mellének disznóvérrel való kenegetése vagy hogy a tata egy nagy here –, a valóság kisiklatai, a mű alcíme, az állandó jelzők használata, de főként az ironikus és szenttlen hangvétel is távolságtartásra int. Hogy talán mégsem kell végzetesen komorra hangolnunk mindent, hogy megvan a felülnézet gúnyos mosolya, taszító, rusnya dolgaink gyönyöre, a sertés énekeinek fájdalmas humora („Én nem leszek kolbász, hurka. – Saját belembe töltsenek?” – Petri), hogy a határokon ide-oda táncolni veszélyes, de mégis vagány dolog, hogy az élet szeszélyessége, érzék(szerv)i lüktetése mindennapi apró ügyeinkből áll össze. Mindez véres, csapongó, bűdös és szertelen, mint egy vágóhídi capriccio.

Biciklizéseim Aaron Blummal

*Aaron Blumm: Biciklizéseink Török Zolival.
Prae.hu, 2011.*

Sokszor és sokan kérdezték már tőlem, ki az az Aaron Blumm. Voltak, akik azt mondták, hogy ő Virág Gábor, voltak, akik azt, hogy egy író, de még többen, akik azt állították, hogy ő Török Zoli, akiért az elbeszélő rajong. Mások azt kérdezték, mi köze van neki Sinkovics EdÉhez, a festőhöz, akinek, ki tudja, van-e biciklijé, és hogy szoktak-e együtt biciklizni. Ilyenkor nem igazán tudtam válaszolni, olykor azt mondtam, igen, olykor azt, nem, de legtöbbször csak mosolyogtam.

A JAK-füzetek, a Symposion és a Prae.hu ízléses és igényes közös kiadványán lehet mosolyogni. Sokszor. Néha azonban, vagy nem is néha, az olvasó megrendül, rádöbben, összeszorul a torka, zavarba jön, elbizonytalanodik, nem érti, amit addig érteni vélt, visszalapoz, újraolvas, rájön, hogy nem is feltétlenül kell mindent értenie, elég csak beszívni, élvezni a szavak, mondatok, képek pillanatát, mint ahogy az (el)beszélő is teszi Török Zolival, elég felülni a biciklire, és tekerni, tekerni, róni a köröket minden különösebb cél nélkül. Vagy mégsem?

Aaron Blumm könyve már az első oldalon elbizonytalanítja befogadóját, alapvető kérdései szereplőinek számát, személyét, kilétét, létezését mossák át, s a bevezető gondolatokban már összekuszált szálak, illetve személyek, nevek, a mű folyamán sem rendeződnek egyértelmű szövétté, esetleg történetté, sőt. A *Biciklizéseink...* erőteljes tagolása – öt nagyobb rész, melyek változó számú „biciklizést” tartalmaznak – az indulás és érkezés, a folyamatos újrakezdés, megsokszorozódás (már csak a cím többes száma miatt is), töredezettség, újabb és újabb körök összefüggés nélküli mozgásrendjét kínálja fel. A szövegegységek egymástól tipológiaiilag is elkülönítve önmagukban zártak, ahogy az egykori blogbejegyzések³ is, mondhatni önálló gyöngyszemek, ritkán és kevésbé kapcsolódnak lineári-

3 <http://biciklizeseimtorokzolival.blogspot.com/?zx=59087f08590594f6>

san egymáshoz, inkább motívumok, cselekménymorzsák, szövegelemek ismétléseiről beszélhetünk mozaik- vagy hipertextszerűen. Minden ellentmondó állítás, elbizonytalanítás és töredezettség ellenére, továbbá posztmodern olvasói praxis dacára, a befogadó mégis összefüggések után kutat, s erre épp a mű öt részre tagolása, a részekhez írt bevezetőszövegek, a sorszámokkal ellátott biciklizések adhatnak alapot, tehát valamiféle rendszerűséggel, a számok szabályos rendjének monoton egymást követésével szembesülünk. Ennek az egyetemes rendnek többszörös szabályszegése, megsértése azonban egyrészt érzékelteti, hogy lehetetlen és értelmetlen bármiféle evidens, jól látható rendszernek, egészen a keresése, ha van egyáltalán valamilyen kohézió, összefüggés, nem a dolgok (külső) struktúrájában mutatkozik, ugyanakkor (másképp) arra is figyelmeztet, hogy a sorszámok „elvétele”-vel, kiközlésével a szerző egy lehetséges rendet rúg fel, a normá(lis)tól szándékosan tér el, tehát nem egyfajta kaotikus állapotot keres magának elrugaszkodási pontot, hanem egy fennálló rend lebontása, szétforgácsolása történik.

Az ilyen módon felvázolt szerkezeti kapaszkodó tehát arra ösztönzi a befogadót, hogy valamiféle tartalmi, jelentésbeli kohéziót keressen a szövegek között, bár talán nem, vagy alig vesztené a mű élvezhetőségéből, ha az egyes darabok „mindössze” egy szövegközi galaxis szép „tereptárgyai” lennének a biciklizés és törökzölizés szabad konnotációival. Meglátásom szerint azonban „többről” van itt szó. A mű számtalan jelentősnek, jelentésesnek, és természetesen egymásnak ellentmondó, egymást leépítő mondatai közül egyre inkább azok tolakodnak elő, amelyek lehetővé teszik, hogy egy bomlott elméjű nő történetét, vagy inkább tébolyának, téveszméinek, állapotának stádiumait konstruáljam meg a szövegekből. (Ezen az úton fogok haladni, de ez nem zárja ki más és másként értett mondatok, szövegelemek más(ik) „történetét” olvasását.) A *Biciklizéseim Török Zolival* tehát nem más, mint egy mániás (a pontos diagnózis megadása nem feladatunk), a szerelmi téboly fogságában élő nő feljegyzései, amelyben a szerelem táplálja a tébolyt, a téboly pedig a szerelmet. Az írás, a jegyzetek készítése több helyen is tematizálódik, a napló- (vagy blog-) bejegyzések leginkább a felejtés ellen készülnek, mely az írás alapvető funkcióját is megidéz: „Amikor a partra léptünk, elkezdtem feljegyzéseket készíteni, hogy legyenek emlékeim”; „Az uram megtalálta a füzetkémet, és nagyon mérges lett, amikor elolvasta. Kitépte belőle a lapokat, és visz-

szaadta üresen, Néhány mondatot soha nem fogok elfelejteni, gondoltam, de mire leírtam, már nem jutott eszembe egyik sem”; „Azt hiszem, egy percem maradt, hogy írjak. Mit tudok ennyi idő alatt írni, amit eddig nem írtam le? ...” Az első személyű beszédmódból következően az emlékezés, emlékképek hiánya, a valódi és az álombeli, képzeletbeli képek, foszlányok keveredése lehetetlenné teszi egy megkonstruálható eseménysor, egy stabil önazonossággal rendelkező identitás megrajzolását, ráadásul a kitépott füzetlapok még hiányosabbá teszik a feljegyzések rendszerességében, észleleteinek megbízhatóságában amúgy is megkérdőjelezhető személy írását; innen (is) érthető a mű – *Egy elmebeteg nő naplója* – töredezettsége, a sorrend felborulása; a metafikciós gesztus pedig ennek az „őrült” tematikának és írásmódjának kérdéseit fordítja át, tereli vissza az irodalom, az írás működéséhez, működtethetőségéhez.

Ez, mármint az örület „diagnózisa”, sok mindent megmagyarázhat a művel kapcsolatban: a feljegyzések fragmentumszerűségét, szerteágazóságát, az állítások ellentmondásosságát, a rendszerek felbomlását, a kohéziósnak tűnő elemek hirtelen megszakadását, az álmokat, víziókat, a beszélő nevének, személyének megkérdőjeleződését, sőt mintha-nemváltását is. A tisztább és zavartabb pillanatok, időszakok, kényszerkezelések, visszaesések stádiumai körvonalazódnak az egyes „biciklizések”-ben. Ezt az olvasatot erősíti a Doktor többszöri feltűnése („Azt mondta, ne higgyek olyasmiben, ami nem létezik”; „Volt nálam a Doktor úr, azt mondta, Török Zoli nincsen, nem létezik, ne higgyek benne. Vagy ha úgy gondolom, mégis, bizonyítsam be a létezését, és azt is, hogy szeret.”), a nem-rendesen szedett tabletták, a kórházi környezet megjelenése (amely aztán a török szultán háremébe fordul át) stb., de mindez kellően rendszertelenül, reflektálatlanul ahhoz, hogy éppen ezáltal, kuszaságában tűnik teljesen hitelesnek. Időnként a beszélő maga is elbizonytalanodik, kételkedik Török Zoli, de még önmaga létezésében is: „Olykor azt hiszem, Zolit csak álmodom”; „Amikor tükörbe nézek, látom Zolit a szememben”; „Néha magam sem tudom, mi a való, és mi az, amit csak képzelek”; „Aztán ugyanúgy, ahogy jöttem, lassan el is párolgok.”

De minden kezelés, gyógyszerelés ellenére a beszélő mániákusan ragaszkodik Zolihoz, rajong érte. Zoltán-szultán a minden, a mindenség a műben, maga az Isten, ahogy erre a különböző szövegtípusok is rájátszanak. Zoli nemcsak egy jó pasi, akivel jól lehet biciklizni, szeretkezni (vagy

ha a kettő ugyanaz, akkor ez itt egy szóismétlés), hanem a tökéletes szerető, a tökéletes élvezet okozója – létezen akár valóban, akár az imaginárius szövegvilágban, akár „csak” a képzeletben –, ahogy ez a Tiffany-regényfüzetek vagy erotikus ponyvák nyelvezetére rájátszva megfogalmazódik a szerelmi beteljesülések eksztázisának rögzítéseiben. Ő maga a legfőbb tökéletesség, akit látni ugyan nem mindig lehet, de álmainkban jelen van, rajongó hitben egyesülhetünk vele, ő a mindent kitöltő, mindenütt jelenlévő legfőbb jó. A szövegek sokszor az eksztatikus rajongás, mely szintén egyfajta örület, beszédmódját, szerelmi vallomások, imaszövegek liturgikus frázisait imitálják. Így *A második levél negyedik biciklizése* is: „Gyónom a mindenható Istennek és nektek testvéreim, [...]. Azért teljes szívemből bánom minden bűnömet, és ígérem, csak a jóra törekszem. A jó meg a Török Zoli.” Máskor Zoli megtalálása (Deus absconditus) az Isten-élmények leírását követi: „Olykor a kabátom belsejéből, olykor a szoknyám ráncai közül bújtatom elő. Mert előbújthatom bármikor, meghallgatott engem a Jóisten. Megmutatta nekem az utat Zolihoz: megtaláltam ott fönt a magasban, és azóta el sem engedem. Egyszer régen, felkerekedtem a hegyre, emlékszem, semmi nem tarthatott vissza, sem a hideg, sem a méteres hó, sem az uramtól való félelem.”

A szerelmi-erotikus és vallásos rajongás ilyen fokú átfordíthatósága, összemosása, ami kultúrtörténetileg természetesen nem egyedi eset, túlmutat a szimpla örület tematikáján: a valamibe, valakibe „kapaszkodás”, a másikkal, Istennel, léttel való összeolvadás, egyesülés egyetemes emberi vágya fogalmazódik meg a szövegekben („Fogsz? Foglak.”). A folyamatos keresést, bolyongást metaforizálja az út-toposz, a biciklizés: „Hosszú volt az út, mire megtaláltalak. Hosszú volt, nem is volt zökkenőmentes. Volt úgy, hogy annyira szakadt az eső, és annyira süvített a szél, hogy azt gondoltam, jobb lesz, ha visszafordulok. Volt úgy, hogy nem vettem észre az utamba kerülő akadályokat, gödröket, kátyúkat, és összetörtem mindenem, volt úgy, hogy elvesztettem a kormány felett a kontrollt, és fennakadtam az útmenti szögesdrótokban, de leginkább úgy volt, hogy semmivel sem törődve csak mentem tovább, nem tudva, mi az, amivel még számolnom kell. Évekig bicikliztem, bicikliztem egyedül, bicikliztem másokkal, bicikliztem ismerősökkel, bicikliztem ismeretlenekkel, és volt úgy is, hogy már nem is bicikliztem, mert úgy gondoltam, nekem ennyi volt, több már nem jutott. De közben mindig is éreztem, valami még hiányzik...” A másikban,

létben, időben, szövegben való feloldódás, összeolvadás a megszólalás-módok, szövegtípusok különféle variációi által próbál közelebb kerülni a beteljesedéshez, olykor annyira erőteljesen, hogy a beszélők is felcserélődnek, összemosódnak, különösen *A negyedik lépésben*, ahol a női és férfi megszólalók mintha váltanák egymást, mintegy párbeszédként, s a hiány, vágyakozás gyötremének tetőpontján már nem is dönthető el, ki beszél.

Aaron Blumm művét tarthatjuk az „őrületbeszéd” remek megvalósításának. A rend elvén induló, majd szétbomló szerkezet, a különböző hosszúságú, önmagukban zárt, de sokszor még önmagukban sem koherens szövegegységek, a beszélő bizonytalan, ellentmondó önmeghatározásai, önreflexióinak széttartása, töredezettsége, a beszélő külvilághoz, önmagához, térhez, időhöz, álmhoz való viszonya mind azt tükrözik, hogy a tébolynak, a személyiség felbomlásának nem lehet egységes, összefüggő „beszédét”, történetét adni. Derrida is erre a megállapításra jut Foucault vállalkozásával (*A bolondság története a klasszikus korban*) kapcsolatban a *Cogito és bolondság története*⁴ című írásában. Az őrület túl van minden rendszeren, logikán, összefüggésen, „működése” kiszámíthatatlan, meglepetésszerű, minden konzekvenciát felszámoló, ezért a logosz által, amely szabályoknak, konvencióknak alárendelt, teljes mértékben megragadhatatlan, leírhatatlan, mind belülről, mind kívülről, mivel a nyelvi diszkurzivitás felől megközelített téboly épp a nyelv rendszerszerűsége által számolja fel az őrület rendszertelenségét. *A Biciklizéseink... „őrületbeszédei”* vagy inkább szólamai összességükben jól mutatják egy szétesett személyiség különböző pillanatainak hangulatait, állításainak, kijelentéseinek ellentmondásosságát, zavarosságát, megbízhatatlanságát, a beszélő személy világra és önmagára vonatkozó kijelentéseinek bizonytalanságát, talajvesztettségét, álmot, képzelet, valóság egymásba csúszását, s a kevés tiszta pillanat „átütését” a szövegben. Zolin – érkezésén, távozásán, érintésein, rá gondolásán stb. – kívül szinte minden eltűnik a beszélő életéből, ez a megszállottság lényege; otthonáról, munkájáról, emberi kapcsolatairól, egyáltalán, a külvilágról, sőt bármiféle betegségtudatról szinte egyetlen szó sem esik. A beszélő személyiségének felszámolódásával együtt (aminek egyáltalán nincs tudatában), felszámolódik tér és idő is, a (nő)alak elveszti saját múltját, jövőjét, emlékeit, (ezekre időnként reflek-

4 Jacques DERRIDA, *Cogito és bolondság története*, Világosság, 2008/7-8.

tál), mindezzel párhuzamosan bezáródik saját jelenébe, álmaiba, vízióiba, melyeknek határai összemosódnak a reáliák elemeivel, és feloldódik saját téveszméinek képzeteiben, Zoliban. Reflexiói kizárólag erre a belső világra korlátozódnak, élményeire, vágyaira, gyötrelmes és örömteli érzeteire, mindig az adott eseményre fókuszálnak, naivan elfogadóak, a beszélő a legabszurdabb eseményeket is meghökkenés nélkül nyugtázza, helyzetét nem értelmezi, főleg nem folyamatában, időbe helyezve. A személyiség szétesése a dimenziók elvesztésével jár együtt, végül az egydimenziós lét egyetlen pont, Zoli körül forog körbe, körbe.

Az „őrületbeszéd” széttartó elemeit, a nyelv által megközelíthetetlen, összerszervezhetetlen érzések káoszát szubjektív, a mindennapi és az irodalmi közlésmódokban is használt műfajok, műformák helyettesítik; levél, vallomás, napló, ima és közhelyes frázisok pótolják ki a tudat réseit, olyan műformák, amelyek hagyományosan a beszélők legszubjektívebb megnyilatkozásainak, az „őszinte beszédnek” kínálnak kereteket, amelyek éppen ismert szubjektivitásuk miatt a mondottakról a beszélő személyére, gesztusaira terelik a figyelmet. Ez ebben az esetben azért különösen érdekes, mivel a levelek, vallomások, imaszövegek olyan kölcsönvett, konvencionális, kommersz frázisokat emelnek a szövegek játékerébe, amelyekről amint lerántjuk az intertextuális hálót, azon nyomban az ürességgel szembesülünk, s ezek a kölcsönzött áradó szólamok ilyen módon csak látszólagosan pótolják, tartják össze a szétesett személy széttartó nyelvi megnyilatkozásait. Másrészt a mentális betegségek többségében megfigyelhető, hogy a betegek épp beszédük kiszínezésével, falszifikációval, színészkedéssel próbálják – egy ideig – kompenzálni belső zavarodottságukat. A szerelmes-erotikus regények áradásai, női magazinok vallomásai, slágerszövegek bornírt banalitásai tökéletesen alkalmasak akár az efféle helyzetek, akár a téveszmés belső világ projekciójára. De minden érzelmileg „túltengő” szövegátemelés ellenére a beszélő szerelmi szenvedélyéhez nem elegendő a meglévő nyelv, a *Minek nevezzelek?* kérdése a *szeretlek, imádlak, gili-gili* értelmetlenségig fokozott megnyilatkozásához érkezik: „Bólogatok, mert megszólalni sem tudok, mert arra, amit ilyenkor érzek, amit mondani szeretnék, már nem találok megfelelő szavakat. Mondtam már neki, hogy szeretlek, aztán rájöttem, ez nem elég, mondtam neki, imádlak, de most ott tartok, már ez sem elég. De hogy lehet fokozni az imádlakot? Megkérdeztem Zolit, ő erre azt mondta, talán úgy, gili-gili.”

A jelentések felszámolódásához hasonlóan a névhasználat egyértelműségének elvesztése szintén az identitás felbomlását mutatja. A név, megnevezés, amely általában szoros viszonyban áll az emlékezettel, a beszélővel kapcsolatban mindvégig bizonytalan, tulajdonneve mintha nem tulajdon neve lenne, s bár a tulajdonnév nem tiszta tulajdon, az elnevezés mégis mintha azt sugallná, hogy őriz valamiféle tulajdon-momentumot, ezért érezzük úgy, hogy tulajdon nevünk önmagunkkal való azonosságunkat jelöli.⁵ Ebben az esetben a név jelölő funkciója nem egyértelmű, a beszélő többféleképpen is nevezi magát, ahogy ez már a bevezetőben tételeződik: „ki az a Klára, akit néha Ágnesnek, néha mágnésnek, négy szemközt pedig mindig Bogárkának hívok.” Amikor pedig a név tűnik bizonyosnak, a jelölt oldódik fel: „Tényleg: még azt sem mondtam, hogyan *nevezlek*. Klára. *Az én nevem Klára.*” (kiemelés V.B.) Vagy marad a teljes bizonytalanság: „Nem mondhattam el, hogy miközben a nevemet sem tudom, nemcsak az előző, de a következő életemből is emlékszem mindenre.”

Még egy (jelentés)réteget tesznek hozzá az eddig elmondottakhoz Sinkovics EdE illusztrációi. Minden „biciklizés” képet kap, általában a kötet bal oldalán, leginkább a lap alsó (bal alsó) részére helyezve, keretek nélkül, mely a befejezetlenség, nyitottság, folytathatóság, ugyanakkor a parttalanság, határtalanság hatását kelti. A rajzok mindegyike emberábrázolás, egy, de legtöbbször több lecsupaszított, elroncsolt személy látványa egészíti ki a szövegek világát. A megsokszorozott férfi és női alakok, a „sietős” körvonalakkal felvázolt testek, aktok, torzók megerősítik a *Biciklizéseink...* szereplőjének kusza belső világát, az önmagát mindössze pillanataiban látó, érzékelő alak folyton változó horizontjait, időszakait, állapotváltozásait, ahogy a képek is nyugtalanok, folyamatos mozgásban lévőek, dinamikusak, nem jutnak nyugvópontra, már csak a vonalak szaggatottsága, szállkássága miatt sem. A képeken lévő alakok „sokasága” és már önmagában a képek sokasága is a sérült személyiség szétesettségét, megsokszorozódását, olykor önmagán kívülállását, maga-figyelését, a másikkal, a környezettel, biciklivel való összeolvadásának, szétválásának pillanatait mutatja. A többnyire fekete vonalas rajzok és feketére festett arcok, testrészek, melyek ijesztővé, nyomasztóvá, „elborulttá” hangolják az arckifejezéseket, tekinteteket,

5 Vö. ANGYALOSI Gergely, *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben*, Filológia közlöny, 1996/2.).

mindössze néhány színnel (piros, sárga, sárgászöld, világoszöld, kevés kék) egészülnek ki, ezek erőteljes foltszerűségükkel irányítják rá tekintetünket egy-egy arcra, testrészre, legtöbbször a genitáliákra, erogén zónákra, nemi szervekre, némiképp Schiele aktjaihoz hasonlóan, de elnagyoltabban, erőteljesebben. A vörös sokszor a vér, sérülés hatását kelti, a vágy, az izzó test kifejezésformái is ezek. Hasonlóan a férfi nemi szerv is (mint Török Zoli metonímiája), amely több alkalommal is önálló életet él a képeken a „mánia” koncentrált tárgyaként. Sinkovics EdE rajzai a szövegekhez hasonlóan fenntartják a jelentés(ek) nyitottságát, variálhatóságát, a képek nem a szövegbeli jelenetet ábrázolják, illusztrálják, inkább asszociatív, hangulati reflexiókként társulnak a szövegek mellé; tehát nem terelik, kerekítik le a befogadó asszociációt, sőt, inkább tovább nyitják azt a diskurzust, amelyről csak annyi állítható bizonyosan, hogy van benne nő, férfi meg bicikli. „Talán több magyarázattal is tartozom, de eszem ágában sincs magyarázkodni. Talán több homályos részlet is marad utánunk, de tudom, számodra minden apró mozzanat, minden egyes szó és minden egyes betű világos üzenet volt...” – Mivel azonban a beszélő rögzítetlen (rögzítetlenségében állandó) pozíciója miatt éppen ugyanannyira nem lehet számolni a zárómondatok „igazságértékével”, referencialitásával, mint a szöveg bármely más pontján, a befejezés (és bevezetés) nem vezet ki (és nem vezet be) semmiből(be), a felvetett kérdések és bizonytalanságok kérdések és bizonytalanságok maradnak, a biciklizés biciklizés, a végtelen ∞.

Aaron Blumm „vesszőparipája” a biciklizés, a közel két évszázados találmány hosszú utat futott be az emberiség történetében, s nemcsak a járgány alakja, technológiája, funkciója, kultúrköre, népszerűsége változott az idők során, hanem a hozzá kapcsolódó képzetek is; konnotatív jelentések, metaforák tapadtak mind az eszközhöz, mind a cselekvéshez. Ezeket lovagolja meg mániákusan a szerző: biciklizéssé – vagy hozzá kapcsolódva tekeréssé – „emelve” a fejezeteket, az írást, a társas viszonyokat, a szeretkezést (pl. *tizenkét perc biciklizés*), a fűvezést, az őrületet, magát az élest, az önmagamban vagy rajtam kívül lakó másikat, az Isten, a boldogság keresését. A bolyongást. Az indulást és az érkezést. A körforgást. Végül feloldódunk a *végtelen biciklizésben*. Most és mindörökké.

Számomra mindez egyrészt az emberi lét erőfeszítésére rímel, nem lehet másként, mint saját (emberi) erőnkéből, nyomni a pedált, szorítani a kormányt, s aztán kiderül, némiképp rajtunk is múlva, hogy száguldó lejtő

vagy verejtékes kaptató, beborulunk-e az árokba, vagy sem (beborulunk-e a szövegbe, vagy sem). Másrészt a szöveg felkínált olvasata szerint a biciklizés az élet megrontója a páros-lét metaforája is, maga a jármű és a közös biciklizés mint tevékenység is; igaz, hogy a nőnek nincs ki mind a négy kereke, de lehet neki, mondjuk kettő, ha megtalálja magának Török Zolit, bárhol, kívül vagy belül, mindegy hol, a lényeg, hogy ketten „legyünk” – író és „rajzoló”, író és befogadó –, mert egyedül így élhető, így tekerhető, így ember: „Rajzolj egy embert! Látom, szépen rajzolsz. Rajzoltál neki 2 lábat. 2 kezet. 2 szemet. 2 fület. Mindenből kettőt rajzoltál. Nem egyet. Így tökéletes. Párban. A láb is csak párban lépkedhet tovább. Ha madarat rajzznál, két szárnya lenne. Csak így tud a magasba repülni, egyre feljebb ívelni. És gondolj az ollóra. Nélküled olyan vagyok, mint az olló egyik fele. Vagy talán még szerencsétlenebb. Olyan, mint egy bicikli egy kerékel. Használhatatlan. Nem lehet sem vágni, sem vágatni vele. Ezért kell párba a lábad, a kezed, a szemed, a füled, hogy...(a folytatás meg a tied...)”

Kockázatokról és mellékhatásokról

Tóth Kinga: Holdvilágképűek.

Magvető, 2017.

Tóth Kinga testletei a diagnózis nélküli diagnosztika rövidpróza darabjai. Hézagosa, szakmaian „sterilek”, tényközlő felsorolások a kórházi leletekhez hasonlóan, de az alkotói tekintet és erő által sűrítettek, összefogottak, önmagukon túlmutatóak. A szövegek a személyes tapasztalatok, emlékek és a hideg, távolító gesztusok, a tudatos, racionalizáló objektivitás, szerkesztettség kettősségében, gépezetében működnek; a (próza)versekhez közelítő darabok szerves – vagy a szerző törekvéseit figyelembe véve, újabb implantátumokkal megtoldott – folytatásai az *All machine* gépverseinek.

A testletek kifejezés persze pontatlan: a szövegek annyiban tekinthetők leleteknek, hogy egy-egy pillanatnyi helyzet, állapot, minden más (élet)körülményt, nagyobb összefüggést mellőző részletező leírására, precíz rögzítésére vállalkoznak. A rövid darabokból, rajzokból és az *Appendix* montázszerű műalkotásaiból létrehozott kötet így nem áll(hat) össze – nem is célja! – betegségtörténetté, betegségek mentén megírt én- vagy szenvedéstörténetté, sőt, semmilyen történetté. Számomra épp az tűnt izgalmasnak, hogy a beszélő kórházi, vizsgálati, műtéti tapasztalatai nagyon is személyesek, egyéniek, megélték, a megfigyelés, észlelés nézőpontja egyértelműen a sajátja, ám a rögzítés, leírás folyamán (pillanatában) le is válnak, eltávolodnak tőle, a múltból kitüremkedő huplikká, dudorokká, leírható foltokká, betokosodott cisztákká merevednek. Az írások olyan mikroszkopikus, vagy legalábbis ultrahangos betekintések, melyek mindig csak az adott helyzet, állapot pontos felmérésére és rögzítésére vállalkoznak. De nemcsak a részletekben (átfedésekben, ismétlésekben) kapott leírások, a fragmentumokból épülő szerkezet keltheti ezt a benyomást, hanem az is, hogy a precíz rögzítés mellé nem társulnak közvetlen érzelmi reflexiók, értelmezések, a személyt érintő következtetések, összefüggések, magyarázatok. A testfunkciók, a vizsgálatok, eljárások menetei és a testi-fizikai hatások leírásai az érzetek, a látvány rögzítésére, az események gyors,

pergő sorolására szorítkoznak. A mondatok tömören, látszólag lazán, kevés köztöszóval, kevés előre-hátra utaló nyelvi elemmel követik egymást, mindig az adott téma, helyzet tartja egyben az egyes részeket, ezért a címek is jelentős szereppel bírnak. Ám a rövidprózai darabokban nemcsak a betegségek, orvosi beavatkozások, műtétek, kórházi körülmények leírásait kapjuk, az asszociációs ugrások néha távoliak, átvittek, magyarázatok, kifejtések nélkül forognak körbe-körbe (*Ringlis I-II.*). Ezek a szabad társítások, konkrét és elvont közt csapódó mondathullámok érzékeltek, hogy jóval többről van szó, többről is szó lehet, mint az elbeszélő betegségeinek leírása, élettörténete, ám azt is, hogy ezek az elvontabb asszociációk, a közvetlen én-magyarázatok helyett, mégiscsak egy összetettebb, mélyebb tudati én-munkára, múlt- és betegség-feldolgozásra (is) vonatkoztathatók.

A gyerekkornak, múltnak, ez esetben a betegségeknek, testi traumáknak a feldolgozása akkor lehetséges, ha végül sikerül azokat – valahogyan, valamilyen módon – az életben, létezésben elhelyezni, belerendezni, ha sikerül jelentést és szerepet találni nekik. Úgy gondolom, hogy a *Holdvilágképűek* jól és jó arányérzékkel egyensúlyoz a személyes, egyéni sors és az ezekből a tapasztalatokból kimunkált lét- és életszemlélet, az elvonatkoztatott, szimbolikusabb jelentésteremtés között. S bár az ismétlődő esetek, élethelyzetek, az egymást felül- és újraíró szövegek a test mint metafora egyértelmű azonosíthatósága ellenében dolgoznak, Tóth Kinga kötetét mégis lehet átvittebb, szimbolikus jelentések mentén olvasni, épp az elbeszélő tágas asszociációi, magyarázat nélküli társításai, a szövegbeli rések engedik ezt meg, és mintha ezt a lehetőséget támogatnák a (határozott) névelők nélküli, egyszavas, sokjelentésű, enigmatikus, olykor sorszámokkal ellátott címek is.

A kötet darabjai, ideértve a rajzokat is, egyfelől a részekre, részletekre fókuszálnak: buborékokra, vesekövekre, betokosodott göbökre, gennyel teli cisztákra; sejtekig bontják az embert, s az egyes szervek diszfunkciója, jól működő részekről való elkülönülése, s ezek aprólékos ábrázolása az emberi test rejtekeit, idegenségét, tudat és akarat általi uralhatatlanságát közvetítik. De a testben, testtel élni kell, a testbe szorítottság létfeltétel, meg/el kell tudni viselni, még ha fullasztó, még ha prés is (*Satu, Frida*). Az ember – rosszul működő – részei, részletei által létezik egy nagyobb összefüggésben, rendszerben, érthetetlen és kiismerhetetlen módon, s maga is csak részlet, darab a létezésben. Mindig egy aktuális testállapot, amit

viselni, működtetni kell, s ebben a folyamatban, tevékenységben a mentális, lelki tényezőknél is nagy szerepe van. Testi és nem testi, ahogy ez több szövegben is visszatér, kölcsönösen meghatározzák és formálják egymást, olyannyira, hogy az ember képes akár szigorú szabályok alapján élni, vagy kényszerselekvések sorozatává formálni mindennapjait (*Szabály, Kényszerrek*). „Számos diagnózis van, a hangulathoz lehet őket rendelni, [...] ha elhisszük őket, betegek vagyunk, ha fáradtak vagyunk és nincs kedvünk dolgozni, betegek vagyunk, ha haragszunk, betegek vagyunk.” Az egyes esetek, élmények ismétlődése, újbóli leírása, bizonyos gondolatok, mondatok visszatérése mégis azt sugallja, hogy a testtel és betegségekkel meg kell tanulni együtt élni, közben felnőni, nővé válni, fel kell dolgozni a traumákat testileg, de főleg lelkileg, ahogy ezt a zárószöveg, a *Vége* egyértelműsíti is.

Az együttélés, (jól) viselés azonban mégsem jelenti a lét (el)viselhető „könnyűséget”, (ön)felelőtlenséget. Tóth Kinga prózája az orvosi eljárások, eszközök, vizsgálatok leírása kapcsán egy folyamatos idegenségérzetet is fenntart. Nemcsak a saját test, saját élet idegensége, elkülönültsége (az első szöveg például a külvilágtól elválasztó réteget, az érzékeny bőrt mint elsődleges védelmi rendszert tematizálja), hanem az egész emberi-biológiai létezéssel kapcsolatos kérdések is meghatározzák a szövegek világát: hol kezdődik és hol végződik az ember, mi a humán, hol veszi át a szerves szövetek működését a szervetlen, a művi, a gépi. A csövek, kanülök, kátéterek nyúlványai miként hosszabbítják meg az emberi szervezet működését, a gépek által átvilágíthatóvá, átláthatóvá tett testek térképpé, tervrajzzá, leletté simulása miként teszi kétdimenzióssá az érző-gondolkodó lényt. Meddig tart az én, vajon implantátumaim az én részei-e, kicserélt szerveim illeszkedhetnek-e és miként, nemcsak a testembe, hanem az identitásomba? Mit lök ki magából a rendszer, mint lekényszerített menzai húsgombócot? A humán, poszthumán, kiborg határainak kérdéseit több szöveg is felveti, a különböző protézisek beültetése, a *Reflektor* UFO-víziója, a csuklón lévő PLAY-gomb, a *Robotzsaru* című szöveg teljes egészében, továbbá az X-menek emberfeletti képességeit tárgyaló rész is.

De végérvényesen semmi nem lezárt itt, a gépezet működik, a test változik, a sejtek, tünetek, vérképek végtelen formálódásban vannak, amíg az élet él és élni akar. Az altatás vagy az MR-koporsó csak előgyakorlatok a halálhoz. Ezt a folyamatos alakulást, (sejt)burjánzást erősítik a rajzok is,

amelyek szintén a létezés több szintjére utalhatnak: lehetnek sejtek, szervek, mikroorganizmusok, térképek, tájképek, gépek vázlatai is akár. A szerző ábrázolásmódja, finom reflexiói távolságtartóan elegánsak, egyben kitaratóan – gépiesen – elszántak. Mégis van ebben valamiféle megcsináltság, póz, hatásadás, mint minden performanszban, konceptualizmushoz közelítő művészetben, neoavantgárd gesztusban: a tiltakozás, a másság, a valami ellen hatás póza. Hiszen Tóth Kinga alapvetően ezekhez az irányokhoz köthető, és a *Holdvilágképek* jól illeszkedik művészetének e törekvéseihez. Fájó, végtelenségig hajtott perfekcionalizmus jellemzi, átszűrt, alkotói algoritmusokon átfuttatott tapasztalásmód, amely minden megéltet, személyest átszűrve, bántóan éles szenzitivitással rögtön művészetté transzponál, mindent a létezés disszonanciájába, nagyobb összefüggésébe állít, invenciói nélkülözik a bejáratottat, a közhelyest, a közvetlent. De művei valóban hatnak és működnek; bámulhatunk kikerekedett, vérekes szemekkel, ha a megfelelő időben nem csöpögtettünk eleget kontaktlencsés szemünkbe. A művészet – vagy az élet? – már csak ilyen: „a lefolyása ismeretlen, a kezelése, a módja ismeretlen.”

Halálra hantolva

*Darvasi László: Vándorló sírok.
Magvető, 2012.*

Darvasi elbeszéléskötetének olvasása során fokozottan érvényesül az elvárási horizontok intenzív átalakulása, formálódása. Az öt ciklusba rendezett kötet szép nagy ívet rajzol, a közegükben, témájukban, hangulatukban jól elkülönülő egységek a befogadó alapvetéseit, értelmezési irányait is folyton újrangolják, újraprogramozzák. A kötet játéka akkor kezd izgalmassá válni, amikor az egyes történetelemek, motívumok, alakváltozatok rendre kezdenek visszatérni, visszafelé hatni, párbeszédbe elegyedni egymással. A kezdő – mi más? – *Édenkert*-ciklus jól ismert szimbólumokkal (kert, fa), számomra kissé édeskés leírásokkal dolgozó történetei a későbbi ciklusok olvastán fokozatosan átértékelődnek, a bevetett, egyszerűnek látszó motívumok bonyolódnak, finomodnak, s végül más történetekkel való dialógusukban találják meg kötetbeli rangjukat. Darvasi elbeszélései nemcsak kötetbeli társaikkal, hanem az életmű régebbi darabjaival is párbeszédbe lépnek, leglátványosabban, kimondottan is a *Kína visszatér*-ciklus idézi meg *A lojangi kutyavadászok* (2002) című kötetet, de *A veinhageni rózsabokrok* (1993) hangulata és *A világ legboldogabb zenekara* (2005) válogatott darabjainak szürreális, abszurd történetei is felidéződnek, sőt, az egész Darvasi-életmű közege, hangulata, léthez való viszonya át-áthallik egy-egy kép, jelenet kapcsán. Ezért a témájuk, helyszíneik, idősíkjaik alapján elválasztott ciklusok (és történetek) mindössze a felszínen divergálnak, lényegüket – s hogy mi is ez a lényeg, legyen ez írásom vállalása –, mélységüket tekintve mégis egy egységet alkotnak, még ha a szerző (visszatérő) létszemléleti, művészeti kérdéseit ellenpontozza is sok esetben, ahogy eddig is tette.

A *Vándorló sírok* tehát már az életmű lezárt, „eltemetett” darbjait is újra mozgósítja, így a kötet címe nemcsak a vezérmotívum (sír, halál) folyamatos – térbeli, szemantikai, történetbeli – áthelyez(őd)ését emeli metaforikus szintre, hanem önreflexív módon utal a Darvasi-poétika alapvető, több szövegszintet érintő, átmozgató, újrapozicionáló, újramesélő vonására, amely „óvodától egyetemig” – konkrét szöveghelyektől a lét elsa-

játításának egész életművet meghatározó módozatáig – mindenhol tetten érhető. Összességében a kötet tehát vállalja az oeuvre egészére nyitott párbeszédet, s mintha inkább a korábbi poétikai, szemléleti irányok elmélyítése, kidolgozása, továbbgondolása foglalkoztatná, s nem a látványos újítások, kísérletező kedv jellemezné. Ezt a továbbszövő, saját írói alapállását megszilárdító attitűdöt más értelmezők hiányérzetével szemben egyáltalán nem tartom problematikusnak, inkább az lenne igazán meglepő, ha az eddigi létszemlélet és a vele organikusan összenőtt prózapoétika hirtelen kifordulna önnön sarokpontjaiból. Természetesen abban, hogy a legújabb Darvasi-kötet miként valósítja meg saját vállalását, hogy az egyes szövegek milyen erényekkel és hiányosságokkal bírnak, lehet vitatkozni. Ahogy az is érdekes dilemma, hogy, ha már az életmű bizonyosfajta egységességéről, alapvonásairól beszélünk, lehetséges-e kilépni abból az értelmezési mederből, amelyet az eddigi recepció (ki)vált Darvasi prózájával kapcsolatban; lehetséges-e egyáltalán, vagy akarjuk-e egyáltalán elhagyni a történetet burjánzó, misztikus, mágikus realista, ornamentikus, nyelv által teremtő stb. meghatározásokkal megpecsételt értelmezési kört, vagy mélyítjük tovább ezt a medret, illetve sírgödört, ha már... Csakhogy, amint majd látható lesz, már magával az értelmezéssel mint intellektuális, szellemi eljárással is probléma(m) adódik a *Vándorló sírok* kapcsán; azonban ennek az állításnak megmagyarázása, kifejtése nem lehetséges szavak, mondatok, tehát értelmezői eljárások nélkül, így csakis e paradoxon mentén haladhatok tovább, saját síromat ásva, hogy végül magamra omlaszthassam (majd) a nagy nehezen kilapátolt földkupacot. („[A]z öreg ásott. Nagyokat nyögött, verejték fürdette az aszott testét, nem hagyta abba. Vagy amikor abbahagyta, csak azért tette, hogy méricskéljen. Vizsgálta a mélyülő gödör falait, a szélességet, a hosszúságot. Hunyorgott, a cserepes száját nyalogatta. Nem volt elégedett.”)

(Első kapavágás.) Darvasi kötetének ciklusai tehát szépen épülnek egymás után, egymásra. Az *Édenkert* nyitótörténeteinek allegorizált, név és valódi identitás nélküli alakjai az emberi kapcsolatok legalapvetőbb, férfi és nő közötti intimitás formáit mutatják meg, melynek misztériumaként az erre rendszeresített kert-motívum szolgál. A történetek nem is lépik át a kert határait, csupán a halálba sétálnak át mint az emberi létezés kiteljesítő, betetőző, természetes közegbe, ám a halál oka, értelme mégis rejtve ma-

rad, a bibliai bűnbeesés és büntetés hiányában mintha maga a meghalás válna bűnné (*Fa, Árulás*), előbbiben a fán, a jó és a rossz tudás fáján lógó női test metonimikusan erre az okra enged következtetni. Az első ciklus az egyéni sorsok szűk körén belül már mozgósítja, ahogy ez később egyértelművé válik, a kötet több jelentős motívumát, a kertet, a halált, a bűnt-büntetést, az árulást, az isteni és emberi dimenziók felcserélődését. A *Kína visszatér*-ciklus térben és időben is eltávolítja a történeteket, a (nyers)-anyagból műalkotást készítő művész – társadalmi – lehetőségeit járják körül a történetek, amelyekben mintha szintén az allegorézis általánosító, bölcselkedő tendenciái uralkodnának. Ezekben az elbeszélésekben azonban az önfeledt mesélést közbevetett koanok akasztják és bonyolítják meg, amelyeknek már pusztán jelenlétük is ellenpontozza az individuális sorsok körül mozgó eseményeket, és a történetek végkicsengésén túl is lebontják a szubjektumközpontú, önkifejező és önreflexív (nyugati) kultúra kizárólagos érvényességét.

(Második: ásó, a gödör mélyítése.) Meglátásom szerint Darvasi kötete a harmadik (*Holm-féle előadás*) és a negyedik (*Jézus-manökenek*) ciklusban érkezik zenitjére. Valójában itt kezdődik és válik parádéssá annak a bevált, megszokott értelmezői hagyománynak kiforgatása, minden preskripciótól mentes átírása, amelynek hermeneutikai medrében az európai (nyugati), zsidó-keresztény metafizikus beállítottságú, jelentés- és gondolkodásközpontú kultúra úszik. Az európai szöveg-hagyomány két kitüntetett pontjához (időszakához), az időszámítás kezdetéhez és a középkor (pontosabban: alteritás) ciklikus időszemléletéhez visszakanyarodó, ám valójában inkább virtuális történetiségbe helyezett elbeszélések a nézőpontok megváltoztatásával, a hangsúlyok eltolásával, a kanonikus történetek kiforgatásával egyrészt egy szöveg- és értelmezői hagyomány érvényességére kérdeznek rá, s ezzel együtt (másrészt) egy Jézustól, isteni jelenléttől, kegyelemtől, megváltástól mentes világ működési esélyeit is megmutatják. Sőt, az egyes szövegek külön-külön és egymással való interakcióikban is mintha azt érzékeltetnék, hogy létezhetnek a megismerésnek, a világ elsajátításának másféle alternatívái is. Darvasi szövegei kimozdítanak kanonikus szöveg-univerzumunk hermeneutikai körforgásából, amelyben szüntelenül keringünk jelentésekkel terhelt, vándorló motívumaink és halálfélelmünk közepette. A Holm-féle apokrifok Jézus elfogatásának és kereszthalálának mellékalakjait állítják a történetek középpontjába, amelyek során a Meg-

váltó mindvégig hiányként tűnik fel, érezhető, hogy az események miatta alakulnak úgy, ahogy, ám a *Júdásban* a két alak ellenpontozása és a *Mal-kus* párhuzamos szenvedéstörténete olyan erős átértelmezéseket teremt, amelyek épp Jézus kivételességét, isteni attribútumait, alakjának szentségét aknázzák alá, *A sírásó* története pedig a feltámadás deszakralizálását végzi el nemcsak a sírok átrendezésével, hanem az Emmauszba igyekvő öreg sírásó alakjával is.

A *Jézus-manökenek* rész a középkori legendairódalommal, trubadúrköltéssel, szent szerelemmel és önfeláldozással, továbbá a középkori képzőművészet szentségével bánik szubverzív módon. Nemcsak a szöveg-hagyomány kanonikus mivolta, a fiktívvé foszló trubadúrköltők alakja kerül „bajba” Darvasi szövegeiben, hanem mind a keleti, mind a nyugati kereszténység ikonográfiája is. A ciklus darabjai a (transzcendens tartalom) megtestesülés(e), alakot öltés(e) mellett és vele szoros összefüggésben a szöveg, az írás, az ábrázolás kérdéseit is színre viszik, hol párhuzamosan, hol ellentétesen reflektálva a *Kína visszatér*-egység műveire.

A *Holm-féle előadás* darabjai a kötet legerősebb, a Jézust imitáló manökenek változatos, egymással is párbeszédbe lépő, egymást kiegészítő és kioltó alakjai – és történeteik – a kötet legerdekesebb írásai. E két ciklushoz viszonyítva *A szomszéd halála* zárórész jóval gyengébb, cikluson belül is szerteágazó darabokkal bír, a vegyes történetek ismét modern környezetben (jelenben) játszódnak, abszurd helyzeteket, szürreális víziókat bontanak ki, ciklussá formálásukat leginkább ez a szemléleti-poétikai vonás indokolja. Tematikusan jól illeszkednek a halál egzisztenciális tragikumát elimináló, a halál misztériumát új fénytörésekben megmutató kötetegészhez, de kidolgozásuk nem mindig találja meg a megfelelő arányokat. Számomra ilyen darabnak tűnik *A Nagy Hullakereső Verseny*, amely Örkény *Rózsakiállításának halálos* dokumentumfilmjét a mai médiavivathoz hangolva reality-műfajba írja tovább némi partinagyos-tubicázós beütéssel. A *Holm-féle előadás* az azonos című korábbi ciklussal lép metaleptikus játékba, de a már-már kötelező sírásás sem marad el; a kötetben egyetlen ilyen (határátlépős) dobás azonban szervesen kóvályog a Darvasi-próza más poétikai jegyei közt. A *Tanácsok kutyatartóknak* és *A szomszédom halála* egy-egy élethelyzetet visz ad absurdum, melyek közül az utóbbi a gyűlölt szomszéd alakjával, s a sorsok, szerepek felcserélhetőségének kérdésével *A festő és a szomszédja*, sőt az *Árulás* című történetre is reflektál.

(Harmadik: egy kis csákányozás) Darvasi történetei, ahogy ezt már a korábbi elbeszéléseiben, regényeiben is megszokhattuk, gyakran számolják fel a ráció működését, a valóságosság és az ok-okozati viszonyok helyett csodaszerű elemek, józan ésszel felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan események, jelenségek vezetnek előre a cselekményeket. A racionalitásnak ez a kisiklása akár a mitikus, mágikus, akár a szürreális, abszurd felé is irányt vehet, de akár kínai koanok formájában is megmutatkozhat, mindenestre úgy tűnik, hogy egy másfajta – az értelemmel, értelmezéssel, önreflexióval –, a jelentéssel és a jelentéskultúra egészével szembe forduló világtapasztalásra, világelsajátításra hívja fel az olvasó figyelmét: a jelenlétre.⁶ A jelenléttapasztalatok gyakran az érzékeléshez, érzékiséghez a testi tapasztalatokhoz, a pillanathoz és a térhez – térben benne létez – kapcsolódnak, ezért sokszor nem könnyű verbalizálni őket, főként utólag, a logika, az érvek keretei közé szorítva. Darvasi szövegei, történetei, meglátásom szerint, a jelenlétet, az élmény megtapasztalását, megélését helyezik előtérbe, ugyanakkor a szerző érzékeli, érzékelteti e másfajta világelsajátítás, a jelenlét ábrázolásának alapvető buktatóit, kvázi lehetetlenségét, épp a nyelvi közvetítés problematikussága miatt. Ezért az alkotó egyfelől kénytelen átugrani az elbeszélői – felszínen tartott – nyelvi reflexivitás kérdéseit, eszköztárát, s használni a nyelvet, a szavakat a maguk szép eleveenségében és transzparenciájában a történet és hangulat kidolgozása érdekében. Ennek ellenére a nyelv időnként mégis túlburjánzik önmagán a gyönyör, a negédeség és a giccs határain pilinckázva, ám mindezt akár a nyelv(iség) érzéki jelenléteként is érthetjük. Ugyanakkor az elmondott történeteknek mégis roppant kitüntetett terepe az írás és az írott kultúra: az írásnak az ember(iség) életében betöltött szerepe, az írás sorsfordító, éltető és pusztító „mágiája”, továbbá tágabban a művészet ontológiai, reprezentációelméleti, társadalmi státusza.

A szó és írás elvetésének legszélsőségesebb története Júdásé, aki kezűgyűségével, gyakorlati érzékével túléli a verbalitás magas fokán ígét hirdető Krisztust, és végül visszatér családjához. Júdás félelmetesnek tartja az írástudást, a megtett út cipőtalp-pergamenre rótt történetét pedig kínna és fájdalomnak. „Ő nem tudott írni. Gyakran kapta magát, hogy kezdi át-

⁶ A jelentéskultúra, jelenlét, jelenlétkultúra fogalmakat Gumbrecht: *A jelenlét előállítása* című műve alapján használom. (Gumbrecht, Hans Ulrich, *A jelenlét előállítása, Amit a jelentés nem közvetít*, Bp., Ráció Kiadó, 2010.)

látni az írásjelek összefüggéseinek első pillantásra oly bonyolultnak látszó rendszerét, ám amikor érezte, hogy a figyelme veszélyes területre téved, lehunyta a szemét, és igyekezett érzékelhető dolgokra gondolni”. Júdás írással kapcsolatos eszmefuttatásai mintha a platóni-derridai leckét mondanák fel: „[a]ki ír, másképpen emlékszik, mint ahogyan az ember számára szabadna. Aki ír, kiengedi lelkét a testéből, hová pedig annak tartoznia illelne a halála pillanatáig,” s eljut egészen a hermeneutikának, az értelmezés tudományának kritikájáig: „[a]rra gondolt, hogy az írás csupán a javításokat korrigálja, de nem javít. Aztán a javítások újabb javításokra várnak, a magyarázatok újabb magyarázatokra, miközben a lényeg mind távolabbra kerül tőlünk. Ha beszél ezekről a gondolatairól, pogánynak kiáltják ki a Tóra-magyarázók vagy az írástudók. Soha nem mondta ki nyíltan a véleményét, mert mindig is a kezében bízott.” A *Fernando Asahar tökéletes életében* az írás levetkezi a valósággal párhuzamosan létező, arra reflektáló másodlagos pozícióját; a leírt események jelenvalóvá válnak, a képzelet, a fikció felszabadító teremtése és a befogadó tét nélküli behelyezkedése helyett a leírtak érzéki megtapasztalásának, közvetlen átélésének kényszere működik, írás és valóság nem egymás mellett (vagy után) létezik, hanem a kettő egy és ugyanaz. A kizárólag költemények – szavak, írások – által létező platói szent szerelem éteri tisztaságát, a távolság és elérhetetlenség középkori ideáját odahagyva Jaufré Rudel lovagköltő is végül a jelenlétet, a tér leküzdését és a közelséget választja, ennek ellenére mégsem neki, hanem dadogós szolgájának adatik meg a testi beteljesülés tapasztalata, ami meglehetősen távol áll a költeményekben elképzelt nőalak és a festett portré tökéletessége alapján várt gyönyörtől.

Az életmű korábbi szakaszából ismert kínai koanok visszatérése pedig azért válik indokolttá, mert a kötet szövegeinek íráshoz, szöveggyománnyhoz, értelmezéshez kapcsolódó rendkívül sokoldalúan megvilágított kérdéskörét egy lényeges aspektussal bővíti. A hagyomány szerint többféle műfajváltozatból formálódó koanok, bár nem szakadnak el az írásbeliségtől, a racionális érvelést, intellektuális rejtvényt minden esetben felülíró bölcselkedés dialógusait hordozzák Darvasinál, amelyekben maga a párbeszéd és a probléma körüljárása, megélése jóval fontosabb, mint a megfelelő magyarázat megadása. Lényege szerint a zenben a koan célja a felfogás más dimenziójának felismer(tet)ése, a mester tanítványát megfosztja a gondolkodás és érvelés képességétől, kimeríti őt, hogy lehetővé tegye

a spontán felismerési reakciót; s mindez arra szolgál, hogy a tanítvány rádöbbenjen, tudása alkalmatlan a lét alapvető problémáinak megoldására, sőt felismerésére is. A *Csin Akadémia feljegyzései* az elbeszélések megszakításaként, közbevetéseként – és nem azoktól elválasztva, mint *A lojangi kutyavadászokban* – egy másfajta gondolkodásmód bevetését, betörését mutatja meg.

A történetek nemcsak az írásra és a keresztény, nyugat-európai szöveg-hagyomány értelmezéstörténetére, értelmezhetőségére és egyáltalán a jelentéskultúra mindenhatóságára kérdeznak rá, miközben természetesen képtelenek – és nem is szándéuk – teljes mértékben elszakadni ettől a hagyománytól, hanem, ahogy már jeleztem, lépten nyomon a jelenlétre, a dolgok érzéki megélésére, megtapasztalására irányítják a befogadó figyelmét. Ennek egyik vonulata a Jézus-hasonmások, -ellenpontok, Jézushoz kapcsolódó attribútumok, tárgyak intenzív jelenléte, mindez a már címmel is megerősített Jézus-manökenek ciklusban válik explicit törekvéssé. Krisztus jelenlévővé tétele, jelenlétének tapasztalása a középkori és később a katolikus és ortodox egyház legfontosabb rituáléjában, az Eucharisztia szentségében ismétlődik meg. E felfogás szerint az eucharisztia, oltári-szentség bemutatása valódi áldozati cselekmény, amely Krisztus térben és időben távoli keresztáldozatát a jelenben – vérontás nélkül – jeleníti meg, így a szentmise nem csak rá való emlékezés vagy szimbolikus felidézés (ahogy a protestáns teológia tartja), hanem *repraesentatio*, vagyis tényleges megjelenítés. A Tridenti Zsinat állásfoglalása szerint Jézus az Eucharisziában *valóban, valóságosan és lényegileg (substantialiter)* van jelen. A *Vándorló sírok* történetei Jézus jelenlétévé tételére, megtestesítésére koncentrálnak, bár teste és vére nem az utolsó vacsora kenyér és bor akcidenseinek „színe alatt” van jelen, hanem emberi alakváltozataiban. Darvasi eucharisziája azonban éppen a szentség, a szakralitás megingatására irányul, szövegeiben Krisztus földi jelenlétére, testi szenvedéseire, keresztalálára helyeződik a hangsúly, hiszen az éppen jelenlévőnek megtapasztalása csupán ennek bizonyosságát, belátását igazolja. Ugyanakkor, az erőteljes rákérdés ellenére sem zárja ki az irracionális, a transzcendens lehetőségét, hiszen a motívumok, alakok, a történetek szimbolikája nem választja el egymástól az anyagi jelölőt és az anyagtalan jelentést, hanem, hasonlóan az arisztotelészi jel-fogalomhoz, a kettőt – érzékelhető formát és szubsztanciát – elválaszthatatlan egységként kezeli, s talán ez is hozzá-

járul e próza mágikusságának jellemrajzához, a valóságos mindig magában hordozza a lényegit, a felfoghatatlant, a csodást is.

Az arányok azonban átbillennek: a szereplőkben (újra) testet öltő Jézus-alak többnyire nélkülözi az istenfia, szent, spirituális vonásokat. A deszakralizálás nemcsak a Jézusmások kapcsán (*Júdás, A sírásó, Ricardo de Cruz vándorló sírja, A Boromirok*) kap jelentőséget, de a *Szegény Henrik* és a *Jaufre Rudel* is éppen a középkori legendairódalom, lovagköltészet elszentségtelenítésével válik lecsupaszítottan testivé, kiforgatottá. A manöken szó eredetileg fej (és végtagok) nélküli – élettelen – próbababát jelent, de a ma általánosan ismert jelentése is egy – csupán – hordozó formára, viselő testre vonatkozik. Darvasi azonban éppen a manökenfigurát legerőteljesebben kibontó *Peppo, a Jézus-manöken* című elbeszélésében hagyja nyitva a lehetőséget a csoda, misztikum előtt. A fiú furcsasága, különlegessége nem kap magyarázatot, értelmezést, ám a festő már a Jézus-modell kiválasztásakor meglátja benne a testi hasonlóságon túlmutató többletet, s a fiú a modell-állás közben újraéli Jézus pusztabeli szenvedéseit, a Sátán kísértéseit, amelyek valójában éppen a megtestesüléssel együtt járó gyengeségből következnek, s inkább a csábítás felismerése és a kísértésnek való ellenállás sejtet isteni erőket. Viszont az elbeszélésben a szerepek is felcserélődnek, Peppo spontán csendéleteket rendez be az éppen kézre eső tárgyakból, hulladékokból, amelyeket aztán senki nem fest meg, Jacinto, a festő pedig keresztthalált hal a herceg által, testét befalazzák, tanítványai pedig sebesen megfestik a megfeszített Jézus jól ismert kompozícióját. Művész, modell és az elkészült kép (Jézus) szoros és több irányban átforgatható viszonyára utal az elbeszélés zárómondata is: „akárki megerősíthette, hogy a Megváltó Peppóra hasonlított.”

A jelenlétkultúra uralkodó önreferenciája tehát a test, ami a kozmosz vagy az isteni teremtés része, az ember az őt körülvevő világba úgy akar besorolódni, hogy beírja, bevési magát – vagyis testét – a kozmológia ritmusába.⁷ E szemléletben, ahogy a világ dolgainak, a testnek is van önálló benső jelentése, nem csak az értelmezés nyújtotta jelentés. Ezért a test pusztulása, halála egyben a jelentés elvesztése is. A halál aktusának eredendő agressziója, hiszen mindig egy addig folytonosnak a megszakítását jelenti, ezt a benső jelentést is markánsan szünteti meg. A lét és nemlét közti radikális váltás traumája miatt a halál és a test feltámadásának

7 vö Gumbrecht, *i.m.*, 70.

kérdései érthetően hangsúlyossá válnak, különösen a felvilágosodás előtti korszakokban, amelyek a lélek testtől való különválasztottságát a rituális és művészeti gyakorlatok szerint mégis a megtestesülésre, anyagi formára, ábrázolásra vezetik vissza, főleg, hogy a jelenlét épp az idődimenziókat – a reflexió lehetőségét – szorítja háttérbe, számolja fel, és a tér válik uralkodóvá a megtestesüléssel és testi interakciókkal szoros összefüggésben. A *Vándorló sírok* szövegei a test jelenlétére fókuszálnak, szép és beteg testek sokasága, lepra, szifilisz, szüntelenül vérző sebek, levágott ujjak, kezek mint stigmák, kitömött kutyák és az olvasó szeme előtt meghaló testek saját természetes jelenlétükkel/ben önnön jelentésüket is hordozzák; a szövegeken, mint testet őrző sírokon, végigvándorol a test, a test halála és a feltámadás képtelensége. Az emberi testtel való szerteágazó bánásmódok szintén a jelenlét, megtapasztalás nem kifejezetten racionális, intellektuális formáira hívják fel a figyelmet. Gumbrecht tipológiájában a világ elsajátításának legalapvetőbb, legegyszerűbb és a jelenléthez legszorosabban kötődő formája a dolgok megevése, bekebelezése. Ennek az alapvető módnak, az abszolút egyé válásnak ábrázolása általában erős reflexiók kíséretében és negatív kontextusokban az ember állatias ösztöneinek megmutatásaként tűnik fel a művészetben. Darvasi *Virágzabálók* című regénye megfordítja az előjeleket, s a vil/rág bekebelezését emeli művének fő motívumává, a kozmikus, mitikus hangoltságú narrációs szint inkább pozitívan gyönyörre formált, mintsem undort keltő, visszataszító. Talán a *Virágzabálók*nak ez az egyértelmű eljárása is bizonyítja, hogy nem túl nagy tévedés Darvasi prózáját a jelenlétkultúrára hangolva tárgyalni. A *Vándorló sírok* a világ elsajátításának másik formáját, a behatolást helyezi előtérbe: a testi érintkezés a szexualitás, agresszió, gyilkosság formáiként van jelen a történetekben, a testekkel, dolgokkal való egyesülés ideiglenes, s épp ezért újabb vágyakat és reflexiókat szül. A vágy, ami a másik legyűrésére irányul, szoros összefüggésben van a halállal: a mulandó egyesülést örökké tartóvá tenni, ebben rejlik szexualitás, halál (és halálvágy) elválaszthatatlansága. Számos történet érinti ezt az összefüggést, kiegészülve a testi leszámolás (párbaj) motívumával, amely a vágy tárgya (teste) előtt tisztítja meg a terepet; az *Árulás* még leheletnyi finomsággal, ám a *Szegény Henrik*, *Jaufre Rudel* és a *Ricardo de Cruz vándorló sírja* című darabok középkori, archaikus közegébe kiválóan illeszkedik a (testi) szerelem, a vágy és a halálos beteljesülés kontextusa. A kötet záróciklusának szinte mindegyik története

továbbmozgatja, több irányba írja a test és halál témáját, *A szomszédom halála* kötetzáró írás szerelemfélése pedig ebből a szempontból kifejezetten a kötet eleji *Árullással* nyit párbeszédet. De a behatolás, beavatkozás nem torpan meg a testek érintkezésének szintjén, nemcsak a halál avatkozik bele az életbe, az élet a halálba és az élet a művészetbe (például *Tündérdomb*), hanem a művészet, műalkotás szintén behatol az életbe (és a halálba), a leírt szó testet ölt és elevenné válik a valóságban, nem véletlenül sűrűsödik pantokrátorra ('mindenható') Fernando Asahar alakja a börtönben, s a bolgár kereskedők (*A Boromirok*) is négyujjú – tökéletlen – pantokrátor-képmásukkal próbálják a mindenség uraként befolyásolni a kis falu életét. Darvasi prózavilágában a freskók eseményei, az ikonográfia jól ismert beállításai életre kelnek, újrajátszódnak például a 17. században (*Peppo, a Jézus-manöken*).

A tér és a halál összefüggéséhez adalékként szolgál, hogy a halál a testet két létlehetőségével szembesíti: az élettelséggel és a mozdulatlansággal.⁸ Darvasi azonban ebben is megfordítja a bevált, megszokott előjeleket. *A Holm-féle előadásban* az elbeszélőt a futó mozgása irritálja, s a mozdulatok visszafogottságában, a mozdulatlanságban lát egyfajta boldogságot, megnyugvást, letisztultságot: „Csak a boldog emberek viselkedése ilyen magától értetődő. Ők bírnak azzal a képességgel, hogy a mozdulatok rettenetes kavalkádjából minden fölöslegességet kiiktassanak. Arra gondoltam, a boldogság az, ha nincs felesleges mozdulat”. A szöveg folytatása ismételtén a kereszténység ábrázolásmódját kezdi ki, („Betértem néhány napja a közeli templomba. S ahogy bámulom a falakat, őrlítő nyugtalanság fogott el a rengeteg mozdulattól, az evangélikus jelenetek pompázatos sokaságától, ahogy szenvedtek a szentek, haldokoltak, sírtak, gyászoltak, tanítottak, beszéltek, az ég felé sikoltottak, vagy fájdalomtól eltorzult arccal, a testükön megnyíló sebre mutattak.”), az eleven testek szenvedő mozgásának „szemlélése” közben azt se feledjük, hogy *A Holm-féle előadás* a korábbi, Krisztus-történeteket átíró ciklusnak is a címe, s az elbeszélés időről-időre megteszi a szükséges határátlépéseket, és visszautal a ciklus darabjaira, de ön maga előadás-mivoltára is szüntelenül reflektál, az elbeszélés szereplői a futó figyelése és a taxival való furikázás (mozgás) közben saját ételelveiket adják elő egymásnak. Paul a maga taxisofőr módján a saját jelenlét-esztéti-

8 Vö. Széplaky Gerda, *A halott test grammatikája*, Helikon, 2011/1-2, 151.

káját fejt ki: „ő csupán jól akarja magát érezni. Nem akarja, hogy levájják a fülét vagy az orrát és megerőszakolják, hogy különösképpen tiszteljék vagy szeressék, nem akar gátőr vagy traktoros lenni, sem pedig tudós vagy szent, nem akar szeretőket, lényegesen több pénzt, nem akar több hitet és reményt, csak jól akarja magát érezni. Nem akarja, hogy a feleségének jobb vagy rosszabb legyen, csak jól akarja magát érezni. És ez azt is jelenti, hogy nem akarja magát rosszul érezni.”

A kötet egészét azonban nem lehet a Paul-féle létfelfogás irányába leegyszerűsíteni, sőt, a jelenlétkultúra, a világ elsajátításának megélésközpontú erővonalai mindössze a Darvasi-próza alapállását, létszemléleti talapzatát mutathatják meg. A bekebelezésen és behatoláson túl a világ elsajátításának szellemibb, spirituálisabb módja a misztika,⁹ amelyben a világ vagy a másik fizikai jelenléte még érezhető, de objektíven nem vezethető vissza érzékelésre vagy testi tapasztalatra. A világsajátítás jelentéskultúrához eső legközelebbi módja az értelmezés és a kommunikáció. A *Vándorló sírok* és minden olyan alkotó (művészi) tevékenység, mely közvetítő közeggel kénytelen dolgozni, melyeknek transzparenciájára is legfeljebb csak törekedni lehet, nem mentesülhet az intellektuális, reflexív, értelmező eljárások és megoldások alól. Darvasi elbeszélései pedig szinte kivétel nélkül a felszínen mozgatják, játékba hozzák az írás, műalkotás, reprezentáció, szöveg- és képhagyomány kérdéseit, tudatosan válogatnak, rendeznek, vándoroltatnak motívumokat, párbeszédbe lépnek saját és mások szövegeivel, mindeközben megmutatják, hogy jól működő mítoszaink, kulturális berögződéseink, hagyománytiszteletünk, értelmezési sematizmusaink kiforgathatók, elmozdíthatók, s lehetnek a létezés megismerésének, az élet megélésének másféle módjai, útjai is.

S mindez nemcsak azért szerencsés, mert a jelentéskultúra teljes megtagadása minden bizonnyal nehezen tartható álláspont, értelmetlen pálfordulás lenne, különösen egy író részéről, hanem mert a jelenlétkultúra egyeduralma és ennek belátása jelen írás létrejöttének jogosságát, érvényességét is aláásná; így nem marad más hátra, mint – tetem nélkül – betemetni a verejtékkel elkészített gödröt: „Sehol nem volt már az öregember vájta sírgödör. A kavicsos, köves földet, ahol pénteken kapartak, elsimították. Tökéletesen el volt egyengetve a felület”. A szövegsírok pedig vándoroljanak csak kedvükre.

⁹ Vö. Gumbrecht, *i.m.*, 74

Van, és legyen is

Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen.

Palatinus, 2012.

Szvoren Edina új(ra) kötetbe rendezett elbeszélései beszippantanak, elnyelnek, mint a perzsaszőnyeg a porszemeket. Kettőnk (kötet és én) méretei is nagyjából így viszonyulnak egymáshoz, kivételes pillanat – szép hosszú pillanat –, amikor aggályok nélküli kötetet tarthat kezében az olvasó (és a kritikus), és földig hajol, a perzsához. A távolról, egészében szemlélt bonyolult és gyönyörű szőtteshez közel hajolva meglátom részleteinek gazdagságát, cikornyáinak fifikáit, motívumainak ismétlődéseit, játékát, szövéseinek sűrűségét, kifinomultságát. A *Nincs, és ne is legyen* című kötet a *Pertunál* is „közelebbi” (erről később), egységesebb válogatást eredményezett, nem mintha az egységesség követelménye és kikerülhetetlen érénye lenne az elbeszélésköteteknek, bár hátrányukra sem válik, jelen esetben a kiérleltebb, azonos irányba tartó jelentések és prózapoétikai jegyek adják e kötet egységét. A *Pertuban* még helyenként, de tényleg csak helyenként meglibbenő mesterkélt megszólalásmódok, prózamodorosságok teljesen elkoptak, Svzoren Edina hangjára (hangjaira) talált.

A szövegek nem a történetek miatt, által szippantanak be, hanem sokkal inkább a történetek szövése, vonalvezetése nem engedi félbehagyni, megszakítani az olvasást; a sűrű szálak, rétegek között a történetek lassan imbolyognak elő, lassan bontakoznak, már amennyire bontakoznak. Az utalások, magyarázatok nélkül hagyott „fura” kijelentések nyomán várjuk, hogy kiderüljön, kikristályosodjon valami – a titok, a történet, a pontos események, de általában a talányok, sejtetések, valószínűsíthető következtetések, kifejtetlen utalások nem lépnek „előre”, megtorpannak, olyan hiányérzeteket hagynak maguk után, amelyeket az emberi világgal, létünkkel, önmagunkkal kapcsolatban is folyamatosan érzünk. Értjük; érezzük, hogy értjük, bízunk benne, hogy érzéseinkből és tapasztalatainkból jól következtetünk létünk lényegére, működésére, de mégis jó lenne, ha valaki elmagyarázná ezt az egészet. Svzoren Edina elbeszélései számomra pontosan ennek az emberi tapasztalatnak és tapasztalásmód ábrázolásának,

a „csilló véletlen szálaiból” összeszött és felfeslő emberi létezés (meg)értésének nyugvópont nélküli lenyomatai: „végképp nem tudom, hogyan adjak számot arról a gyötrelemről, ami nem a részletekben rejlik, hanem az egészben.” A szövegek eltérő rétegekből építkező, körkörös, a lényeket folyamatosan önmaga előtt görgető elbeszélés módja indul e gyötrelem nyomába. Mintha a szerző az objektív, külső látásmódot eleve tagadná, a történetek mindig rögzített nézőpontokból, rendszerint egy szereplő belső tudat- és nyelvi formái felől artikulálnának. A szigorú értelemben vett elbeszélő, leíró, tapasztalati, szenzuális, továbbá a tárgyi világra vagy emberre, múltra, jelenre, konkrétan vonatkozó és/vagy általánosított és olykor reflexív kijelentések, megnyilatkozások akár mondatról-mondatra váltják egymást, szüntelen mozgásuk, villódzásuk a dolgok meg/átélésének, a tudat működésének, elterelő, védekező mechanizmusainak mozgásait is érzékeltetik. Ám egy idő után a mondatok, kijelentések, látványelemek, motívumok, megfogalmazott érzetek elkezdenek egymásra vetülni, összehabarcosodni, mintákat rajzolni; a konkrét dolgokra vonatkozó kijelentések, referenciális állítások átvittebb jelentéseket kapnak, metaforikus síkon vagy több esetben is hasonlatok részeként mozognak tovább. Így teremti meg a tudat és a szöveg a dolgok közötti kapcsolatokat, valódi vagy „tet-tetett” relációkat, ok-okozati viszonyokat, sejtéseket, ám a végpontokig, a dolgok végső megértetéséig, kimondásáig, lezárásáig sosem merészkedik.

Mindebből a – mondhatni – szvoreni, kicentizgetett szövegépítményből bontakoznak (ki) a történetyszerűségek, amelyek leginkább élethelyzeteket, családi, szerelmi kapcsolatokat, karaktereket vagy lelki-tudati állapotokat ábrázolnak, az emberi jellemek, reakciók, viselkedések végtelen, mindig megdöbbenő vagy megdöbbenően ismerős variációt. Újdonság talán a korábbi történetekhez képest, hogy a szerző több esetben is tizenöt-husz vagy még több év eseményeinek töredezett, kacskaringós láncolatát is végigvezeti (*Nincs, és ne is legyen, Egy elbeszélés hét fejezete*). Az írások hangulatát, érthetőségüket, követhetőségüket tovább csavarja az elbeszélő „magatartása”, viszonyulása. Ahogy már említettem, az alkotó a legtöbb esetben (kivéve *Hundeschule, Bábel tornya*) valamelyik szereplőjére bízta az ennek következtében egyes vagy többes szám első személyben mondott elbeszélést, amit időnként tovább bonyolít azzal, hogy választott szereplője különös odafordulással végig valaki máshoz, egy másik szereplőhöz beszél (*Izsák*), vagy személytelenített távolságtartással, harmadik sze-

mélyben beszél önmagáról (*Fél óra rövidebb, mint egy haszid ének*). A mondásnak ez a bonyolultsága, megtekertése a nézőpontok egyediségét, kitüntettségét, sajátlagosságát érzékelteti, az emberi viszonyrendszerek „problémás” bonyolultságát s ezek megértésének nehézségeit. Az elbeszélések szándékosan késleltetik a családi és egyéb kapcsolatok, sőt olykor a nemek tisztáz(ód)ását, kevés nevet használnak, helyettük a családi viszonyokat hangsúlyozzák (Anya, Apa, Édesanya, Atya, Szerelemgyerek, fiad, lányom stb.), az eltéphetetlen kötelékeket, „birtokviszonyokat”, amelyeket, ha akarjuk, ha nem, elviselhetetlenségük, tragikusságuk, élhetetlenségük ellenére is magunkkal kell hurcolnunk egy életen át. A történetekben nemcsak ezek a kötelékek, hanem minden más történetelem, látvány, érzés, gondolat is evidenciaként bukkan fel, magától értetődően, mintha már (köz)ismert, tudott dolgok (újra)mondásáról lenne szó. A reflexiók, magyarázatok hiányában szenvtelenül, evidenciaként feltárt részek egyfelől, mint újra felszaggatott sebek, mintha a szereplők önmaguknak, emlékeztetőül mondott, a befogadók által véletlenül meg/kihall(gat)ott monológok, szólások lennének, melyekből, épp ezért, a kívülállóknak (hallgatónak) nehéz bármilyen egységet összeállítania. Másfelől ezek a magyarázatok nélküli evidenciák, érzetek, események mintha olyan közös, emberi tapasztalatokat tárnának fel, amilyenekben, ha nem is éppen ezekben, de nagyon hasonlóknak, mindannyian részesülünk: a családi, szerelmi kapcsolatok ismétlődő fordulataiban, a magány, boldogtalanság, szorongás picit más, de mégis nagyon hasonló mintázataiban. A történetek nem mondanak ki konklúziókat, semmit nem vezetnek egészen végig, semmit nem emelnek általános szintre, nem adnak morális útmutatót, értelmezéseket; nem akarnak túlnőni önmagukon, az elbeszélőjükön, sem az olvasón, kimetszenek egy darabot (a létből), aztán otthagyják, koncként, nekünk, az olvasónak; csupán határt, keretet kapnak, elbeszélőit és formait, mint a perzsaszőnyeg, amit egyszer csak méretre szabnak, beszegnek, még ha a mintázat folytatódik is a szegélyen túl. „A szőnyeg sötét, és befejezetlen történetek vannak belehímmezve, mint a függönybe is.”

Szvoren Edina prózáját a „mindenre” kiterjedő érzékelés, szenzibilitás és mindezek pontos nyelvi rögzítése határozza meg, a környezet, tárgyi világ éles, kínosan precíz rögzítése, („Sok mindent látok fájdalmas élességgel, s néha egyik pillanatról a másikra kiürül minden.”); az elbeszélésekben a szagok, hangok, arckifejezések, mozdulatok, látványok, foltok megfi-

gyelése, az állapotok meghatározása dominál, mintha ezek az „elemek” nem engednék felszínre bukni az eseményeket, nem engednék a történések előrehaladását. Olyan késleltetések, amelyek bár szorosan hozzátartoznak a történetekhez, jellemábrázolásokhoz, a fontos dolgokhoz, ám mégis mintha a „lényeg” kimondásának nehézsége vagy éppen banalitása miatt az elmondás feszengése közti réseket töltenék ki, a hősök számára sokszor jobb megfigyelésekbe feledkezni, látványelemekhez ragaszkodni, mint szembesülni emberi szándékokkal, éppen történő megalázó, kínos jelenetek részese lenni, mint pl. a *Folt* című elbeszélésben. Sok esetben a tudat(alatti) elterelő, kompenzáló, „túlélést” biztosító eszközei mindezek, vagy olyan szemléző, unalomterelő, emlékképeket is egymásra montírozó műveletek, amelyek a gyermekkori tapasztalás, az egyedüllet, magány mentális működésének sajátjai (*Fél óra rövidebb, mint egy haszid ének, A térre, le*). A környezetet, látványt, emlékképeket megjelenítő dús mondatok sorába véletlenszerűen ékelődnek a lényegi kijelentések, váratlanságukkal, „helyén nem valóságukkal” kapnak különös erőt, figyelmet, s a befogadó a mondatok további sodrásában várja a következő kapaszkodót, a helyzetek, események megértésének egy újabb darabját. Ugyanígy, általában minden előzmény nélkül buknak elő azok a mondatok, amelyek egy-egy jól megragadott pillanattal érzékeltetik a szeretkezések, közösülések megtörténtét, hangulatát, minden elidőzés, színezgetés nélkül.

A szerző prózavilágában az emberi helyzetek, kapcsolatok, események felsejülő abszurdításait a tárgyi világ, emberi környezet is magán viseli („halálfejes kínai szandál”); a teljesség, az emberi kapcsolatok hiány(osság)ait, a terhelt, félbetört, boldogtalan emberi sorsokat, érzéseket a tárgyi világra rávetített hiányérzetek fogalmazzák meg: a függöny mintája megszakad, a szőnyeg hatyúalakjára komód nehézkedik: „A függöny épp ott vet hullámot, ahol kiderülne, hogy a vadász eltalálja-e a menekülő vadat. Egy patakot kellene átugrania.” „A háromfiókos szekrény éppen a szőnyeg legizgalmasabb részeit takarja el. Ki merné megkérdezni Atyától, hogy mi van a szekrény alatt? [...] Egy hosszú nyakú madár elindul, és meglát egy másik hosszú nyakú madarat. De aztán mi következik? És mi volt a szőnyeg előtt?” Ugyanilyen szerepet kapnak a szavak is, sokszor a létezés képtelenségét, visszáságát, hiányosságát érzékeltetik, a szereplők „fennakadnak” bizonyos szavakon, kifejezéseken („Röhejes, hogy gordonkának hívják a csellót, az osztálytársaim viszont akkor nevetnek, ha asztalitenisz-

nek mondom a pingpongot.”), az egyedekre jellemző nyelvhasználatból (idiolektus) adódó feszültségek is az idegenségérzetet, az emberi kapcsolatok működésképtelenségét erősítik: „A babajkó csak egy szó, a férjem is.” „Zavarba hoz a szavaival. Én meg szégyenkezem, ha bizonyos szavakban ki kell mondanom minden szótagot, úgyhogy inkább lerövidítem a nevét.”

A kiélesített érzékek, a tárgyi világ, emberi tettek, mozdulatok, gesztusok pontos rögzítései időnként késleltetnek, lepleznek valamit vagy a szereplő (és olvasó) figyelmét terelik (el), a lét abszurditását ironikus távolságtartással szemlélik, ám leginkább a boldogtalanság, örömtelenség és büntudat állandóságát hordozzák. Szvoren Edina alakjainak „hétköznapi” gyarlóságai az égre kiáltanak, de általában nem ezek miatt van büntudatuk, létük alapból a boldogtalanságra, örömtelenségre van hangolva, valami ősi félelmet, szorongást, bűnösségtudatot hordoznak magukkal, magukon, s ez alól a gyermekek, kamaszok sem mentesek. („Félek a büntől, félek, hogy valóságossá válik minden, amit elképzelek. Rettegek, hogy Édesanya ágynak esik, aztán meghal.”) Ez a közös alaphang búg szüntelenül, mélyen, mint a szirének hangja, a szövegek minden rétegét rezonáltatva. Szvoren alakjai nem láznak, (nem is moralizálnak), sorsuk megváltoztathatatlanságának hitében szenvednek, feszengnek, tűrnek, tengődnek – „[a] rossz lelkiismeret azt diktálja, hogy színlelek olyankor is, ha nincs takargatnivalóm” –, vagy inkább félrelépnek – több értelemben –, hogy frusztráló büntudatuknak okot, alapot adjanak, hogy boldogságra való alkalmasságuk, érdemességük esélyét végképp eltöröljék, s lehessenek azok, amik: végképp boldogtalanok. „Végül nem csináltam semmit. Még a fiamnak sem szóltam.”

Értelmezésemben a *Nincs, és ne is legyen* kötet cím hiányzó mondatrésze (alanya) nem más, mint a boldogság; a fogalom a szó hiányával, kimondatlanságával, ott nem létevel „tüntet”: hiányzik. A címadó elbeszélés kamaszbeszélője azonban egyértelműsíti, kitölti ezt a grammatikai (ha másfélét nem is) hiányt: „Édesanyám, egyetlenem, nincs boldogság a Földön, de ne is legyen.” Ennél azonban sokkal érdekesebb az erős tiltó formula, a teremtő erővel, igével (legyen!) szembefeszülő gesztus, a boldogság létezésének tagadása, nunc et semper. Hozzátehetjük még ezt is: in saecula saeculorum. A boldogság lehetőségének dacos eltörlése, a szenvedés, a megalázottság (*Folt, Egy elbeszélés hét fejezete* és még sorolhatnám) mintha a szereplők egyetlen lehetséges, és talán – örök időktől hordozott

– megérdemelt létállapota lenne, ám ha ez(ek) – szenvedés, büntudat, boldogtalanság – nincs(enek), akkor megbocsájtás, kegyelem és semmiféle gondviselés nem érkezhethet, pedig e bűnös állapotot, helyzetet *más* nem számolhatja fel. Nem mintha az elbeszélések többsége – ám a kivételek jelzésértékűek – konkrét, kimondottan vallásos, transzcendensre, istenire vonatkozó utalásokkal élne, s a feloldozást, megváltást sem felsőbbrendű lénytől várják (mivel nem is várják), mindezeknek inkább laicizált, „földi” formuláira lenne valamiféle ki nem mondott, tudatalatti vágy és szükség, ám mindez nagyon távol van az alakok morális, tudati, önreflexiók szint-jétől. A címadó történet kiskamasz elbeszélője még szeretne valamilyené válni, szeretne megbetegedni, hogy törődjenek vele, sajnálják, szeressék, szeretne valamilyen bűnt elkövetni, hogy figyeljenek rá, megbüntessék, mert a büntetést a feloldozás követi: „Jó volna, ha Emmi néni haragudna rám, mert akkor megbocsátana. Szeretem őt, és félek tőle. Azért félek, mert semmi félelmetes nincs benne.” A kislány még imádkozik is, bár a büntetést és megbocsájtást már inkább a tanárától vagy az apjától várja, semmint Istentől, a gyermeki érvelés az elmélyült, személyesre hangolt hit „balassis” alkudozását is megidézi: „Most már nem csak esténként imádkozom. Két dologra kérem az Istent: hogy bocsásson meg, és hogy lehessen még romlottabb, mert akkor a megbocsátás is nagyobb.” A naplóba írt vallomás nem csak a bűn-büntetés, hanem a kegyelem gyermeken egyszerű képletét is elének tárja, a hiányt, a veszteséget meg kell élni, el kell fogadni, hogy a kegyelmi állapotot értékelni tudjuk: „Abban a kegyelemben részesültem, hogy édesapám elutazott, csak hogy hazajöjjön.” Az (isteni) kegyelem az ember bűnös állapota és hajlama miatt pusztán lehetőség, amely csak emberi együttműködéssel válhat hatékonnyá, megélhetővé, érezhetővé. Ám a történet folytatásában az anyává, feleséggé érő asszony mindezeket a gyermeki törekvéseket, a szeretet, törődés, odafordulás kiküzdésének módozatait feledni látszik, nem tesz semmit, hogy sorsán bármit is változtasson. Ahogy a többi elbeszélés alakjai sem, inkább a belefásulás, megalkuvás jellemzi őket: „Előbb-utóbb mindent megszeretek, amibe beletörődöm.” Ez, a címadó történet részét képező, a kötet egyetlen naplórészlete pizskálja meg leginkább a boldogság tagadásának most tárgyalt kérdését, ezért is időztem vele és idéztem belőle sokat, s lehetne itt még a teremtésre, szenvedésre, létezésre utaló mondatok közt válogatni. Ez a rész a naplóforma legbensőbb megszólalásmódjával, kurzív szedésével a

kötet központi, (ön)értelmező része, s jelentése nemcsak saját történetére irányul, hanem kötetcímmé emelve a többi szövegre is rávetül.

A *Nincs, és ne is legyen* világa isteni és emberi kegyelem nélküli világ, amelyben Izsák még az áldozattá válás közelébe se jut, s amelyet isten- és embertelen gyarló törvényszerűségek működtetnek. A kötet szűk metszetét adja az emberi létezésnek, történetei fullasztó, megalkuvásokkal és megaláztatásokkal teli helyzeteket, emberi viszonyokat, felszámolhatatlan állapotokat ragadnak meg, a szerző egy szorongásokkal, elfojtott vágyakkal, szenvedésekkel, kilátástalan sorsokkal teli világhoz megy közel, olykor zavarba ejtően közel, s a létnek ezt a nagyon is valós, de szándékolatlan nem teljes dimenzióját szövi össze sűrű, erős szövegekké. Ám időnként sejteti, hogy egy másik dimenzióban, létmetszetben „[n]em minden folyót hívnak Dunának, és nem minden szőnyeget takar el komód”, a minták másként folytatódhatnak és más egészet rajzolhatnak ki, és valahol létezik (és legyen) az, amit a zárótörténet ígér: az öröm.

Próbababák találkozása tilos

*Szvoren Edina: Az ország legjobb hóhéra.
Magvető, 2015.*

Nincs könnyű dolga a novellistának, aki első kötetében olyan magas színvonalon tudott megszólalni, amelyre boldogan emelte poharát az irodalmi élet, s aki ezt a remek indulást egy második kötetel is meg tudta fejteni. Nincs könnyű dolga, mert ezek után milyen dobás lehet a harmadik gyűjtemény, mit várunk tőle? Tartsa, vagy még inkább: emelje a tétet? Lehet ez követelmény? Vagy csináljon mindenáron valami újat, valami mást, mint a korábbi műveiben, noha hangja, prózavilága kiérlelt, megtalált, s talán esze ágában sincs éppen páfordulni? Vagy hagyjuk a novellistát békén a maga szövegvilágában, és ismerjük fel, hogy mindezek befogadói (sőt, kritikusai) szempontok, elvárások inkább, s vajon jogos-e bármilyen szerzői fejlődéselv követelményével, elvárásával fordulni a megjelenő művek felé. Ugyanakkor a befogadó mégiscsak összehasonlít, méricskél, önkéntelenül is, keresi az újat, a mást, az elmozdulásokat a korábbi művekhez képest.

Furcsa módon ezek a kérdések kavarogtak bennem Svoren Edina türelmetlenül várt harmadik kötetének, *Az ország legjobb hóhéra*nak első kézbevételestől kezdve. Olyannyira, hogy első körben sokkal inkább ez foglalkoztatott, mint maguk a szövegek, novellák, amik egymás után, szinte észrevétlenül csúsztak le a torkomon. Kellott némi idő, hogy a dolgok – az elvárások, az irodalmi élet működését érintő kérdések, a kötet és a szövegek – helyükre találjanak, összerendeződjenek.

Szvoren Edina két első kötetével bizonyította, legfőképp a maga számára, hogy vérbeli novellista. Újabb művei gyűjteményéből érezkelhető, hogy ez a kategória most már írói személyiségének interiorizált része, s ez valahogy felszabadítóan hat(ott) írásaira is. Mert bizonyos értelemben magabiztos lazaságra utalhat, hogy az utóbbi évek tematikájában, közegében szerteágazó, kötetnyi mennyiségű anyagát nem összerendezett ciklusokban, tematikus, motivikus vagy egyéb jegyek mentén precízen összeszerkesztett elrendezésben adja közre, hanem egy – látszólag – kötetlen szerzetelenséggel, szabadesésben. Nem akarja mindenáron összefűzni, egymásra

hangolni írásait, hanem hagyja őket külön élni, lélegezni, érvényesülni, olyannyira, hogy a *Kinderszenen* hat darabja is szétszórva kerül a kötet többi írása közé. Mindezzel nem állítom, hogy koncepció nélküli lenne a könyv anyagának elrendezése, bár nekem, bevallom, nem sikerült tetten érnem nagyobb szövegegységeket átfogó komponálást, elgondolást, így a válogatással és elrendezéssel kapcsolatban maradt némi hiányérzetem. Ám talán nem mellékes és jelentéssel bír, hogy sem a szerző, sem a szerkesztő nem érezte szükségét a sokféle novella Prokrusztész-ágyba helyezésének.

Egy másfajta letisztultságot, görcsöktől való megszabadulást jelez a megszólalásmódok keresetlensége. E kötetben nincsenek már felszólító módú és/vagy egyes szám második személyű – nehezen azonosítható – más(ok)hoz forduló, illetve egyéb módon „megcsavart”, kitekert elbeszélők és megnyilatkozások, akik és amelyek követése erős figyelmet követeltek a befogadótól, bár szerencsére ezeknek a narrációs kísérleteknek mindig megvolt a maguk funkciója. A motívumszövében és az ábrázolt témákban is egyszerűsödés, nyitottabbá válás figyelhető meg, visszaszorultak a mitológiai, bibliai, kulturális hagyományt mozgósító rájátszások, áthatások, utalások, s ez nemcsak a motívikus felszínert érintő megfigyelés, hanem, ahogy majd látni fogjuk, összefüggésben áll Szvoren – jelenlegi – világlátásával, felvetett probléma- és gondolatkörével, ábrázolásmódjával is. A szerző továbbra is a magánéleti szálakat állítja művei előterébe, a családi – szülő-gyerek, testvéri, házastársi – viszonyok, a barátság és a párkapcsolatok különféle formái jól ismertek korábról is, ám a hangsúlyok elmozdulása e szűkebb mezsgyén is megfigyelhető. A magánéleti vonulat, egyéni sorsok ábrázolásában újdonságot jelent a gyerekvállalással, gyerek utáni vággyal, szüléssel, szoptatással, meddőséggel kapcsolatos témák gyakorisága, továbbá a nemi identitás, szexuális irányultság alakulásait, fordulatait, kérdéseit megmutató írások, amelyek az aktusokat (megtörténéseit) már nem csak jelzik, hanem az előző kötetekhez képest nyitabban, részletesebben ábrázolják. A vágyak, vonzalmak kiéléséhez, beteljesüléséhez azonban ritkán társul (lelki) öröm, intimitás, ilyen kivételként a két Lem-történet olvasható; a boldogságérzet, harmónia (pillanatnyi) lehetőségét vagy ezek kimondását a kapcsolatok körülményei, a szereplők közti kommunikáció természete (torz, hiányos, szótlán) és az elbeszélői reflexiók hiánya iktatja ki.

A novellák tehát az emberi kapcsolatok, viszonyrendszerek változatos, szabálytalan mintázatát rajzolják ki, s az összkép leginkább azt sugallja,

hogy csakis egyedi esetek, körülmények, sorsok vannak, az emberek közötti másság, szakadék – még a szülő-gyerek viszonyban, barátságokban, szerelmekben is – eltüntethetetlen, hogy csakis egyéni – tudatos vagy tudatlan – vágyakból, belső késztetésekből, vonzódásokból, körülményekből formálódó sorsok végtelen variációja az emberi nem, nincsenek, és nem is lehetnek általános(ító) antropológiai jegyek; az egészre – mi az egész? – érvényes emberi, morális, pláne társadalmi, történelmi következtetéseket levonni szinte képtelenség. Mindez az alapállás, alapérzés összefügg az ábrázolásmóddal, illetve abból következik. A történetek elbeszélői ugyanis néhány (négy) kivételtől eltekintve egyes szám első személyben szólalnak meg, ami nemcsak azt az egyszerű következtetést engedi meg, hogy a dolgok kizárólag a szubjektum szemszögéből ragadhatók meg, hanem magával vonja ennek a szubjektív nézőpontnak esetlegességét, esendőségét, természetzerű torzulását is. A kapcsolatokban benne lévő, élő, az – éppen bontakozó vagy már megkövesedett – érzelmi kötődések, az események alakulása által involvált, tehát kiszolgáltatott, esendő, elfogult, felmentő stb. elbeszélők csakis saját nézőponttal és látásmóddal rendelkezhetnek. Szvoren Edina elbeszéléseiben nincsenek felettes elbeszélők, akik távolról, távolságtartással, reflexiókkal tekintenek az eseményekre, még a kevés számú harmadik személyű megszólaló is közeli, fix fókusszal rendelkezik.

Az események, élethelyzetek egyediségét, *saját*lagosságát a tulajdonnevek használata, a nem mindennapos személynevek sokasága is kiemeli: Trifánné, Szamogon, Kljucs, Kionkáék, Dánék a maguk furcsaságával, hangalakjukkal hordozzák viselőik sorsát, gyakori többes számú használatuk pedig a családot, Szvoren Edina prózájának szűk horizontját teszik meg mértékegységül. Hasonló benyomást keltenek az idiolektusok, a szereplők többször is kedvelt kifejezésekkel, „szavajárásokkal” rendelkeznek (*Limanova tér, És én?, Dánék*), amelyeket identitásuk részeként vagy énük felszíni fedezeteként büszkén vagy rossz szokásként egyaránt birtokolhatnak. A gyűjtemény egészére jellemző, hogy a szerző ritka, különös, a dolgok, helyek, emberek jellegzetességét kiemelő szavakkal dolgozik, a nyelv olyan rétegeiben, szókincstárában kutakodik, guberál, melyek nem unalomig koptatottak, elhasználtak, mert a „gyakran használt szavak idővel alkotóelemekre esnek szét, vagy fokozatosan átalakulnak más, értelmetlen szavakká.”

Az elbeszélő személyén, rögzített nézőpontján kívül az is a fent leírt elgondolást erősíti, hogy *Az ország legjobb hóhéra* kötetben a korábbiak-

hoz képest talán még kevesebb az eseményekre, dolgokra adott reflexió, magyarázat, az elvont (morális, létezésre, életre) dolgokra, tartalmakra tett meglátás, kijelentés. S minthogy, ahogy már utaltam rá, a mitológiai, bibliai utalások, párhuzamok is visszaszorultak, a kulturális hagyományok segítségével megképezhető példázatos, parabolisztikus, metaforikus, intertextuális jelentésképző nyílások is szűkültek. A szereplők, s ez felettébb nyomasztó, magukra maradnak életükkel, sorsukkal. Minden egyes (le)zárt történet azt állítja elénk, hogy nincsenek megosztható világok, átélhető, átvállalható életutak, kapcsolatok, az énelbeszélők nemcsak a világ befofásának, megélésének megoszthatatlan szubjektivitását érzékeltetik, hanem a saját magunktól való távolságot is, a másik, a mások – megfigyelésre, rácsodálkozásra, megérteni vágyásra ugyan mindig alkalmas – eltérését, az Én és Te, az Én és Ő közti különbséget.

A fentiek alapján Szvoren Edina prózája egyfajta fenomenológiai alapállással jellemezhető leginkább. Nemcsak azért, mert írásainak megszólalásmódja szerint nincs megismeréstől, de főképp megismerő személytől, intenciótól független objektum, és mert minden megfigyelt külső dolog ebből a belsőből, tudatból indul és oda is érkezik vissza, ezért minden közvetlen tapasztalatot meghaladó ítélet megkérdőjelezhető. E belátásból következően a szerző számára marad a megfigyelés, a többoldalú leírás, a descriptio, a helyzetek, viszonyok rögzítése, körüljárása. Ám a fenomenológiai csapdát, legalábbis az ábrázolás területén nem lehet elkerülni, hiszen nincs ártatlan reprezentáció, minden választott nézőpont, távolság, fókusz, szerkezet és egymás mellé helyezett mondat már önmagában is valamiként értés, értelmezés, állásfoglalás. Ha másról nem is, a dolgok és megmutathatóságuk, az ábrázolt dolog és ábrázoló nyelv lehetőségeiről, képességeiről, lehetséges kifejezőerejéről.

Így az eddigi recepció és szerzői nyilatkozatok által több alkalommal is szűk metszetüként jellemzett prózavilág eredményezi az írások fullasztó közegét, a megjelenített sorsok bezártságát, kilátástalanságát, vég nélküliségét, a szereplőkre záruló magányos vagy szinte magányos „speciális” világokat. A halszemoptika ijesztő közelségének és abszurd görbületének prózája ez. A már elég jól ismert, a közelnézetből adódó irgalmatlanul pontos, semmit nem szépítő, időnként mikroszkopikusan taszító látvány és látlet mellett az idő és a tér szűkre fogása is hozzájárul ennek a boldogságot, de főként inkább örömet, felszabadultságot nélkülöző létszem-

lélethez. A *Nincs, és ne is legyen* nagyobb ívű, életutak egészét, gyerekkori emlékeket retrospektív módon ábrázoló elbeszéléseinek hosszabb időbeli ki/ráfutását most ritkábban tapasztalhatjuk (*Limanova tér, Anyánk teleszkópos élete, Megszégyenítő vonása az emlékezetnek..., Az ország legjobb hóhéra*). Ezekben az idő nyitottsága, életeket, eseményeket szervező, sodró folyama megadja az egymásra következő elemek ok-okozatiságának illúzióját, az időben felsorakozó történések, események kvázi magyarázatokkal szolgálnak a dolgok, állapotok, jellemei, motivációk végkifejletére. Jelen kötet írásainak többsége azonban egy-egy, időben szűkre szabott jelenetbe – átmeneti (behatárolható) idő-intervallumba, néhány napba, napszakba – rendezi anyagát, de sok esetben az idő jelöletlenségével, múlásának háttérbe szorításával „időtleníti” témáját. Ez utóbbi benyomás azáltal is erősödik, hogy a történetek többségében nem jelenik meg konkrét társadalmi, történelmi közeg, korszak (kivételek persze e szempontból is vannak: *Miért nyerítene a gyerekek, Limanova tér*). A szerző hosszabb folyamatoktól, nagyobb összefüggésektől megfosztott csupasz sorsokat, eseteket tesz élénk, mint vágódeszkára a húst.

A történelmi, társadalmi háttér és idő kiiktatásával a különféle helyszínekre, funkcionális épületekbe, épített terekbe mint bevilágított porondokra kitett szereplők jóval szorosabb viszonyban állnak a térrel, mint az idővel. Ezért is annyira fojtogatóak a térbeli korlát(ozás)ok. A lakásokba, szobákba helyezett alakok beszűkült világát emelik ki a nyílászárók és falak gyakori ott-léte, használata; az ajtók, kapuk, ablakok (az ablakból való kinézés), erkélyek a kint és a bent elválasztottságát, sokszor elzártágát, a falak az én és a külvilág különvalóságát, eltérőségét, a hideg falakon való hallgatóság visszatérő motívuma pedig a vágaktól, hiányoktól szenvedő emberek helyzetét mutatja meg. Különösen nyomasztó a mesterséges, elidegenedett, mégis munkahelyként, lélettérként használt helyek sokasága, időnként már-már a bodori körzetek világát felidézve, amelyek az embertelen, közönyös, részvételen világ térbeli vetületei, felszíni kitüremkedései, ilyenek a bányaterület tárnái, a fűrótorony úszó erődje, a pincében működő szabóműhely, a raktárhelyiségek, vagy az átmeneti és nem-helyek, mint a kórház vagy a presszó. Ezeknek mesterséges, életidegen bizarrságát, zárt rendszerszerűségét a leírásukhoz, megjelenítésükhöz használt (szak)kifejezések, eszközök, eljárások, munkafázisok megnevezései tovább erősítik. Bizonyos helyszínek épp e pontos megjelenítés, a közeg abszurditását,

embertelenségét kiemelő vonások által válnak nagyon is valóságossá, mint a szabóműhely vagy a Høy Trane-fúrótorny, mások pedig utópikus, disztópikus világot villantanak fel, például a tárnaszentelés vagy a bonszájgyerekek történetei. A kötet címét adó zárónovella alapötlete (halálbüntetés) is olyan képtelenségnek tűnhetett (első közlés: *Élet és Irodalom*, 2014. november 21.), amely utólag, a kötet megjelenésekor, jelen politikai helyzetben, Szvoren Edina orwell-orákulum érzékét is megcsillantja.

A leszűkített/leszűkült tereknek, az emberi sorsok présének csúcsra járatása az *Anyánk teleszkópos életének*, a bonszájgyerekeknek mint visszametszett tamagocsi-boldogságnak elemeiben, de legerőteljesebben talán *A. úr és A. kisasszony* ágyneműtartóba préselt próbababás helyzetében történik. A szem nélküli, barna foltjai miatt állását, s így funkcióját veszített próbababa és a társ nélküli elbeszélő lány egymás alakmásai, a szülőknak (itt: apának), külvilágnak kiszolgáltatott, ágyneműtartóba vagy próbafülkébe kényszerített bábuk az embertelen, elevennek alig nevezhető sors duplikátumai.

Talán ezekből a szoros kivágatokból, préselt helyzetekből, rokoníthatatlan történetekből úgy tűnik, mintha nem lennének konklúziók, embertani következtetések, Szvoren írásművészete mintha nem irányulna eidetikus redukcióra, ahogy a Husserl-i módszer „követelné”, megmarad a véletlenszerű, egyszeri, esetleges jelenségek megmutatásánál, s úgy tűnik, nem kíván, legalábbis nem a redukció módszerével, az eidoszhoz, a lényegihez lépni, s írásai természetesen meg is kérdőjelezzik ennek létezését, lehetőségét. Ezért, ha már belebonyolódtunk, Szvoren Edina prózája közelebb áll Merleau-Ponty tapasztalat-felfogásához, amely a világ mindennapi tapasztalását mint alapot meghagyja a maga sokféleségében, áttekinthetlenségében, de ezeket képes kontextusban, összefüggésben, egy nagyobb egység részeként szemlélni. Ezért (mégis) lehet az a benyomásunk a kötet számos darabjával kapcsolatban, hogy egyszerűségük, egyediségük, furcsaságuk ellenére is érthető kvázi metaforikusan, parabolisztikusan, hogy mégis valami tipikusan emberit ábrázolnak. Az a megismerésmód, amit a novellák közvetítenek, racionális és szenzuális tapasztalás szétválaszthatatlan együttesét hordozza, a test adottságai, jelenléte, érzékelése nem függetleníthető sem a lélektől, sem az értelemtől, így a világ dolgaitól sem, de főként a másik személytől nem. Így a Másik mássága, ahogy erről már korábban is szó esett, egyúttal az (én)elbeszélő (ön)idegensége is mindig. A

novellákban a megfigyelőnek, elbeszélőnek és a dolgoknak, jelenségeknek ez a szétválaszthatatlansága ugyanis nem problémamentes, harmonikus összesimulást jelent általában, hanem függő és ellentmondásos kötődéseket, megmagyarázhatatlan vágyakat, kioldhatatlan érzelmi és testi hurkokat. A tárgyi világ, a külső események, a más, a másik nem pusztán megfigyelendő, az elbeszélőtől külön létező és funkcionáló valami, hanem már az észlelés első pillanataitól involválódunk, így az életterek minősége, a boldogtalan, rossz, élehetetlen kapcsolatok, a családi, szülői minták rendre és erőteljesen visszahatnak, bevonják a történetek alanyait (és az olvasót is), végérvényesen elválaszthatatlanok tőlük, tőlünk.

Az emberek közti alapvető különbségből és az interperszonális viszonyok sokféle alá-, fölérendeltségéből táplálkoznak azok a megnyomorító, a testet és a lelket beteggé, torzzá formáló mechanizmusok, attitűdök, jellemvonások, amelyek elsősorban a szülő-gyerek és házastársi kapcsolatokat jellemzik ezekben a szövegekben. A cérnavékony Trifánné üvegcserepekkel vagdalja kezeit, hogy boldogtalan élete napi „véráldozatát” meghozza, Decsit végül gyilkossá teszi szülei embertelen válása és a gyerekek szemben felállított szülői követelmények, de akad itt keserűségében hajléktalanná váló anya, szülői játszmák következtében bekötött szemmel utaztatott kölyök, bulimiás kamasz, drótos hajfonatokba abroncsolt „hétfői lány” és apja „felügyeletének” köszönhetően barna foltokat „halálíg” növesztő egyedülálló nő is.

A tapasztalás által megtapasztalható világ torz, bizarr formái szoros összefüggésben állnak a szereplők kognitív képességeivel, mely összességében az érzékszervek deficitjével jellemezhető. A történetekben számos hallássérült, néma, dadogós vagy vak személlyel találkozunk, akiknek észlelés- és érzékelésmódja hiányos, töredékes, vagy speciális, helyettesítő csatornákon zajlik. Az érzékszervek fogyatékosága a világ- és mások értékének torzulásaira, képtelenségére és az ember kiszolgáltatottságára mutat rá, például Kionkáék történetében, akik vak fiúkat manipulálják gyermekének anyjával kapcsolatban. Vagy ennél is erőteljesebb a tizennégy éves kamasz története, akinek kikapcsolt hallókészülékkel, bekötött szemmel kell utaznia külföldön élő apjához, elveszítve ezáltal szinte minden fontos érzékterületet és tájékozódási képességet, így nem csoda, ha felcseréli a postaláda számjegyeit, ahová létezése egyedüli bizonyítékának, személyigazolványának érkeznie kell, hogy egyáltalán legyen esélye visszatérni saját

országába, világába. Az érzékelés, észlelés mesterséges korlátozása, a felnőtté, emberré válás megakadályozása történik a bonszájgyerekek ironikus víziójában: „Ha majd teherbe esik a zászlókészítőtől, ő is olyan babát szeretne, aki nem csúnyul meg, nem tanul meg beszélni, és mindörökké szeretetre méltó marad [...] A bonszájgyerekek nem érthetik a felnőttek beszédét, csak a simogatást, a kiabálást meg az anyatejet.”

A világ észleléséhez, értéséhez, a külső és a belső – prioritásbeli – összefüggéseikhez kapcsolódik képzelet és valóság viszonyának visszatérő tematizálása, amely, úgy tűnik, jelenleg erősen foglalkoztatja a szerzőt. A képzelet egyrészt mentális védelem az egyén számára a külvilág esetlegességével, ijesztő kiszámíthatatlanságával szemben. A képzelet nem az élet eltervezése, a vágyak kibontása és kiszínezése, és még csak nem is menekülés a valóságból, hanem az élet előszobája, felkészülés a rosszra, a véletlenre. A *Trifánné, kedves* ezt a gondolatot járja körül, a munkaadójának és családjának kiszolgáltatott asszonynak a képzelet a túléléshez szükséges mindennapi előgyakorlat: „A képzelet arra való, hogy a meglepetésektől védjen. Ha elképzelem, hogy távollétemben a vízipálma kifordulhat a földből, vagy a felső szomszéd kádja alatt beszakadhat a földém, erősebb leszek, amikor a nappaliban meglátom az anyámat vagy az élettársamat.” Valóság és képzelet kettősének másik visszatérő gondolata a képzelet mint belső képpalkotó képesség, amely lehetővé teszi, hogy a világ dolgait felismerjük és az elemeket a valóság részeként értsük, elhelyezzük. A *Járni lehet a tetején* és az *Ida néni hegedűsín haja* történeteiben elpötyögtetett reflexiók a képzelőerő megelőzöttségének gondolatát vetik fel: a valóság elemei nem azonosíthatók, értelmezhetők az előzetes belső képi tartalmak, „előképek” nélkül, sőt, belső képeink erőteljesen meghatározzák, hogy milyenek látjuk a külvilágot. (S ezzel vissza is értünk fenomenológiai gondolkörünkhöz.) A kettő – valóság és képzelet – együttes, elválaszthatatlan, oda-vissza ható működése a tapasztalás és megértés folyamatainak függvénye: „Tudom, semmi nincs a valóságban, amit ne kellene elképzelni ahhoz, hogy lássam, a fizikakönyvek pedig erősebben igénybe veszik a képzelőerőmet, mint a tündérmesék.”

Mindezt, áttételesen ugyan, a hazugság motívumával is több helyen összekapcsolja a szerző: a *Kafarnaumi csoda* a hazugság ívére épül, s a külvilág a vágyak, érzések szerint formálható, formálódik („A valóságot a büntudatához kellett igazítani.”), akár még a boldogság illúziója is megte-

remthető ilyen módon. Hasonló gondolatot közvetít a kötet zárata, *Az ország legjobb hóhéra* is, amely talán a könyv legelvontabb, leggondolatibb írása, nem véletlenül lett a kötet címe, sok szempontból reflektál a novellákban ábrázolt világ(ok)ra, felvetett kérdésekre, egyfajta összegzőként is felfogható. A valóság meghamisítása ebben az esetben a fénykép, a gyermektelen pár a szomszéd csecsemővel, a „plébánosfiókával” készít „családi” fotót, vágyuk hamis illúzióját rögzítik ilyen módon. E vágyott életképek kisszerű hazugsága a „kiteljesedett életű”, „bámulatos emberismerő” és segítőkész hóhér mintaszerű életére rímel, aki a jövő nemzedékének (ördögfióka) atyjaként morálisan fedhetetlen, a jó és rossz értékeket magabiztosan kezelő ítélet-végrehajtó. A „szép új világ” utópisztikusra hangolt illúzióját ez esetben az irónia forgatja ki. A novella a bornírt szólamoknak, ájtatos morálnak, a halálbüntetés jogosságának, tehát az ország legjobb hóhéranak felülő, kiszolgáltatott kisemberek társadalmi-politikai vízióját rajzolja meg. S ez a vízió lepelként (vagy inkább csillámokkal megszórt zenélő Tejútként) borul az egész kötetre, az ország legcsodálatosabb ítélet-végrehajtója árnyékolja be a kötet szereplőinek életét, ott lebeg minden nyomorult sors fölött, olyan emberek fölött, akik e nagy, kiterjesztett, szépnek tetsző árnyat nem is igazán látják vagy értik szűk horizontjukból, ágyneműtartókba préselt világtalan élethelyzetükből. A jövő pedig nem veszélytelen, hisz sorra születnek a „hurkás kis ördögfiókák kerek plébánosarccal”, akik megadhatják nekünk egyéni vágyaink teljesülésének, példaszerűen élt kispolgári életünknek (éves lomtalanítás, családi fénykép, zenélő babajátékok stb.) illúzióját. Mert ha ő, a felettünk álló legjobb hóhér nincs, „akkor semmi nem marad nekünk az ördögfiókánkból, csak ez az életlen, kapkodva elkészített fotó, amin nyakig gomboltam a blúzomat – meg egy határok és minőség nélküli élet, amiben mintha nem is létezne halálbüntetés.”

Olyannyira remek ez a zárlat, hogy megemeli az egész gyűjtemény szerteágazó anyagát, s bár úgy tűnik, hogy „mi mindannyian egyívásúak vagyunk, ahogy végső helyzetekben a halálraítéltek és a börtönőrök is azok”, ahogy az ítélet-végrehajtó tanítása hangzik, mindeközben inkább, valójában – tüdő, nemi szerv, arc és méltóság nélküli – próbababák vagyunk, a kirakatban, ránk kényszerített öltözékekben, akiknek csak egy „foltos” élete van.

A magányos helyvadász

A regény börtönében

Farkas Péter: Johanna.

Magvető, 2011.

Farkas Péter újabb nyomasztó, de legalábbis nyugtalanító regénnyel állt elő. A *Johanna* tér és idő konkrét körülhatárolásával, egy talányos sorsú történelmi alak, I. „Őrütl” Johanna spanyol királynő történetével kérdez rá az emberi létezés alapjaira, végső kérdéseire. A mű első dilemmáját maga a szerző adja, amikor történelmi tények felsorolásán alapuló bevezetését ezzel a mondattal zárja: „A következőkben elbeszéltek főszereplője tehát akár Johanna is lehetne.” A másodikat pedig maga az olvasó fogalmazza meg: miért éppen Johanna, miért éppen ennek az időben-térben távoli asszonynak a története szükséges mindahhoz, amiről a mű beszél. Ugyanakkor a cím éppúgy fogva tartja a befogadót és hősnőjét, mint a toronybörtön, mely négy és fél évtizeden át őrizte egy élőhalott asszony testét.

A sodró leírások, plasztikusan megjelenített cselekményegységek ellenére, már első olvasásra is feltűnik a regény „megcsináltsága” (ezzel a későbbiekben még dolgunk lesz). Az első rész kocsiszínpad-nyitánya stoppardi-shakespeare-i asszociációkat is beindítva rögtön a mű mise en abyme-jaként működtethető, címe is megegyezik a regény alcímével: *Cold song*. Purcell Dryden szövegére készített *Artúr király* című semi-operájának Fagy Szellemét ismerhetjük fel a vándorszínészek bohóc-alakjában, ezt a szövegbe ékelt áriaszöveg egyértelműsíti is. A „madárszerű kreatúra” megjelenítésében és leírásában pedig nem nehéz felfedezni Klaus Nomi fehérre mázolt clown-figuráját, aki a *Cold song* egyik legismertebb kontratenor előadója. Bonyolult áthallásokkal, utalásokkal kezdődik tehát a *Johanna* – és a folytatás is hasonlóakban bővelkedik –, szerencsére az olvasót kevésbé terheli mindez, ha nem akarja. Bár feltétlenül meg kell említeni, hogy a szerző a honlapján segédszöveget kínál a műhöz, melyben felfedi pretextusainak és ezek műbeli helyének sorát (Purcellt és Stifter *Turmalin* című elbeszélését jelöli ki fő kapcsolódási pontjainak), szűkebb mederbe terelve ezzel a befogadó asszociációit, mintegy útmutatót nyújtva a mű, pontosabban művek befogadásához. Bevallom, jobban szerettem

a *Johannát*, amíg nem ismertem a mögöttes intertextuális hálót, jobban örültem saját felfedezéseimnek, társításaimnak.

De kanyarodjunk vissza az első részhez, ahogy a regény is teszi számtalan alkalommal. A zsarnok Fagy Szelleme által uralt, végső pusztulásra ítélt világot, melyben az emberek vakon bolyongnak, a Szerelem menthetné meg „puha, meleg érintésével”, ám mindez csupán jóslat marad, mivel a Fagy Szelleme nem engedi magát kibontani örök jégpáncéljából, ezt a visszautasítást szólaltatja meg az ária. Mindez, ha a *Johanna* cselekmény szintjén mutatkozó jelentésréteget tekintjük, Johanna és Szép Fülöp regénybeli kapcsolatára rímel. A mű foglatatát adó öntükröző jelenet sűríti és előlegezi a regényvilág közegét („A világ pedig mint egy gigászi hajóroncs támolgott az úrben. Csak a királyok, hercegek, katonák és papok gyilkoltak tovább a már régen nem létező hatalomért;”), Johanna életen át tartó „jeges borzongását”, több éves vak bolyongását, ígéretesen induló, de mégis boldogtalan házasságát. Minden motívum együttáll az ekhós szekér jelenetében, melynek a hatszögletű főtérre való begördülésétől két nappal későbbi távozásáig minden pillanata színpadias, mesterkélt, erőteljes. A regény folyamán a tükörszöveg (mise en abyme) legszembetűnőbb elemeire ismerhetünk: a „halál bohócában”, rideg Szép Fülöpben, akit mégis „szurkáló tűz” emészt fel, s halálakor a „szó kijött belőle, mint a szél”; Johanna bolyongásában – még a két fekete fríz ló is egyezik –, melynek útja ugyanúgy spirál alakban halad, mint az ekhós szekér mozgása; Katalin infánsnő magával ragadó, de érthetetlen, követhetetlen beszédében, mely a hasonlóképpen jellemezhető csodálatos fuvolajátékra játszik rá; a madármotívumban, mely a regény több pontján (csóka, galamb) is a női szereplők sorsát szimbolizálja.

Az első rész *Cold song*ja feltűnő sűrítettségén és öntükröző szerepén túl, mely szerep csak a mű egészének ismeretében válik teljesen egyértelművé, az illúziók, látszatok, ellentétek világába is bevezetést nyújt. A vándorszínészek érkezéséhez és előadásához kulisszaként szolgáló hatszögletű tér a regény térképzetét előlegezi: a műben a tér sokszor manieristán illuzionisztikus, az épületek tömbjei, a tér háromdimenziós kiterjedése síkszerűvé préselődik, makettként, kulisszaként, vászonként, tervrajzként tűnik fel a történet számos pontján. Mindez, azon túl, hogy erősíti a regénytér színpadiasságát, látszat és valóság, illúzió és tapasztalás, történelmi „igazság” és képzelet viszonyának a regény szempontjából rendkívül fontos

kérdéseihez vezet tovább. A *Johanna* nemcsak az európai uralkodóházak csököttségére, társadalmi-morális válságára, rideg embertelenségére, hanem még mélyebbre vájva test mint ösztönös biológiai „forma” és értelem mint önreflexív, önmagáról gondolkodó lény, reflexió és érzéki tapasztalás, élet és halál, ember és ember, ember és anyagi világ kapcsolatára, ellentéteire, felcserélhetőségére kérdez rá. Ez a rákérdezés a főszereplő, Johanna életútjában, sorsában, bolyongásában és bezártságában, emberekkel való ritka és saját testével való gyakori érintkezésében összpontosul. Létezésének foglalatoként érthetjük már a mű első felében: „saját testén kívül kizárólag holt tárgyakkal érintkezett” – s ez akár halott férjével való több éves kapcsolatára is előreutalhat.

A különös nőalak örületéről – ennek bizonyosságáról, fokáról, kezdetéről, okairól – sem a történelmi források, sem az elbeszélő nem ad/hat egyértelmű képet, s erről nemcsak a történelmi intrikák, trónfogláló érdekek ellentmondó állításai tehetnek, hanem a főhős önreflexióinak teljes hiánya. Mindez elsősorban a nyelv, a beszéd bénultságában, a nyelvi kifejezőmód teljes visszaszorulásában érhető tetten. Johanna „[ö]sszeharapdált, kérges hegekkel barázdált nyelve, mint egy döglött, mumifikálódott állat feküdt a szájüregében.” Kislány kora óta alig beszélt, éppen anyja dühödt ütése vágta el nyelvét és őt magát az anyanyelv szeretetétől, használatától. De a nyelv a mindennapi kötelező érintkezések funkcionalitásán túl, „amire rákényszerült vagy rákényszerítették”, alig tölt be szerepet az életében, még uralkodása idején sem él ezzel az eszközzel, ezért rendkívüli, amikor a fuvolajáték hatására „[ö]nkéntelenül beszélni kezdett, szakadozottan, összefüggéstelenül.” De nemcsak Johanna életében nincs jelentősége és értelme a beszédnek, nyelvi megnyilatkozásnak, lánya, Katalin összefüggéstelen nyelvi katyvasza szintén kizárólag a nyelv dallamát adja vissza, értelme nincs, s fia, V. Károly is képtelen a beszédre, s bármilyen nyelv „rendes” elsajátítására, mivel fogainak elhelyezkedése erre képtelenné teszi. Így a női szereplők tiltakozása, létiszonya leginkább artikulálatlan üvöltésben teljesedik ki. A nyelv, a beszéd alkalmatlansága, sutasága tehát szoros összefüggést mutat a szereplő világra és önmagára tett reflexióinak hiányával, Johannának belső gondolatai, verbálissá, fogalmivá fordított tapasztalatai sincsenek magáról, a világról, legalábbis az elbeszélői közlések határozottan ezt sugallják. Kérdés, hogy önreflexiók, Én-körülhatárolás, Én-tudat, az Én kimondása, sőt a személyközi kapcsolatok nélkül beszélhetünk-e

bármiféle identitásról Johanna esetében – a személyiség soha-össze-nem-
rakkosságának kérdésével esetleg joggal kanyarodhatunk vissza az őrülség
kérdéséhez –, vagy csak egy lázongó, izzó, szeretetre vágyó test földi idővel
mért bolyongásáról. Úgy vélem, az önreflexiók, a megfogalmazott szemé-
lyiségvonásokból összetákolható identitás hiányában sem kerülhető el a
személyiség mibenlétének problémája a regénnyel és Johannával kapcso-
latban, nemcsak azért, – bár az Én-nel kapcsolatos reflexiók, alapvető
önmeghatározások hiánya az identitásnélküliség gyors ítéletét szülhetné
–, mert a verbális, reflexív kód hiánya épp egy bármiféle – teljes, hiányos,
csonka, szétesett stb. – személyiség meghatározását teszik lehetetlenné,
de egyáltalán nem zárják ki egyfajta identitás meglétét, ahogy a Szép Fül-
löp szájába adott suta és anakronisztikus „kórkép” is valamiféle személyi-
séget körvonalaz („hisztérikus, depresszióra hajlamos nimfomán”). Ám
jelen esetben ennél is fontosabb a ricoeuri megállapítás megfontolása: a
főhőssel mindenképpen mint személyiséggel kell számolnunk, mivel hang-
súlyosan egy olyan emberi lényhez kapcsolt *testről* van szó, amelyik „be-
avatkozik a dolgok folyásába és ott változásokat okoz. Ezenkívül fizikai
és pszichikai predikátumok hordozója, mivel cselekedetei lehetővé teszik,
hogy viselkedésformákat írjunk le, s intenciókra és mozgásokra következtet-
tünk.” (Ricoeur: *A narratív azonosság*) Már csak azért is számolnunk
kell ezzel a hosszú életű testtel, mivel a fizikai test (*res extensa*) és a szellem
(*res cogitans*) dualizmusaként kezelt emberi lény második „része” könnyen
felszámolható Johanna őrülségének felvetésével, híresztelésével, aki így
alkalmatlanná „válík” az uralkodásra, s csupán a „zavaró” fizikai testet kell
eltenni az útból, s a lehető legjobban elrejtteni (bezárni), hogy személyisé-
gének maradványai még véletlenül se vessenek fel kérdéseket.

A test kódrendszere, s ezen belül is Johanna teste a regény leglé-
nyegesebb jelentésrétegéhez kapcsolódik meglátásom szerint, Farkas Péter
prózájában nem először: a testi folyamatokra, a test elöregeedésére, a fizikai
létezés gyötrelmeire már a *Nyolc perc*ben is rámutatott. A nyelvi meg-
nyilatkozásoknál jóval jelentősebbek a test kommunikatív jelzései, a test
leírása, látványa, lázadása, érzetei, a testi folyamatok jelentései. Szép Fülöp
és Johanna hosszan előkészített, de sietősen megkötött és azonnal elhált
nászát a szavak nélkül fellobbanó vágy, a házasság boldogtalanságát ennek
kielégületlensége eredményezi. A férfi királyi előnevét teste tökéletességé-
nek köszönheti, „az emberek, nemtől függetlenül, mintha valami varázslat

érte volna őket, meghódoltak az átható fizikai szépség erejének”; a pelotajáték közben leírt izmoktól duzzadó férfitest megjelenítését a szépség váratlan és értelmetlen halálba fordulásának és testi szenvedésének, kimúlásának leírása követi. A szépség egyfajta hiábavalóságára utal a test hirtelen pusztulása; ezt ellenpontozza Johanna hosszú életű teste, a gyermekből kifejlődő női test minden lehetséges „használatát” (a próbababa, porcelánbaba motívumok erre is rájátszanak) végigjárva a sorvadó, lebénult test iszonyáig érkezve. A (női) test „viselése” gyötrelmek, a hős a gyermeki létre vágyik, mely „súlytalan áramlás, a legeslegmélyebb elemében is minden szilárd anyagtól mentes, ellenállás nélküli terjedés”.

Ezen a ponton érdemes felfigyelni arra is, hogy a szerző – ösztönösen vagy tudatosan – jól érzi, hogy a test ábrázolása, leírása korántsem problémamentes, mivel a test megmutatása csakis diszkurzív, logosz általi lehet, ám a testről való beszéd mindig véges, mindig eljutunk egy olyan pontig, ahonnan már csak „ugorhatunk” a nyelv nélküli érzékiségbe. Ebben az esetben a test ábrázolásának problematikussága még több feszültséget szül, mivel elbeszélő és szereplői nyelvhez való viszonyában óriási különbség mutatkozik, mintha a megismerés terén eltérő „törvények” vonatkoznának rá és alakjaira, ahogy ezt majd látni fogjuk. Ez azért kiemelendő, mert a szerző Johanna történetével a nyelvi, fogalmi közvetítettség nélküli élet, viszonyulásmód lehetőségeit is tematizálja. Talán mindezért nem vállalkozik az elbeszélő Johanna testének teljes leírására, amikor pedig mégis, akkor is a korabeli portrék ekphraszisaival él, a nő teste inkább részleteiben, érzeteiben, észleleteiben, működése, használata közben jelenik meg, mégsem értjük, érthetjük őt teljesen, éppen az imént említett „ugrás” miatt, a nőalak torzók sokasága marad (fejetlen próbababák), s ez nem az elbeszélő hibája. A test leírása hasonló „képtelenség”, mint az örület megírása (Derrida szerint), amely, ahogy a test is, önmagában túl van minden diszkurzivitáson, renden, szabályon, összefüggő jelentésen, ami a nyelvről természetesen nem mondható el. Ezért Farkas Péter vállalkozását mindenképpen tiszteletreméltónak tartom.

Johanna egyedüli eszköze környezetével szemben a saját teste, lázadása mindig a test lázadása, az étel visszautasítása, önéheztetés, a ruházat és a tisztálkodás elhanyagolása, a környezet számára kellemetlen kényszertáplálás és ürítések. Az egyházi, társadalmi szokásokkal szemben is ilyen módon tiltakozik: Szép Fülöp halott testének kisajátítása, a halott férfi testi

maradványaihoz fűződő különös viszonya, a férfi szívének szelencébe zárt birtoklása vágyainak, létezésének legjelentősebb önkifejező eszköze lesz. A Fülöp szép testének felkínált női test Johanna életének egyetlen adódó lehetősége, hogy saját diszkontinuitását felszámolja, ezért is képtelen elengedni a halottat. A testtel való bolyongás – két test, élő és halott – szimbolikus jelentést nyer, az emberi létezés reménytelenségének, kiszolgáltatottságának, értelmetlenségének foglalatja mindez, ugyanakkor az ösztönök működésének kikerülhetetlensége, az új élet (Katalin születése), az életben maradás kényszere, feltétele is egyben. A vándorszínészek mozgásához hasonlóan spirál alakban megtett utazás kettős: egyszerre foglalja magában az örökösen visszatérőt és az egyirányban haladót, a forma haladási irányától függően a teremtő, kiáradó, fejlődő vagy a pusztító, befelé forduló, beszűkülő erőket; a létezés alapstruktúráihoz érkezünk: idő, tér, születés, pusztulás, élet és halál sűrűsödik össze a bolyongás hétszáznyolcvannegy napjában, de a létezés rendjén ez mit sem változtat, a kérdésekre nem érkeznek válaszok. „Talán csak azért kellett menetelnie, hogy fönntartsa a vér nyomását, a nedvek és a lélegzet keringését. Ha egy helyben maradt, úgy érezte, megfullad. Összepréseli az emelkedő föld és a süllyedő égbolt. A mélyből rátörő múlt, és a magasból rázuhanó jövő. Ha viszont ment, kizárólag a jelen létezett, a lépteivel rajzolt pillanatnyi táj, és ebben nem volt emlékezet. Ugyanakkor korlátlanul szabadnak érezte mozgását, mert útját nem béklyózta cél, szinte egyidejűleg kitöltötte az egész teret. Talán azt remélte, hogy a külső menetelés feltörheti a belső labirintus zárt gyűrűit, és a megnyílt úton keresztül visszasétálhat az életbe, amelyet sohasem élt.”

Szintén a lét alapstruktúráinak átgondolására készítet élő és halott (test), a fény és a sötétség motívumainak mindent átszövő jelenléte. A regényben a sötétség, az éjszaka uralkodik (a fény gyermekien tiszta, vágyott értéként jelenik meg), a toronyszobák, toronybörtönök sötétségében rendkívüli kegynek számít, ha olykor szűk ablaknyílásokat vágnak. Johanna kizárólag éjszaka utazik halott férje testével, s számára a világ megismerése kevésbé kapcsolódik a csalfa látványhoz, látszathoz; a regény a látható világ dimenzióinak, perspektíváinak áttűnő bizonytalanságát sejteti, sokkal inkább a tapintás adja a dolgok megtapasztalásának, s egyáltalán a dolgok, testek létezésének, önmaga élő mivoltának bizonyosságát. Johanna „[l]ehunyt szemmel, mint egy vak, mégis a világgal jóllakottan”, „a bazalt kristályos szemcséit érintve” rója a köröket a kolostor kerengőjében, ezernyi tapin-

tással szinte egygé olvad az élettelen kövekkel, kőzetekkel, az anyaggal, s ez a motívum szintén többszörösen tér vissza a regény folyamán. A tárgyak, testek, így halott férjének aprólékos letapogatása egyrészt lehetővé tenné, hogy megszerezze magának mindazt a hiányzó érintést, ölelést, mely soha senkitől nem adatott meg számára, másrészt a halott anyagot érintésével próbálja élővé csiholni, a maga számára élővé tenni, ily módon teremtve kapcsolatot magával az étellel, s helyezve el magát a létben. Ez a fajta pygmalioni vágy azonban szintén sikertelen, kudarcra ítélt, nincs isteni kegyelem (óh, Aphrodité!), mely életre keltené a már élettelen testet; a sötétben való tapogatózás alig enyhít valamit Johanna életidegenségén, magányán. „Pórusai kitágultak és rátapadtak a pórusokra, ontották magukból a párákat, nyílásból nyílásba, mert végre meg akarta élesztetni a testet, magához és magába emelni, maradéktalanul és feltétel nélkül birtokolni és uralni. Érzékei azonban megfagytak, hiszen nem az életet érintette [...]. Hiába hatolt le ujjaival az izompólyáig, tapintotta ki egyenként a szerveket, a tüdőt, a májat, a lépét, a vesét, a beleket, képtelen volt összerakni a testet, amely az életben ezernyi ujjhegynyi részecskére hullik szét, így szítva magasba, velőig a tüzet, a kielégíthetetlen vágyat, amely örökösen az egésztest akarná, rögtön és csordultig, és mert ezt soha nem érheti el közvetlenül az érintés által, a legeslegmélyebb árba bukik alá, túlvásva az én és a másik zónáján, [...]. A létező képtelenségét azonban a halál képtelensége sem tudta átfordítani, hiába olvasta be sejtől sejtje a másik testét. Tudta, ennek a testnek sem tudja feltörni a páncélját, ömlessze át akár a lélegzetét vagy a vérének, a holt anyag tán elszíneződhet, de föl nem melegszik többé.”

Az élő és halott test viszonya, felcserélhetősége szintén visszatérő motívuma a regénynek, ezt érzékelteti az ágy, ravatal, koporsó, szekér, halottaskocsi képeinek folyamatos egymásba játszása, melyre kissé erőltetetten az ismétlődő *katafalk* kifejezés irányítja a figyelmet; ugyanilyen módon Johanna álmai-víziói a föld alatt fekvő test érzeteit, a földdel, ásványokkal, élő organizmusokkal „keveredő” ember tapasztalatát közvetítik, e különös viszonyulást, a magány mindent önmagába olvasztó kétségbeesését a turmalin-kép sűríti („amikor kinyitotta szemét, a kristályok magányát látta tükröződni benne”), a bénult test mozdulatlansága szintén a sírban fekvéshez hasonlíttatik. Az élve eltemetett, élőhalott, élő halott képzetek folyamatosan tematizálódnak a műben, s ehhez az egykor élő, de már halott ősök képmásaival teleaggatott terem is hozzájárul, a „rituális, nyitott

temetkezési helyen” nemcsak a halott ősökkel találkozhatunk, hanem maguk az élők is beleolvadnak a festmények sorába, a dimenziók átalakulnak, a térbeli élők „pontosan ugyanazt a fullasztó illatot áraszt[j]ák magukból, mint a képmások.”

Az eddig elmondottakból kitűnik, hogy a *Johanna* erőteljes motivikus hálóval rendelkezik, áthallásai, ismétlődő, egymásra játszó jelenetei át gondolt, kigondolt szövegről tanúskodnak, s mindezeknek a motívumoknak, felvetett témáknak a sora, ahogy erre már utaltunk, nyomatékkal, nyomasztóan, plasztikus láttatással, amiben Farkas Péter szövegei igen erősek, kérdez rá az emberi létezés és megismerés működésének alapjaira, értelmére. Mindezeket (téma, motívum) a fentiekben azért is vettük alaposan számba, hogy ne csak a szerző, hanem mi is rákérdezhessünk, ha nem is a léttel, de a műalkotással kapcsolatban néhány dologra. A regényben két ellentétes tendencia feszül egymásnak: egyrészt itt van a szöveg felépítése, megalkotottsága, amely az intertextuális hálóban, az egész regény színpadszerűségében, a színészek játékában, zenei, képzőművészeti utalásokban, történelmi eltávolítottságában, történetírás és fikció hangsúlyozott játékában, motívumismétlésekben, utalásokban, a mise en abyme alkalmazásában egyfajta jól megcsinált (bien faite) „gesamtkunstwerk”-ként mutatkozik. Másrészt, ezzel erős feszültségben, az elbeszélés e külső váza, re-re-reflexív szövete egyfajta „puritán” tematikát, az emberi létezés legalapvetőbb, a nyelven, a reflexivitáson túli (vagy előtti) elemeit jeleníti meg, úgy, hogy éppen a megismerés nyelv előtti (nélküli) elemi-biológiai-ösztönös, észleleti működését, a test, a vágy, az örület logosz által megközelíthetetlen, leírhatatlan területeit járja be. Természetesen műalkotás nemigen létezhet valamiféle közvetítettség nélkül, ezzel számolni kell, ebben az esetben azonban mintha egy szándékolt extra-reflexivitas feszülne szembe mindazokkal a logosz által végérvényesen megközelíthetetlen elemi dolgokkal, amelyekről mindeddig beszéltünk. Tehát „ez a sok szépség mind mire való”? – kérdezhetjük a költői dilemma eltorzításával. Vajon a műalkotás tökéletessége, időtlensége, a világra adott ilyesfajta reflexió szembe tud-e szállni az ösztönökkel, az örülettel, az emberi végességgel, a halállal? A társadalmi keretek, szokások, az összetett művészi alkotások felül tudják-e írni, át tudják-e kódolni ösztönös reakcióink alapjait, különösen a lét szélső(séges) pillanataiban, a születés, szülés, erőszak, fuldoklás, bezárás, halál perceiben? Változtat-e, változtatni tud-e mindez bármin is? Vagy csakis az emberi reflexivitas, a

cogito adhat értelmet, méltóságot létezésünknek? Nem tudom. A kétféle viszonyulás, megközelítés mű általi felmutatását tarthatjuk sikeresnek, ám a kettő közötti átjárhatatlanság, szakadék, illetve a megalkotottban (reflektáltban) a non-reflexív reflektív (közvetett) eszközökkel való ábrázolása vajon megengedi-e azt a következtetést, hogy az emberi megismerés- és tapasztalatomódok eltérőek, többfélék, de egyaránt érvényesek lehetnek. A descartes-i, karteziánus hagyományból eredő szétválasztottság helyett nem inkább a kettő összetettségét, összhangját kellene hangsúlyoznunk? Tükörözödh-e egyenrangú „kódként” egyik (mód) a másikban, mint a teljes mű a saját tükörszövegében, mint az egyik ember vágya a másik testében? Kérdéseim szabadon törnek elő (ha hagyom). Válaszaim bolyongva tapogattják a lét bazaltjait... Egy azonban bizonyos: az elbeszélés nem engedi ki Johannát – sorsát, testét, vágyait – a regény börtönéből.

Bevezetés a nehézirodalomba

Farkas Péter: Nehéz esők.
Magvető, 2013.

„Menj a gödörtől már és vond el a jóhegyü kardot,
hadd ízleljem a vért és mondjak néked igaz szót.”

Homérosz: *Odüsszeia*, X. 95-96.

(ford. Devecseri Gábor)

Farkas Péter legújabb alkotása nehéz könyv. Még címénél is nehezebb. Szövegei tömör tömbök, melyek további súlyokkal megpakolva húznak lefelé, hogy rájuk kapaszkodva végkép eltúnjünk a folyó kanyarulatában.

A *Nehéz esők* nehéz, mert az öt számozott és egy lezáró részből álló viszonylag rövid szövegtest idézetekkel, széljegyzetekkel, ábrákkal, képekkel, utalásokkal, kereszthivatkozásokkal, QR-kódok sokaságával terhelődik meg. Ez utóbbiak egyfelől roppant korszerűek, további utalások tárházát: folyosóit, barlangjait, csarnokait nyitják meg, s általuk képek, filmrészletek és a mű címét inspiráló Bob Dylan-szám is közvetlenül befogadhatóvá válik. Farkas Péter intertextusokból, képekből, filmekből álló inter- és multimediális szövedéke még korábbi regényénél, a *Johannánál* is erőteljesebben tör egyfajta 21. századi Gesamtkunstwerk létrehozására, felmutatására, de amíg ott a különböző művészetek, műalkotások összjátékát, egymásra hatását a nyelvi közeg közvetítésében, érzékiségében saját olvasói kompetenciánk mozgósításával fogadhattuk be, csak a szerző honlapjára tévedők kaphattak pontos jegyzéket az utalások forrásáról és helyéről. A *Nehéz esők* azonban nyílt kártyákkal játszik, inspirációinak, merítésének szinte mindegyik mozzanatát az olvasó elé tárja, ily módon eltörli az intertextualitás kétféle működéséből, észlelhetőségéből az egyiket, mégpedig azt, amelyre a befogadó műveltségének és emlékezetének függvényében aleatorikusan bukkan a szövegben, ezáltal játékká, szövegekői örömmé is formálva a befogadás folyamatát. E véletlenszerű, nem kötelező intertextusokon túl, Riffaterre felosztásában, a szövegek rendelkezhetnek azokkal a kötelező (szöveg)nyomokkal, amelyekbe mindenképpen bele kell botla-

nunk, s amelyek olyasféle befogadói, értelmezési zavart okoznak, melyek fel/megfejtése nélkül a mű ellenáll a „teljes” jelentésnek, megértésnek. Nos, jelen esetben ezekbe a műalkotásnyomokba nemhogy belebotlunk, de a röggel végighintett út alaposan ki van táblázva.



Farkas Péter eljárásából számomra több minden következik: egyfelől a szöveg nem igazán engedi meg a beleélő olvasást, hiszen lépten-nyomon lábjegyzetek, utalások, kiegészítések szakítják meg a prózát, így a történetek csakis megszakítottságok által, az olvasói pozíció és reflexiók folyamatos tudatosításával, szem előtt tartásával, tőlünk távol bontakozhatnak. Természetesen nem ismeretlen mindez az irodalomban, s a szerző eljárásait az elidegenítő effektusok kortárs alakváltozataként is érthetjük, és az ábrázolt világ(ok), történetek tükrében mindez az eltávolítás, intellektuális távolságtartás erősen indokolt. Másfelől a szerző utalásai, QR-jai kódfejtésre készítetik a befogadót, utánaeredni minden feldobott nyomnak, kapcsolatnak, mivel igen hamar kiderül, hogy szó sincs blöffről, a legtöbb esetben a szálaknak, megidézett műveknek jelentése és jelentősége van e gépezetben, s valóban tovább mélyítik, rétegelik az öt rész hangulatát, értelmét. Ennek ellenére mégis kérdéses marad, hogy amennyit ez az utalásrendszer, ez az alkotó által komponált polifónia hozzátesz a képzetek pontosításához, a látvány élesítéséhez, a történetek hangoltságához, gondolati háttéréhez, az a többlatudás nem veszik-e el a kódfejtés útvesztőiben, a hangsúlyok, arányok elbillenésében. A kódfejtés ráadásul mechanikus dolog, kitartást igényel, messzire is vezethet, de nem enged le a kirajzolt ösvényről, csakis nyom(on) követni lehet, lépéssel előtte járni, megelőzni nemigen. Az élményt inkább egy közepes escape játékhoz hasonlítanám, ahol a kódok nem elég rafináltak és összetettek ahhoz, hogy a kiszabadulást saját kva-

litásainknak köszönhessük. Farkas Péter e precízen jegyzetelt munkájában az alkotói oldal tárul fel: megmutatja a szerzőt ért történelmi, társadalmi, kulturális, művészi hatásokat, ezek egymásra vetülését, alkotói társítását, s láthatóvá válik a mindezeket művészi intencióba fogó műalkotás bontakozása, alakulása is. Az alkotót ért hatások nyomába eredve, amelyek között számos vizuális elem is szerepel, egyértelművé válik, hogy a szerző összehangolja (az övével) képzeleteinket, közös alapot teremt a látványok, a terek (befogadói) belső vizualizációjához, s ezzel nemcsak az elbeszélői közeg övéhez (elbeszélőéhez) közelítő alapállását, alaphangulatát, látványát teremti meg, hanem utal a nyelv láttató erejével szembeni bizalmatlanságára is, hiszen nem vállalkozik ekphrasiszokra, amelyek kép, megidézett látvány és imaginárius világ szoros egymásra játszatását eredményeznék; a QR-kódok alatt látható képek azonban megőrzik függetlenségüket, nem helyettesítik, egészítik ki az imaginárius tájat, teret, csak ihlető forrásukat mutatják meg.

A *Nehéz esők* nehéz mű, mert mind az öt rész, mind az öt történet végtelenül elidegenített, embertelen, ezt nem oldja fel a líraira hangolt zárórész sem. Az elbeszélések az ember (társas) magányát, magára hagyatottságát, szélsőséges helyzetekre adott reakcióit ábrázolják. Mindezen persze nem lepődhetünk meg a *Nyolc perc*, a *Kreatúra* szenvedéstörténetei, Johanna élőhalott testének sötét toronyban senyvedtetett évtizedei után. A korábbi művek azonban – némileg leegyszerűsítően összegezve az életmű korábbi darabjait – a test kiszolgáltatottságára, a biológiai-fiziológiai folyamatoknak kitett emberi lény esendőségére, a létezésben kényszerűen cipelt magányára fókuszáltak. A *Nehéz esők*ben a hangsúlyok elmozdulnak, az embertelenség, magára hagyatottság jelei, okai tágabb kontextust kapnak, az egyes elbeszélések a történelmi folyamatok, ideológiai határhelyzetek, társadalmi elidegenedés egy-egy – nemcsak lehetséges, disztópikus, hanem dokumentumokra épített – végpontját mutatják. Olyan világokat, ahol a solitary játékmódban nincsenek segítők: se emberi, társadalmi, történelmi, se metafizikus erő. A korábban is jellemző elszigeteltség, a (pár)beszéd hiábavalóságának, értelmetlenségének érzékeltetése a *Nehéz esők*nek is alapállása, a fejezetek mottóiban feltett kérdések (where, what, who) válaszok nélkül maradnak. Az egyes történetek és szereplőik nem állnak kapcsolatban, fedésben egymással (egy, mondhatni véletlenszerű eset kivételével), magányos prózatömbök, leginkább egyetlen cselekményegységre, egyetlen jelenetsorra épülnek, egyedül az utolsó, &-sel jelölt rész fogja össze az öt

eltérő elbeszélést és fő motívumukat, a(z értelmetlen) halált. A számozott fejezetek azonban számos motívummal kapaszkodnak össze, s míg a fabula, tér-, idő-, sőt létdimenziók szintjén nem kötődnek egymáshoz, a minden egységben visszatérő motívumok, motívumvariációk, a széljegyzetek közös utalásrendszere a lehetséges jelentéskonstrukciók, metaforikus értelemtulajdonosítás közös vonulatát hozzák létre.

Az emberi alapképletek, alaptörténetek visszatérését, ismétlődését már a fejezeteket felvezető *Hard Rain's a Gonna Fall* című Bob Dylan-szöveg versszakainak kezdősorai is mutatják, Dylan verse ugyanis a *Lord Randal* című skót népballadára épül, amelynek változatai más népek balladagyománnyában is jelen vannak, ilyen a ballada székely változata, *A megérett János* is. Da hasonló vonulat rajzolható fel Homérosz *Odüsszeiája*, az azt Dublinba transzponáló Joyce és az *Összeomlás (Falling Down)* című film bolyongó hőseit, kalandjait és képeit egyaránt áttemelő – és multiplikáló – *Nehéz esők* közt. Természetesen nem véletlen, hogy a tragikus balladák sorából a mérgezés, a szép érzések meggyilkolásának motívumai kerülnek át a műbe, s az sem, ahogy erről még később szó lesz, hogy a nyugati civilizáció prototípusa, Odüsszeusz, s az ő bolyongása, nyughatatlan kíváncsisága, szörnyekkel való küzdelme, alvilágjárása idéződik meg a 21. században.

A motívumok közül azonban az a megmerevedett angyal függ legerőteljesebben a művön, amely a borítót is uralja. Klee festménye, az *Angelus Novus* (1920) Walter Benjamin *A történelem fogalmáról* című írása nyomán vált ismertté. Ez az angyal, a történelem kikerekedett szemű, mindent látó, elszörnyedő angyala, kívülről, felülről szemlélve a történelem eseményeit, ismétlődő katasztrófáit; segíteni, ítélkezni immáron képtelen, viharban kifeszülő szárnyaival feltartóztathatatlanul repül az értelmetlen jövő felé. Az *Angelus Novus*hoz társított gondolatok kiemelkednek a német teoretikus téziseiből; Benjamin az események láttan megrökönyödött, az idő viharán úrrá lenni és cselekedni képtelen angyalalakba sűrítette történelemmel kapcsolatos vízióját. A benjamin angyalnak mint sorsfordításra képtelen emberfeletti erőnek e szimbolikus alakját emeli át Farkas Péter a *Nehéz esők*be az angyal visszatérő ábrázolásával, s történeteivel mutat, erősít rá a történelem célelvűségének képtelenségére, a történelmi kataklizmák tanulság nélküli ismétlődésére, amelyet látszólag a technikai fejlődés haladásképzete ellensúlyoz. Farkas elbeszélései rendszerint a máso-

dik világháborúhoz, a fasizmushoz és más, ez időben tenyésző szélsőséges ideológiákhoz, megtörtént esetekhez, a megmagyarázhatatlan, felfoghatatlan pusztítás képeihez érkeznek, mintegy a benjaminí vízió igazolásaként. S talán e gondolati kör azzal zárható be, hogy Adorno is Benjamin ezen írására utalva tette ismert és kontextusából kiragadva híressé-hírhedtté vált kijelentését: „Minél totálisabb a társadalom, annál tárgyiasultabbá válik a szellem, s annál paradoxabbá válnak kísérletei, hogy megmenekedjék a tárgyiasulástól. Még a vég legszélsőségesebb tudata is ostoba fecsegéssé silányul. A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső fokával kerül szembe. Auschwitz után verset írni barbárság.” (Adorno: *Kultúrkritika és társadalom*)



A szövegekben a néma, tétlen, a festményhez hasonlóan sokszor két dimenzióba préselt angyalalak mutatkozik meg, bukkan fel, két karját (szárnyát) tehetetlenül kitarva, az események szemtanúja és – újabb jelentéssel bővülve – ártatlan áldozataként. A szellemi lényeknek ez az epifániája különböző (alak)változatokban tér vissza az egyes elbeszélésekben: a metróajtó „képkivágásában” himbálózó „drótozott, ragasztott csekélység” két alkalommal is megmutatkozik egy-egy szereplő számára. Elsa, a második világháború idején játszódó történet végén kishúgával, a porban ücsörgő „pufók, tollas angyalkával” együtt lóg a padlás gerendáin „a két ablak között, mint egy angyal. A hibás üvegen bevágó kora reggeli napsugarak aranyporral szórták be a lassan himbálódzó lány előrebukó fejét.” A térfigyelő kamerák felvételein rekonstruált küldetéses alak is az *Angelus Novus* tehetetlen pózába merevedik: „A záró szekvencia első képén a még mindig kitért karral, mintegy csodálkozva térdeplő Z-t láthatjuk. A körülötte lévő anyagoknak nincs súlya, tapinthatósága”. S végül, a zárófejezetben

kihalászott gyereklány hullája is a már ismert pozícióban ábrázoltatik, talán legteljesebben idézve fel Benjaminnak a történelem sodrását szemlélő angyalát: „Ahogy ott lógott a víz fölött, alig érintve lábujjaival a vizet, mintha egy, a szárnyait éppen kitárni készülő angyal függött volna a kampón, csak éppen mozdulni nem tudott már a végtagjaira nehezedő víztömegtől. Hajfűrtjei csigákba tekeredve szétálltak, térd alá érő ruhája alól kilógó lábain megpikkelyesedett a bőr. Száját eltátotta és tágra nyílt szemével meredten a sodrás irányába bámult.”

A motívumok sorából a szerző által egyáltalán nem rejtegetett barlang-alagút képet szükséges még feltétlenül kiemelni, amely mindegyik szöveg meghatározó térformájaként bukkan fel. Az első rész metróalagútja és a negyedik rész – térfigyelő kamerák képkivágásai és a *Doom* című számítógépes játék pályái nyomán szerveződő – barlang-alagútrendszere pedig egészében e helyszínre, térképzetre épül. Ehhez a motívumhoz kapcsolódik a szerző legtöbb képi utalása, Anselm Kiefer német képzőművész csarnokokat, perspektivikusan mélyülő tereket ábrázoló képei, melyeket rendszerint gerendák rendszere, hálója szabdal föl. Ezek az ember nélküli, a horizont felé szűkülő, elveszejtő terek egészítik ki, illusztrálják a történetek által leírt, megteremtett térképzeteket. Úgy gondolom, hogy a szerző jól ismert erős vizuális beállítottságán túl, a mű téralakzatainak hangsúlyozása, ábrákkal (ld. első és negyedik rész), kiegészítő képekkel, utalásokkal való ellátása, a jelenetek tér(bel)iségének dominanciája a mű értelmezésének egyik kulcsa, ugyanis Farkas Péter terei és térkezelése túlmutat a térkomponens társadalomreprezentáló általánosabb konnotációin, s ontológiai aspektusokat sejtet, összhangban a mű egyéb alkotóelemeivel. Rögtön az első részben, a metró kocsni ablakán felvillanó tükörképeket néző utas Platón barlanghasonlatát hívja elő, s a fejezetről fejezetre visszatérő motívum mindvégig felszínen tartja a látható, tapasztalható világ árnyék- és mimézisjellegének tételét. A téri dimenziók, világok türköződése, árnyékszerű ismétlődése nemcsak a metró üveglablakain, a térfigyelőkamera monitorain, a belső tereket – kocsimákat, kórházakat – ellepő képernyőkön fedezhető fel, azt sejtetve, hogy az események bármelyik síkon, dimenzión – akár a történetekben elkészített rajzokon is – (meg)ismétlődhetnek, a fizikai és/vagy mentális metalepszisek akár tudatosulás, tudatosítás nélkül is megtehetőek, a létsíkok összeolvadhatnak, összeecsúszhatnak és szétválhatnak, s ez eredményezi az alakok szereptévesztését, zavarodottságát, eltévelyedését.

A folyamatok reverzibilitását mutatja, hogy a szimulákrumok látványelemei, cselekvési sémái, reakciói, a szerepjáték lebutított monofunkcionalitása bármikor visszacsaphatnak, és a valóságosnak vélt síkon válhatnak valóvá. Valós vérengzéssé.

A párhuzamos világok egymásra játszatasának másik terepe a pokol, alvilág, (nagy)városi lét mint földi pokol egymásba csúsztatása, mely az alvilágjárás, bolyongás motívumával egészül ki. Ugyanakkor a barlangok, öblös csarnokok megidézése nemcsak a platóni barlanghasonlat tükrözélméletét lendíti játékba a szövegek értelmezésében, hanem olyan, a történetek világában valós helyeket is mutat, amelyekben ezek a zárt terek (padlások, üzlet alatti üregek, metrókocsik, alagutak, boltíves csarnokok, vermek) az emberi kilátástalanság, az értelmetlen áldozathozatal, a magányos alakokra záruló halál színterei, áldozati oltárai is egyben. Farkas tértapasztalata, térképzése ember és világ kapcsolatának végtelen elidegenedettségét, szervetlenségét, magára maradottságát, az egzisztenciális lehetőségek kipusztulását sugallja. Ezekben a terekben, mint a *Doom* csupasz, sivár pályáin, az ember védtelen, kiszolgáltatott, megfigyelhető, monitorokon kimerevíthető, térképbe, ábrába illeszthető puszta tárgygyá, objektummá vedlik. „És ahogy korábban a rosszabbnál rosszabb hormonok, most a boldogság ömlött széjjel sejteiben, és járta be minden ízét. Mindebből azonban a rajta kívül eső világ semmit sem észlelt. Hiába szegeződtek rá a távolból a legrafináltabb optikák, azok csak az előbb trédre rogyó, tartását elveszítő test elmosódó körvonalú faltját érzékelték, a kétoldalt kissé csodálkozva kitért karokat, az elerőtlenedő ujjak közül kiforduló revolvert...”

A valóságosnak kezelt és virtuális terek kitöltése, használata leginkább a bolyongás tevékenységével írható le. A bolyongás mint cselekvés nem hozható közvetlenül kapcsolatba minden résszel, ám átvitt értelemben, ideológiai eltévelyedésként, életeket kioltó téveszmeként mégis minden fejezethez odaérthető. A tér bejárása mint kognitív tevékenység, a világ tapasztalati felmérése épp a felrajzolt hatástörténeti ívek által kap jelentőséget Farkas művében. Az ókor nagy utazójának, kalandozójának és hazatérőjének történetére rímelő későbbi változatok léttapasztalatai az ember világban és térben betöltött és betölthető egzisztenciájának egyre szűkülő lehetőségeiről árulkodnak. Az istenekkel közvetlen, élénk mondhatni mindennapos kapcsolatban álló görög hős az emberi megismerés halandók számára megadatott végpontjain (pl. szirének, alvilágjárás) is túljut miköz-

ben behajózza az akkor ismert univerzum teljességét. Az *Ulysses* ehhez viszonyítva a századfordulós nagyváros forгатagában próbálja hazajuttatni hősét, a mitológiai szigetvilágot a város nyüzsgése és térbeli-társadalmi labirintusa váltja fel, amelyben a városi flâneur, a modernitás jellegzetes alakja próbál boldogulni, miközben gyaloglásának tempója, a látottak artikulálása szoros összefüggésben áll a szöveg formálódásával, retorikájával. A szomj, az ismeretek és a hazatérés vágya már meghatározó, de nem reménytelen. A Farkas Péter által megidézett *Összeomlás* című film bolyongása azonban már időt felszámoló, eszelős kóválygás egy metropolis külső kerületében, ahol Odüsszeusz szörnyei ember(iség)pusztító alakban öltenek új alakokat. A hazatérés vágya és lehetősége eleve téveszme, a feleségét, gyermekét rég elvesztő, zavarodott ember önbíráskodásává torzul.

Ezt az alakot írja újra Farkas háromszor ismétlődő történetvariációba, az egész nyugati civilizáció zsákutcáit, határhelyezeteit, elidegenített gépezeteit végigjárva. A három alakváltozat egyformán reménytelen, gépies fásultsággal merül el a városi dzsungelben; a mindennapok „normális” menetét felrúgó, escape-módba kapcsoló férfiak bolyongásának megsokszorozásával az utolsó rész egyértelműen elveti a történet egyéni sorsra hangolhatóságát, a világban kódorgó, eltévedt, létsíkokat szétválasztani képtelen, téveszméktől gyötört ember parabolájává válik. A szöveg ennek megfelelően metalepszisekkel él, mozaikdarabokból formálódik, nagy részben Homérosz, Joyce és az *Összeomlás* szövegdarabjaiból, perspektívát nyitva ezáltal a civilizáció – kultúra, művészet – folyamára, stációira. S az orvos-Teiresziász szájából elhangzik az emberiség diagnózisa, mely minden történelmi szerepvállalás, szabad akarat hiábavalóságát, az emberi cselekvés értelmetlenségét adja útmutatóul: „Nem bírod a zavaros beszédet? Minden zavart szül, ami megszólal. Hát ne figyelj oda. Haladj az úton, úgysem kerülheted el, miképpen az sem kerül el téged. Csupán tanúja vagy a szerepnek, ami sem a tiéd, sem másé. Egyszerűen ott van. Magadra veszed, vagy sem, mit sem változtat a dolgok folyásán. Amint ezt belátod, megérkeztél, anélkül, hogy elindultál volna.” Ugyanakkor a vendégzsövegek helyenként ellenpontoszák is a jelen állapotát, a hiány ürességét növelendő, a többször is felbukkanó borosüveg címkéjén látható táj például egy régi, idilli, elveszett világ felsejlése, amikor természet, szépség és harmónia még megadatott az emberiség számára. De az elbeszélés alakjai már csak értetlenül merednek ezekre.

A Városból, a civilizáció (roncsai) felől folyón érkező hullákat a hullahalász khároni alakja gyűjti össze az utolsó rész fémesen hidegre, ködösre hangolt eseményeiben. A sors és történet nélküli, elmosódott arcú testeket – némi obulusért – megváltják, vagy a hullahalász visszaengedi őket a történelem folyójának örök áramába. Ám mintha ez a khároni szerep is értelmetlenné válna, az arc – ami a személyiséggé válás záloga a nyugati kultúrában – és ezáltal történet nélküli embereknek még pénzen való kiváltása sem adja vissza történetüket, s a hullahalász hiába ült „hát esténként a verem bejáratához, és önhatalmúlag kreálni kezdte a történeteket. Az öregemberét, a tornacipőjét, az úri dámáét, a gyereklányét, a piros kabátosét, és mindahányét, aki a veremig érkezett. Tudta, soha nem juthat egyetlen történet végére sem, és ha a végére jutna is, nem adhat ő a másoknak semmit sem, mert az ember csak magának adhat történetet. És mégiscsak csinálta tovább, ahogy a tér és az idő csinálta tovább, a sodrás és a halál.” Hiába tehát. Ám azt is hiába tudjuk, hogy Kharón-hullahalász-történetmondó szavai akár szerzői önreflexióként is érthetők, s azt is, hogy épp ezért, a történelem, kultúra, civilizáció elkésztő, hiábavaló jelen állapotának megmutatása végett idézi meg művészi, irodalmi, filozófiai, történelmi tapasztalatainak sorát. Ezeket talán mind érteni véljük, de nem elsősorban a felvonultatott intertextusok, QR-kba kódolt hiperhivatkozások miatt és által, hanem Farkas Péter metszően pontos, letisztult, de mégis plasztikus, érzékeinket rendre megpendítő, szép prózanyelve miatt, amely némileg árnyékba kerül az utalásrendszer hálója mögött. Pedig ahogyan ő írja, bőrünkön érezzük az esőcseppek súlyát, lábunkban az út, a bolyongás ólmát, és a végső hazatérés hirtelen ereszkedő ködös vakságát.

Prímszámok könyve

*Borbély Szilárd: Nincstelenség.
Kalligram, 2013.*

Borbély Szilárd új kötetének életrajzi ihletettsége hamar egyértelművé válik az olvasó számára. A gyerekkor és a gyerekkori traumák egy falu, egy országrész, egy korszak traumáinak megjelenítése is egyben, és amennyiben a személyes vonatkozásokra, felszakadó emlékekre koncentrálnunk, könnyen belefuthatunk a divatos traumairodalom egyre több mindent magába nyelő gyűjtőfogalmába. Nem mintha nem le(het/n)ne érvényesége a személyes és történelmi traumák irodalmi megformálását, megszólalásmódjait, irányait vizsgáló irodalomtudományos diskurzusnak, ám az egyre duzzadó fogalom és használóinak jó része éppen a tudományos és kritikai attitűdöt mellőzve az egyéni és kollektív traumát átélők személyére, sorsára, emlékezetére fókuszálva a trauma feldolgozásának emocionális, pszichológiai vetületeire szorítkozik, amelynek következtében a befogadói alapállás leginkább az empátia, átélés, részvét és a tanúszkodás lehet. Ebben a kontextusban bármiféle észrevétellel, kritikával, esetleg elmarasztalással élni lehetetlenség, sőt kifejezetten illetlenség. Holott éppen a hallgatás megtörése, az élmények, emlékek megformálásának lehetetlen-mégis-lehetősége, a nyelvi akadály legyűrése, az érvényes megszólalásmódok megtalálása ezeknek a vállalkozásoknak a tétje, s éppen ezek tehetik, emelhetik irodalmi alkotásokká a traumák megjelenítését; ám az írói transzformáció, átesztétizálás szükségszerűen el is emeli, el is távolítja a nyelvi formációt (a művet) a primér élménytől.

A traumairodalom, ezen belül is kitüntetett területének, a holokausztirodalomnak legkiválóbb alkotói szinte kivétel nélkül szembesülnek – és minket, olvasókat is szembesítenek – a nyelvi transzparencia lehetetlenségével, a közvetíthetőség problematikusával. Borbély Szilárd szintén jól érzékeli vállalkozásának súlyát, érezhetően keresi az érvényes megnyilatkozás, elbeszélés mód lehetőségeit, kereteit. A kötet nemcsak elbeszélői reflexióival, hanem megformáltságának összetettségével, kiszámítottságával, folytonos számelméleti kisiklásaival is egyértelműsíti pró-

zájának megalkotottságát, irodalmi státuszát, még ha az élmények közvetlensége, az olvasmányosság sodrása, legalábbis az első száz oldalon, ezt elfedni is látszik. A feladat kettős, a traumát annyira feloldani, eltávolítani a valós emlékektől, érzelmektől, hogy az – egyáltalán – elbeszélhetővé váljon, ugyanakkor olyan módon megformálni, nyelvivé, közvetíthetővé tenni, hogy az elkészült irodalmi mű mégis megközelítse, elképzelhetővé, átélhetővé tegye az átélt élményeket.

A *Nincstelének* egy határ közeli szatmári, külvilágtól elzárt, vagy legalábbis annak tűnő falu mélyszegénységét, nyomorát tárja elénk (látszólag) egy gyermek szemszögéből. (Gyermeki nézőpontról később.) A szegénység megjelenítése a maga naturalista erejével szó szoros értelemben mindent körülölel, mindenhova befolyik, mindent átitat, mintha az egész falu a talajvíz, penész, moslék, fekália, takony és köpet hullámaiban sodródna. A materiális nyomor azonban jóval több, mint az olvasó zsigereibe is behatoló bűz és viszolygás, átvitt értelemben (metonimikusan) a család, az emberek jellemrajza is, az egész társadalom, korszak képlete. Ezek a szennyes levek az undor, a félelem, a gyűlölet összefonódó háromságának kifejezési formái, nemcsak elbeszélői szinten, hanem a szereplők cselekvéseinek, véleményformálásának szintjén is, a másik megalázásának, kirekesztésének animális, nem verbális megnyilvánulásai, az idegengyűlölet pecsétjei – a budikat merő Mesijást vagy a zsidó Mózsi küszöbére üritő falubelieket emelem ki a számos kínálkozó példából. „Anyám mindig köp, ha valami undorítót kell csinálnia. Utána köp egyet. Ha nincs nyála, akkor csak úgy tesz, mintha köpött volna. Azt mondja, hogy pffű! Mint amikor dögöt találunk menet közben valahol. Leginkább az erdőben. Átlépünk rajta, anyám meg köp egyet. [...] Máskor csak a hangot ismétli, a köpést kísérő hangot. Ez a megvetés kifejezése. Meg a félelemé. Az undoré. A gyűlöleté.”

A regény címének konnotációja a végtelenségig tágítható, a létige tagadó alakjához tapadó fosztóképző, ami az összekapcsolódó szóelemek szemantikájának logikájával szemben – a tagadás tagadása már állítás (lenne) – az anyagi javak nélkülözésén túl minden emberi érték hiányát, teljes eltörlődését, kettős tagadását hordozza. A *nincs* elemi erővel irtja ki az ember mindenirányú javait, az érzelmi, szellemi, morális értékeket, az emberi-társadalmi viszonyok működését; a végletes hiány az időre is rávetül, végeláthatatlan, kilátástalan jelenidejűségével eltörlí a múltat, s ezáltal esélyt sem hagy a jövőnek, s így a Messiás jelenlétének, várásának,

elmulasztásának lehetőségeit is értelmetlenné teszi. A nincstelenség azonban leginkább az emberi kapcsolatok működésének hiányára, az identitásnélküliségre, gyökértelenségére, az egzisztenciális és érzelmi magányra vonatkozik Borbély regényében.

A magány tehát a legerőteljesebb vonulata a *Nincstelének*nek. A gyerek számára a prímszámok világa nyújt menedéket, egyszerű törvényszerűségük ad valamiféle keretet, értelmezhetőséget a létnek, s tulajdonképpen minden és mindenki azonosítható lesz a prímszámok magányával. Még Isten is. (Paolo Giordano *A prímszámok magánya* (2008) című regénye szintén a társtalanságot, a sorsok találkozásának lehetetlenségét metaforizálja a számelmélet e szegmensével, a regény 2010-ben jelent meg magyarul.) Az emberi kapcsolatok képtelenségét a prímszámokban megadható (kor)különbségek mutatják. A családtagok, testvérek, gyerek-szülő közti távolságok sosem csökkenhetnek a prímszámok oszthatatlanságának, felbonthatatlansága következtében, s úgy tűnik, az elbeszélő világában csakis ezek a számok léteznek, s mindaz, ami osztó vagy osztható, ami a távolságokat akár csak felezné, harmadolná a regény számtartományán kívül esik. A prímszámok nem érhetnek össze, még az ikerprímek sem, hiába állnak egymás mellett, mindig van egy másik szám, amely elválasztja őket egymástól; nem találkozhatnak – szemben a párhuzamosokkal, ha a sík nem elég tökéletes – a végtelenben, hiszen a végtelen maga is egyetlenegy, soha nem múlik el, mint ahogy az Örökkévaló sem: „A végtelen nem osztható semmivel. Mert Egyetlenegy. »Az Isten magányos, mert senkivel nem tud semmit megosztani. Egyedül kell cipelnie mindent. Az egész mindenséget«, mondja anyám.” Az oszthatóság teljes kiiktatása egy végérvényesen magányra, az álláspontok, viszonyok közelítésére, párbeszédre képtelen közeget érzékeltet Borbély regényében. „Azokat a számokat szeretem, amelyeknek nincs osztójuk. Olyanok, mint mi ebben a faluban. Kilógnak a többi közül. Mint az öt, a hét, a tizenegy. Már ismerem őket százig. Vagyis százegyig.” A prímszámok segítségével megalkotott, leírt világ mégiscsak saját konstruált mivoltára hívja fel a figyelmet, hiszen az elbeszélői horizont a természetes számok halmazából mesterségesen, gondolati-elméleti úton rekeszti ki az összetett számokat, hogy megteremthesse, az elbeszélői nézőpont felől ettől még érvényes, de hangsúlyozottan egy oldalról szemlélt, saját halmazát. A prímszámokkal kifejezett magányos alakok mint lélek nélküli, megközelíthetetlen emberek halmaza vetetál ebben a minden emberitől és széptől

megfosztott világban, ahol sem az örömnak, sem a jósnak, sem a megbecsülésnek, tisztességek nyomai nem találhatók meg, s a szülői-házastársi szeretetet is gyötrelmekkel teli. Ugyanakkor a kisgyerek számára menedék is e számokkal bíbelődni, a felismerés öröme, a logika, a számok tisztasága mentheti, emelheti ki a többi ember elbutultságából, babonáiból, a csúfolódás, gyűlölködés és átkok elvakultságából. „Szeretem a számokat. Nehezen megy az osztás, ezért folyton gyakorolok. Megyek az utcán és mondom magamban a szorzótáblát. Számokat adok össze, hogy ne gondolkodjak.”

A prímszámok oszthatatlansága kapcsolatban áll a mű téridő kategóriáival is. Míg az idő a prímekhez hasonlóan mintha osztatlan, egybefüggő gomolygó massa lenne, a tér nagyon is osztott, tördelt, egy másik világot sejtet, ami még a számok magányánál is félelmetesebb. A falu terét a fent és a lent határozza meg, az Ófalu a fenti, míg a lenti falu a Bivalyfürdő lecsapolt területére, ingoványra épített rész, ahol a cigánysor is található. A kettő (nem geometriai) metszéspontjában áll a kocsma a Rámpával, ahol mint valami ál-kommunista agorán zajlik a falu élete. Agora, hiszen köpettel, dohánylével, pálinkával felszentelt terület, amely kivetí magából az általa bűnösnek ítéltet. Világítás nincs, mert a villanykörtét rendre ellopják, s a burkolat márvány helyett csak lyukacsos beton, az egész egy megbillent placc, ahogy neve is mutatja, s ehhez mérten tölti be funkcióját is. A Rámpa és a kocsma centrális és szociopetális térpozíciója ellenére a fent és a lent közötti társadalmi szakadék feszültsége végig jelen van a regényben – hiszen épp ez a középpont mozgatja a szociofugális erőket is –, ahogy a kint és bent, a töltésen, kerítések melletti folytonos menés, a porta, az udvar és a ház szintén jelentéseket kap az elbeszélés menetében. A döngölt padlós lakószoba minden részletében a nyomor tere, ahol a szoros együttélés ellenére sincs intimitás, otthonosság, szeretet; az ágyakon osztó családtagok egymás vizeletétől, hortyogásától, testszagaitól és egyéb fiziológiai megnyilvánulásaitól szenvednek, nincs hely a tanulásra, játékra, szeretkezésre, a teret a létfenntartáshoz nélkülözhetetlen platt (sparhelt) és az egyetlen asztal uralja. Furcsa mód mégsem a ház milyensége, az élettér körülményei traumatizálják a gyerekkort, hanem maguk az emberek, a faluközösség, a párttitkárok, akik megnyomorítják életüket, kivetik maguk közül a családot. A falu a család számára olyan, mint az egyiptomi fogság, gyűlölik őket, de nem eresztik, életkörülményeik nehezítésével akadályozzák kitelepülésüket. A regény mindvégig felszínen tartott diskurzusa a falu

elhagyása, a költözés. Utólag, a szülőhelytől eltávolodva a szülőház – mint identitást meghatározó hely – megtalált alaprajza egy „normális” élet lehetőségének, keretének tűnik, „[t]alán tényleg az tetszett, hogy nem vagyunk rajta a rajzon. Hogy egy ideális séma, amelyben minden tökéletes.” Az ideális, vagy legalábbis élehetőbb gyerekkor elvesz(t)ettséget mutatja, hogy a kamasz fiú végül lemond a kép (tervrajz) bekereteztetéséről, belátja, hogy nem kergetheti egy sohasem létezett gyerekkor illúzióját: „A rajzon egy másik ház volt, a tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek. És ettől a felismeréstől utólag elszégyelltem magam.”

A beszűkült, áthatolhatatlan tér, amelyben a mozgások a bezártság, ki-törni képtelenség dühödt, vadállati reflexeivé torzulnak, az idő mozdulatlan-ságával, időtlenségével társulva végképp kilátástalannak mutatja az emberi sorsokat. A szegénység, elmaradottság fokát mutatja, hogy a regény világa az elejtett utalások alapján meghatározható korszaknál (60-as évek elejétől 1973-ig) jóval korábbi, tizenöt-húsz évvel, állapotokat mutat, nemcsak a komfort és szegénység, hanem a tudatlanság, babonás hiedelmek és a falu elzártsága, a civilizáció távolmaradása miatt is. Ezt, a külvilág valós korától is elszakadó idő nélküliséget tovább erősíti, hogy az elbeszélés a gyerekkort egy összefüggő, gomolygó időszakként ábrázolja, az események, hangulatok, emlékképek ismétlése, monotonitása által a gyakorító elbeszélésmódból csak időnként emelkednek ki, akkor is inkább csak a sejtés szintjén, az egyszeri emlékek, események, mint például a kiskacsák elpusztításának jelene. Az időkezelés furcsa szándékoltságának kell tekintenünk, hogy sok esetben a jelen idejű elbeszélés egyik mondatról a másikra múltba vált, az állandóságot mintha valami konkrét eseménytől választaná el, s ezek a szándékoltan rontott szövegrészek mintha az elbeszélt idő, a gyerekkor eseményeit különös félálomszerű képekké, délibábos remegésekké oldanák, (és az elbeszélői nézőpon-tokat is összekuszálják). Az idő számlálhatóságának, kezelésének másfajta kiforgatása történik az életkorok, életesemények elhibázásaival. A figyelmes olvasó ugyanis rájön, hogy az elbeszélő, aki hol számolni tudó óvodásként, hol kisiskolásként, hol az apját helyettesítő sakterként tűnik fel, nem lehet, hogy mindössze két évvel idősebb kisöccsénél, ahogy az elbeszélés állítja a 306. oldalon, akinek ringatásában részt kell vennie, és akinek temetését szintén ő maga (ő maga?) beszéli el. Az idő megbonyolítása, szándékolt szubverziója, előlegezzük meg, szintén a retrospektív gyermeki nézőponttal és a mű regényszerűségével van kapcsolatban.

Borbély Szilárd *Nincstelene*ke minden eddigi érv mellett azért sem lehet más, mint életrajzi fikció, a megtörtént múltról már levált, leválasztott szöveg, mert a regény több helyen és több szintre vonatkozóan hangsúlyozza az emlékezet hiányát. Először is hiányzik a kollektív, társadalmi emlékezet, a múlt és bűneinek feldolgozása: „A majorsági gesztenyefasor helyére épült a Pártház. Az uradalomról mindenki hallgat. Mély csend van. [...] A múlttól nem szabad beszélni. Az öregek úgy mondják, hogy az ántivilágról. Amiről hallgatunk, az nincs. A múltat végképp eltörölni...” Továbbá a család identitását is titkok övezik, a szereplők ki nem mondott és mondható tények miatt (is) szenvednek, így a családi emlékezet is csak töredékes; a nagy- és dédszülők nemzedéke még képes ugyan a származás felidézésére, de történeteik leginkább a homályos, meseszerű régmúltból (ruszin, hucul származás, első világháború eseményei) szólnak, a közelmúlt eseményeit ritkábban érintik. A szülők nemzedékénél azonban megszakadnak a szájak, a mindennapok túléléséért küzdő anya csak egy-egy mondatot vet oda gyermekei kérdéseire, az apa pedig részegségével vagy távollétével számolja fel a családi folytonosságot, s ahogy a falu és a család őt, végül ő is nyíltan megtagadja családját és múltját: „»A falu nevét ki se ejtem. Nekem sincsenek testvéreim. Megtagadom őket«, mondja. »Elfelejttem az életem. Az emlékeink ne legyenek az emlékeink«, mondja.” Az emlékek hiányának legbelsőbb köre a gyermek emlékezetének töredékessége: „A tizenegy kacsára nem emlékszem. Anyám elmondja újra. De én csak arra emlékszem, amit elmesél nekem. Én csak a csirkékre emlékszem.” S ha mindezt az emlékezhíányt, tudatos amnéziát összeadjuk, látható, hogy a *Nincstelene*ekben elmondott történetből, az emlékképeként feltüntetett jelenetekből artikulálódó mű nem lehet a gyermeki emlékezet rekonstrukciója, hanem csakis konstrukció, olyan, amelyik egy gyermek szereplőt, gyermek elbeszélőt egyes szám első személyben, a maga gyermeki jelenében (itt és mostjában) helyez a mű középpontjába, de lépten-nyomon le is leplezi, fel is számolja ezt a szituációt. A gyerekkor fikcionalizálása, kitalálása nemcsak utólagos lehet, hanem a folyamat már a jelenben – persze utólag teremtett jelenben – elkezdődik: „Ülök az árokkarpon és emlékeket találok ki. [...] Nem érzek semmit. Nézem a vizet és emlékeket találok ki. Eszembe jut a nagyanyám, de nem emlékszem rá. Egyéves voltam, amikor meghalt. Megpróbálok kitalálni a nagyanyám.”

Borbély gyermek elbeszélőt alkalmaz, ám ez a gyermek a felnőtt tudatállapotából visszavetített, a felnőtt tudásával és reflexióival rendelkező

figura, hiszen ha egy négy-hat éves kisgyermek emlékezeti, tudati és nyelvi kompetenciáit tekintjük, képtelenség a gyermeki beszéd illúziójaként olvasni a szöveget, s úgy tűnik számomra, hogy a szerző sem akarja mindenáron fenntartani ezt a látszatot, amit az emlékezetéről ímént leírtakon túl az is egyértelműsít, hogy a falu elhagyása utáni zárórészeket a már rögzítetlen korú – felnőtt – emlékező mondja múlt időben, az emlékbeszéd szokásos retrospektív keretei szerint. Úgy tűnik, Borbély Szilárd hasonló narrációs fogással él, mint Kosztolányi *A szegény kisgyermek panaszai*-ciklusban. Távolinak tűnik a párhuzam, de a gyerekkor színrevitele mégis sok közös vonást mutat. Mindkét szerző eltávolító keretézéssel él, igaz, Borbély csak a mű zárlatában. *A szegény kisgyermek...* versei nem szerepersek, nem a gyermek nyelvi-tudati szintjén szólnak, hiszen akkor pompázatos rímek és költői képek helyett gügyögve, jóval kisebb nyelvi teljességgel kellene megszólalnia költeményeknek; Kosztolányi versein rendre átüt a felnőtt tapasztalata, tudása, érzésvilága. Ugyanakkor mégis megmutatkozik valami a gyermeki gondolkozás tisztaságából, a gyermeki képzelet és asszociáció és a gyermekinek tulajdonított érzésvilág működéséből. Kosztolányinál a gyermek és a gyerekkor, ahogy ezt jól tudjuk, szimbóllummá emelkedik. Hasonló eljárások figyelhetők meg a *Nincstelenek*ben is, hiszen a szerző itt is különböző életkorokban és helyzetekben mutatja meg a gyereket (és a gyerekkort). Az egyszerű mondatok, a gyermek érzéseinek tisztázatlansága, a külvilágnak és a hozzá kapcsolt belső reflexióknak asszociatív elnagyoltsága, az élethelyzetek, emberi motivációk, viszonyrendszerek a gyermek verbalításával nem közvetíthető, s ezért látszólag leegyszerűsítő, olykor szentvelennek tűnő bemutatása a gyermeki beszéd illúziójához közelítenek, de csak közelítenek. Ez a narrációs eszköz Borbélynál, hasonlóan Kosztolányihoz, a gyermekkori hermetikus zártságát és a traumatizált (csak Borbélynál), de már lezárt korszakot emeli ki az idő folyásából, s a hiányzó vagy tudattalanul-tudatosan elfelejtett emlékképek helyére újakat teremt. Az első személyű jelen idejű beszéd szorosan, konkrétan visszahelyez, oda, a faluba; jelenvalóvá, átélhetővé teszi a nyomort, a megaláztatást, a magányt, azt vagy valami nagyon hasonlót, de ugyanakkor el is választ tőle, megszakítja a folytonosságot jelen és múlt között.

Mіндеzt az elválasztottságot, az egész korszak idegenségét a nyelvi másság, elkülönbözés is érzékelteti, a tájnyelvi szavak, kifejezések köznyelvi vel való folyamatos ütköztetése szintén végigvonul a regényen, az elbe-

szélő folyamatosan szembesít minket a/egy másik (nyelv)állapottal, sőt kifejezetten összekocantja őket, hiszen mindkettő egyszerre, jelenvalóan érvényes („Ezek az ideges kuttyák. Mi úgy mondjuk, csihések.”). A szavak mássága, a másként mondás hangsúlyozása nemcsak a korszak és a zárt falu, elszigetelt család másságát, idegenségét érzékelteti, hanem szintén a mű műalkotás voltára mint nyelv által alkotott imaginárius világra hívja fel a figyelmet. A nyelv itt, ahelyett, hogy igyekezne elfedni a távolságot, folyamatosan fenntartja e távolság hangsúlyozását azáltal, hogy úgy beszél erről a távolságról, hogy közben éppen benne mozog – ez minden fikció-nyelv sajátja Foucault szerint. (Michel Foucault: *Távolság, aspektus, eredet*, Új symposion, 1971/69, 9-10.)

A gyermeki beszéd mintha-illúziójába végképp nem lettek volna beleilleszthetők az idősebb nemzedék által mesélt történetek, amelyek leginkább a család eredetére, az identitás gyökereire nyitnak kapukat. A gyermek nem tudná saját szavaival visszaadni, visszamondani ezeket a történeteket, ezt érezve a szerző idézőjelek közé helyezi ezeket; mégis, mintha ez a kényszermegoldás gyengítené a kötet erejét, hangulatát, bár látszik, hogy a származás kérdése, a kirekesztés okainak végigvezetése fontos eleme a műnek. Az idegen eredet és a kis és/vagy elnyomott népekkel való párhuzam a nincstelenség jelentésmezőjében fontos, hol rejtettebb, hol kimondottabb vonulata a műnek, végighullámszik a felszín alatt, mint a szennyvíz, talajvíz, s amikor már nincs mi elnyelje, felszínre tör. A nagypapa román, a dédnagymama ruszin családtörténeteinek közös elemei a hegyről való leereszkedés, a gazdagság, rang (és egyház) elvesztése, ezekre a történetekre íródik rá egyfelől a nagygazdaréteg (kulákok) hasonló értékvesztésekkel járó felszámolása, amelyben az apai ág érintett, másfelől a zsidóság sorsával, bolyongásával („Mert nekik mindenki zsidó, akik nem ott ahol meg, ahol született. [...] Csak a magukfajtaját viselik el. Aki elmegy, az áruló. Aki másmilyen, az is. És aki más akar lenni, az is. Mindenkit zsidónak tartanak, aki használja az eszét.”), elhurcolásával (falu elhagyása) vonható párhuzamok (s mivel nem egyenes, nem szilárd a talaj, e párhuzamosok metszik egymást). Mindenféle másság, idegenség ok lehet a kiközösítésre, s sokáig gyermeki csúfolódásnak tűnik a testvérekre használt, a falu emlékezetében élénken élő Goga és Majom gúnynév, s rosszindulatú pletykának („A zsidót nem lehet látni. A zsidó csak egy szó. Mindenütt ott van, mert mindig emlegetik, de láthatatlan.”) az apa törvénytelen, zsidó származása.

Mózi és családjának története szintén önálló történeteszálát kap a regényben. Ám hiába a téma kínos kerülgetése, a származás tagadása, a szó ki nem mondása („Félünk ettől a szótól. Én sem mondom ki. A nővérem se. A nevektől is félünk.”), mint valami átok, mégis visszaüt, s a nagymama félrelépése bebizonyosodni látszik, s mindez – az anya falubeli idegensége, az apai család kuláksága és az apa félig zsidó vérvonala – bár mind-mind valami, mégis, ebben a közegben, ebben a korban nem lehet identitásépítő kapocs, érték, valahová tartozás, csakis abszolút nincstelenség.

Ennek a világnak, kornak még a Messiása is determinált: nem lehet más, mint egy kigúnyolt, nevetséges figura, ahogy Jézus is sokszor az, a falu együgyű cigánya, neve is elferdítve, aki minden gorombaság ellenére mindig mosolyog, s mivel „tota”, igehirdetésre nem alkalmas, legfeljebb budít merni. S hiába van egy sor krisztusi vonása – „A merev törzs, a dacosan felszegett fej, a lelógó cérnavekony karok miatt úgy tűnik, mintha Mesijás nem a földön járna, hanem siklana a levegőben. Mintha lábai nem érintenék a földet. Mesijás egész évben meztéláb jár.” – érkezésének és távozásának nincs túl nagy jelentősége, legfeljebb csak praktikus, mindennapi okok miatt lehet fontos lábatlankodása, állandó mosolygása. Borbély világának Messiása nem hoz örömhírt, nem ígér boldogságot, s nem vált meg semmit és senkit. Ezért az, hogy ki ő, sejtjük is, meg nem is, hogy elment-e vagy még meg sem érkezett, tragikus is meg nem is, várhatjuk meg nem is. Mindez még a prímszámok végtelen magányánál is bizonytalanabb és sokkal kétségbe ejtőbb.

Egy talált tárgy hatványra emelése

Závada Pál: *Természetes fény.*

Magvető, 2014.

Az egy íróra jutó fényképészek száma meglepően magas a 20. századi és kortárs magyar irodalomban. A fényképes szerzők közül persze nem mindenki exponál művészi elkötelezettséggel, mint Nadas Péter vagy Bartis Attila, akik múltba hulló, már elveszett pillanataik rögzítésével *saját halálukat*, elmúlásukat is elének tárják szövegbe ágyazva vagy narratív sorrá rendezve. Lengyel Péter apai örökségét, kétalbumnyi fotográfiát mozgat írói életművében, mások, mint például Szabó Magda, Bereményi Géza, Grecsó Krisztián, Bán Zsófia családi képeket hurcolásznak regényeikben, elbeszéléseikben, s megint mások kortárs fotósok képeihez adják mondataikat, mint például Esterházy Péter. A kollektív történelmi tapasztalat mementójaként, sőt *memento mori*jaként (is) kezeli a (fiktív) fotót (és a fotográfia ontológiai problémáját) Borbély Szilárd, Márton László, Grecsó Krisztián egy-egy műve. Ezek a(z) (élet)művek a legtöbb esetben súlyos alkotói tétekkel és a legkomolyabb szerzői játékkal helyezik valós, valótlan fényképeiket a szövegek terébe, nem egyszer reprezentáció-, narrációelméleti és nyelvi kérdéseket is exponálva. Ezt a csinos kis névsort még további szerzők, Mészöly vagy Rakovszky említésével cifrázhatnánk, és akkor a fényképek költői habarcsaira még nem is vetettünk pillantást.

Závada Pál életműve is ebbe a tágas műterembe (kontextusba) illeszkedik, az imént vázolt irányok mindegyikével érintkezve. Akár a *Kulákprés* című szociográfia 1991-es második kiadását, akár az ugyanebben az évben „*Anyánk hív - megyünk*” írással együtt közreadott szlovák nyelvű Sloboda folyóirat 1946-47-es fényképeit (2000, 1991/3.) tekintjük a fotográfiával való elköteleződés kezdetének. Fényképek, fényképészek már az első két regényben, a *Jadviga párnájában* és a *Milotában* is szerepet kapnak a háttérben, ám ezekben a művekben még inkább a különböző elbeszélőjú szövegtestek, megszólásmódok egymásba íródása – egymás, egy *más*, másikba írása –, nézőpontok és idősíkok ütköztetése és az elbeszélhetőség kérdései állnak a szerzői intenció előterében. Fénykép és fényképész a harmadik

regényben, *A fényképész utókorában* kerül erősebb megvilágításba, hogy fotós metaforáinkat tovább élesítsük. A regény elején elkészített, majd az utolsó oldalak egyikén megszemlélhető fénykép, amely *végigkallódj*a az évtizedeket (és a regény szövegét), a mű narratív szerkezetének, a múlt felett és egymás mellett is elnéző nemzedékek, a széttartó társadalmi viszonyok foglalatává, a mű önemblémájává emelkedik az elbeszélő leírásában. Az *Idegen testünk* Weiner Janka fényképész nő műteremlakásába, egyetlen estére szűkített regénycentrummal hozza létre „mesterséges” társadalmi tablóját, s futtatja az egyes sorsokat, történeteket a halálhoz, ahogy a fényképek is rendületlenül a pillanat halálát feszítik síkra, valaki vagy valami elmúlását, esendőségét teszik láthatóvá a fény segítségével.

A *Természetes fény*, hogy recenszusunk végre elvegye a szót az irodalomtörténésztől, a *Závada-oeuvre* kiemelkedő szintézisének mutatkozik, nemcsak a fénykép mint téma, látásmód, narratív elem és szervezőelv, élethez, múlthoz való viszony sokadik hatványra emelése által – ezzel kapcsolatban szinte bizonyos, hogy nem tévedünk. E regény szintézise annak a számtalan invenciót mozgósító prózának, závada-univerzumnak is, amely polifonikus összetettségében, az egyéni sorsok változatos, érzéki intarziájából építkezve képes társadalmi-történelmi folyamatokat ábrázolni, ugyanannak a kis közösségnek centrumából újra és újra kiindulva világtörténelmet láttatni, múlttal kapcsolatos adósságainkkal szembesíteni, s amely próza nemcsak végtelen mesélőkedvvel, formákat kereső, bontó és szövő elbeszélői játékokkal bír, hanem kedélyes sokszólamúsága és ironizáló kedve mögött, vagy inkább ezekben benne, mély ember(iség)ismeret, töretlen értékrend, józan történelemszemlélet, masszív provokáció és végtelen életszeretet van. Nagy kincs ez nekünk. Legalább akkora, mint egy régi fényképekkel teli bonbonosdoboz – tenné hozzá *elbeszélőnk*, ha hagynánk szóhoz jutni.

A régóta (vagy nem is olyan régóta) őrizgetett, a régóta (vagy nem is olyan régóta) emlegetett, körülírt képek végre láthatóak lettek az olvasók számára is; itt vannak előttünk, beleszöve, behéimezve a regény szöttesébe, amely a 30-as évek második felétől a második világháború színterein át egészen 1947-ig sodorja a történelem szálait. Szöveg és kép szkriptovizuális kölcsönhatásban csomózza, hurkolja és fejt fel egymást, jel és jelentés, referenciális és metaforikus, tény és fikció kibogozhatatlan cserebomlásában. A fonal két vége azért eligazít, ragadjuk meg őket azonnal, mint

kioldózsínór végén a gombot. A címlapverzón szerzői eligazítás bujkál: „A fényképeken fölismerhető személyek nem azonosak – de hogyan is lehetnének azonosak? – a regény szereplőivel.” A kötet végén pedig képijegyzék olvasható a fotók lelőhelyéről, ahonnan kölcsönvették. E paratextusok legalább két fontos dolgot hangsúlyoznak, egyfelől azt, hogy a szerző által fikcióként meghatározott mű kitaláció mivoltán csöppet sem változtat az a körülmény, hogy valóságból származó valóságos fényképek (látszólag) valóságos helyzeteket és arcokat építenek be az elbeszélés menetébe. Másfelől, hogy ezek a sokféle valóság(sa)t sejtető képek eredeti kontextusukból, de legalábbis archívumukból, gyűjteményükből, családi albumukból kiragadva új közegbe kerülnek, átértelmeződnek aktuális (szöveg)környezetükben, újabb jelentéseket kaphatnak, s maguk is új kontextusokat, jelentéseket generálnak, amint és amennyiben sikerül játékba lendülniük és játékba lendíteniük a szöveges részeket is. Závada e regényében a fényképekre mint vizuális elemekre alapvetően olyan jelekként, indexekként tekinthetünk, amelyek elszakadnak referencialitásuktól, elsődleges jelentésüktől, s a nyelv képszerű működéséhez hasonlóan metaforikus, szimbolikus jelentéseket kapnak. Persze kevésbé hosszas fejtegetésekbe kellene kezdenünk, ha mondjuk középkori ikonokkal vagy legalább szürrealista képekkel, tehát eleve átvitt jelentésekkel lenne telehintve a szöveg; a nehézséget, a valóság képzetébe (vissza)húzó gravitációt ugyanis a fotográfia realitásához, tényszerűségéhez kapcsolódó általános képzetek, berögződések adják. E sztereotípiáknak alapjai, amelyekre a regény kétségtelenül rá is játszik, egyfelől a fotó ontológiai értelemben vett realitásában rejlenek, abban, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, hatását, mondhatni misztikumát az adja, hogy ily módon végérvényesen sosem választható el a képet eredményező aktustól, a testeket rabul ejtő fény fizikai lenyomatától. Ez a nyom-jelleg, amely ráadásul – ez a másfelől – minden korábbi vizuális reprezentációs formánál „valóságosabb” hasonlóságot mutat ábrázolt és kép között, eredményezi, hogy a fotónak dokumentarista vonást, igazságértéket tulajdonítanak. A fénykép széleskörű társadalmi, mindennapi használatát pedig éppen ez, referencialitáshoz szorosan kötődő létmódja teremtette meg. (Olyannyira, hogy az ábrázolt korszakhoz leginkább szürkeárnyalatos képzetek kapcsolódnak, nehéz magunk előtt látni, hogy az öltözékek nemcsak fehérek, szürkék, esetleg barnák lehetnek, hanem sárgák, vörösek, bíborok, lilák, s a májusi fű éppoly harsogó zöld, mint

korunk fotóin.) A *Természetes fény*ben a fotók árny(kép)játéka azért is kifinomult, mert a mű – történelmi – tényregényként (is) működik, a megbolondított fikciós játékok során (és ellenére) a 20. század legrettenetesebb, legkegyetlenebb történelmi eseményei hitelesen bomlanak ki, s naivul akár azt is vélhetnénk, hogy mindezt a képek igazoló mivolta és reális ábrázolóereje is eredményezi. Éppen hogy nem.

Alaposabban átgondolva tulajdonképpen csoda, hogy Závada regénye az így történhetett érzetét, a társadalmi, politikai folyamatok, történelmi események valószínű ábrázolásának összbenyomását kelti, mivel meglátásunk szerint regényében épp azt viszi színre, hogy az oral history műfajai (vallomás, visszaemlékezés) az átélt események traumatikus hatásainak következtében, vagy a továbbéléshez szükséges felejtés által miképp válnak hiányossá, túlexponált fehér foltokkal elfedté, repedésekkel, (ön)ellentmondásokkal leleplezhetővé, képzelettel kipótolhatóvá, beállított képekkel kitarthatóvá. A kordokumentumokként (is) funkcionáló, tanúságtévő szövegtípusok, naplók, levelek, jegyzőkönyvek, újsághírek, propagandaanyagok más-más módon torzítják el az eseményeket, kíméletesen vagy emberi gyengeségek miatt elhallgatva az átélt rettenetet, szégyenletes tetteket, vagy éppen szélsőséges ideológiák szolgálatába fordítják az eseményeket. A különböző szövegek, az (ál)dokumentumok ütköztetésének, az elbeszélők lavírozásának, egyensúlyozásának zseniális zsonglőrködése, a fehér foltok képzelőerővel való kiszínezése szükséges ahhoz, hogy tények, áltények, fikciónak szánt (szöveg)elemek végül megteremtsék kvázi nyugalmi állapotukat. Ebben az ellenpontoszó, a források, az emlékezet és a szavak megbízhatatlanságára rámutató szövegtérben a fényképek is hasonló funkciókat kapnak. Azonban a fotók nem a szöveget „teszik helyre”, nem vele szemben hitelesítenek valamit, ahogy azt esetleg várnánk tőlük, nem ők képezik a tényregény tényeit. Ellenpontosznak, hiánnyal szembesítenek, de nem az igazság nevében, hiszen más esetekben ők ellenpontoszódnak és lelepleződnek le.

A fényképek fentebb említett ontológiai realitása keskeny, bár meghatározó mezsgye a fotográfia esztétikájában. De ne felejtjük el, hogy a fényképész exponálása egy pillanat tér- és időbeli kiszakítása a valóság menetéből, s ez a – tér-idő kategóriák, távolság, képzkivágás, mélységélesség, választott nézőpont mentén megmutatható – kiragadás biztosítja a fényképek egységét, megbonthatatlan zártságát és (művészi) szuverenitását,

mely mind más képektől, mind a valóságtól elválasztja őket. Mindezt a konkrét tértől és időtől elszakadó önállóságot, (mű)alkotás mivoltot használja ki és hatványozza meg a *Természetes fény*ben a szerzői intenció; a fényképek, melyek, ahogy már tisztáztuk, mindenféle gyűjteményekből kerülnek a regény menetébe, amelyek, mint ahogy imént érveltünk, már rég messze kerültek eredeti kontextusuktól és a valóságtól, de amelyek a regény menetében mégis valóságos tárgyakként és referenciális vizuális látványként tűnnek fel, nos, ezekről a fényképekről sorra kiderül, hogy nem ott vagy nem akkor készültek, mint ahogy a szöveg mondja, vagy a látvány sejteti. Illetve nem az készítette, aki készítette, hiszen például Semetka Pista fronton készült fotói elvesztek, mégis ott látjuk őket a szöveg menetében, ebben az esetben tehát szöveg és kép már a mű imaginárius közegében felszámolja egymást. A Weisz-testvéreknek tulajdonított képek szerzői hitelét pedig a mű végi képjegyzék függeszti fel, s még a háborút szerencsésen túlélő Weisz Jucit sem őrizheti őket, hiszen ő is csupán az írói fantázia teremtménye.

A fényképek jelenléte, kezeljük őket a referencialitás és esztétikum bármely fokán, erős hatást kelt, a képeken látható alakok, arcok, akikkel szembe tudunk nézni, folyamatosan önmaguk hiányára emlékeztetnek, elmúlásukra, halálukra utalnak, azokra az üres helyekre, fekete lyukakra, amelyek a kiragadás által létrejönnek a múltban, és a fotók által megtapasztalhatóvá, érzékelhetővé válnak a jelenben.

E hosszas fejtegetésből egyértelműen látszik, hogy a *Természetes fény* fotográfiai jóval összetettebb szerepet kapnak, minthogy a történet egyszerű kísérőiként, illusztrációiként határozzuk meg őket. Ha már a képek korszakfestő, illusztráló funkcióját említjük, érdekes párbeszédet nyit Závada Pál regényíró Závada Pál szociográfussal. A széles érdeklődési körrel rendelkező kedves olvasó ugyanis ismerős fényképekre bukkanhat a *Kulák-prés* második kiadásában (1991), melyek a tótkomlói és környékbeli parasztság mindennapi életét, ünnepeit teszik láthatóvá a fotók segítségével (míg az árnyként megnyúló diktatúra ki nem veri a gépet a fotós kezéből), a családi dokumentumok között pedig családi csoportképek, portrék is helyet kapnak. Itt leplezhetjük le, ha mindenáron ez a heppünk, hogy az édesanya egészalakos képe valójában Závada Pál édesanyjának portréja, s nem az elbeszélőé, hacsak a kettő nem azonosítható egymással. Vagy ebben a kötetben látható először az a csodálatos tablókép, főszerepben a le-

nyűgöző cséplőgéppel, amelynek „professzionális nagytotálja” a regényben is teret és részletes képleírást (meg egy apró fricskát) kap. Nem soroljuk a további példákat, meghagyjuk a nézegetés örömét a befogadóknak is. Ezt a gondolati kitérőt a teljes életmű és különösen a fényképek alakulástörténetének felvillantásán túl azért is tartjuk fontosnak, mert pontosan megmutatja a különbséget a társadalomtörténeti tudományos munka és a regény fényképhasználata között. A *Kulákprés* illusztrációi, kordokumentumai között több olyan látható, amelyet később a regény is felhasznál. A korábbi műben azonban fotó és szöveg nincsenek szoros viszonyban, s kettősük nem lép be a multimediális alkotások során önkéntelenül játékba lendülő hierarchiaharcba, elkülönöződési folyamatokba, ahogy ez a regényben történik. A *Kulákprés* hagyományosabb, illusztratív funkcióval bíró képhasználatát mi sem bizonyítja jobban, mint az a körülmény, hogy az 1991-es kiadás munkálatai során részben elveszett fotóanyag a 2006-os harmadik kiadásban más (hasonlóan illusztráló) képekkel helyettesíthető. Ez a regényben elképzelhetetlen lenne.

Szöveg és kép viszonya, egymásra építése, építő-bontó, ellenpontoszó, ironizáló játéka számtalan variációt mutat Závada művében, a fényképtéma ugyanis nemcsak a szövegbe illesztett képek által van szüntelenül jelen, hanem a narrációnak is folyamatosan felszínen tartott eleme. A múlt eseményeinek és megragadásuknak – minden elméleti belátást felülírva – elsődleges terepe a fénykép, a mű főszereplői profi vagy amatőr fényképészek, jelenük elkötelezett rögzítői (Weisz Jakab és Semetka István), de ha mégsem, legalább fontos fényképek őrzői. (S bizonyára az sem véletlen, sem a két világháború közötti társadalmi struktúrában, de főként a regény szimbólumrendszerében, hogy a nagyközség fényképészei zsidó családok; ezért külön jelentőséggel bír az a fotóelméleti meglátás, hogy a képkészítő pozíciója a lefényképezettekhez képest mindig a szemben, máshol állás, a kívülmaradás, valódi részt vétel nélküli jelenlét, a nézőpont szükségszerű eltérése. Idézhetnénk a fényképész „mélylélektanáról” Sontagot, de már így is messze kanyarodtunk.) A fényképészek tevékenysége és műtermeik ábrázolása lehetőséget ad fotó- és világítástechnikai fejtegetésekre is. A regényben továbbá nemcsak látványokat felülíró képleírások, elbeszélte eseményeket, történeteket megsemmisítő fotók, képekre reflektáló elbeszéléshurkok, sztoriból kikököntő képi jelenetek társulnak össze, hanem számos esetben nem látható képek is említést,

sőt részletes leírást kapnak, hosszas fényképnezegetésekről, képsorokról értesülünk, a fronton töltött évek alatt pedig elveszett, elkobozott képekről, soha elő nem hívott, filmen maradt, mégis képként emlegetett lehetőségekről számol be az elbeszélő. A fotós látásmód, a fényképész mindent képben rögzítő attitűdje mutatkozik meg Weisz Kóbi fiktív exponálásaiiban, amelyek minden eszköz hiányában az emlékezet retinahártájára rögzülnek. „Ami engem illet, leggyakrabban fotografálással vagy azzal, hogy tudósításokat ütök össze, de úgy – és talán nem tetszenek ezért kinevezni –, hogy se fényképezőgépem nincsen, se írógépem, telefonom vagy táviróm.”

A verbális emlékezőműfajok már említett hiányosságainak problematikáját a fényképek műbeli jelenléte is kiszélesíti, nem egyszer gondolati síkra tereli. Miközben a társadalmi használat sok esetben a fényképet mint emléktárgyat kezeli, legyen az magánszférába tartozó fotó, korszakra vagy történelmi eseményre mutató, utaló dokumentum, a fotóelméleti belátás mégis arra int, hogy az örökkévalóságnak rögzített pillanat éppen a valódi (keret nélküli, képlékenyebb) emlékképeket törli el, a kiélesített fotók az emlékek helyébe tolnak, elszakadnak mentális képeinktől. Weisz Kóbi, Semetka Pista fiktív exponálásai, s a hozzájuk fűzött reflexiók ezt a (reprezentáció)elméleti kérdést tartják felszínen, s a dilemmák *exponálása* időről-időre felszínre tör: „Érdekes, hogy jobban emlékszem arra, mi volt látható azon a képen, amely aztán elveszett, mint a történeteknek azokra a valóságos elemeire, amelyek közt a szóban forgó képet exponáltam.” – olvasható Semetka *Fényképészeti noteszában*, az elbeszélő pedig szintén e kérdésen elmélkedik másik fényképészünk, Weisz Jakab fiktív tudósításának fiktív exponálása kapcsán: „Közben azon tépelődünk, hogy kielégítő dokumentatív erővel bírnak-e vajon az írott szavak. Vegyük akár a fiatalembernek [*Weisz Jakabnak*] ezeket a jegyzetfüzetbe rótt sorait – ezek érvényesek-e vajon annyira, hogy tanúságtételképpen is hinni lehessen nekik? Én azt mondom, nem, az írás a szó szoros értelmében nem bizonyító erejű dokumentum – szemben a fotográfival, amely kétséget kizáróan meg tudja győzni az embereket valaminek a valóságosságáról. [...] A fiatalember vitatja álláspontomat – szerinte léteznek dokumentatívan hitelesen írásként ugyanúgy, mint szavahihetetlenül hiteltelen fényképek.” Elégedjünk meg most ennyivel, az olvasó számos szöveghelyen találkozhat még hasonló futamokkal az emlékezet hiányosságairól, a foltokat kipótoló képeletről és a fotó emlékképeket helyettesítő szerepéről.

S hogy továbbra se bírunk kikeveredni a fényképekből – de hát a szerző se bír –, a regényt nemcsak a szereplők tevékenységén és nézőpontján keresztül, a látható és elmesélt képek által uralja a fotós látásmód, hanem az elbeszélés módja, a történet szövése, a narráció építkezése is szoros viszonyban, párbeszédben van a fotográfiával. Závada Pál műve, ahogy ezt már megszokhattuk, összetett, bonyolult konstrukció. A három nagyobb egységből álló regény időrendben, háború előtti, alatti, majd a háborút követő évek eseményei mentén halad, ám ez az egyszerűnek és egyértelműnek tűnő elrendezés egyfelől kerettörténetekkel, másfelől a megszólalók, nézőpontok megsokszorozódásával és elbeszélői játékkal bonyolódik. A kerettörténetek közvetlenül a rendszerváltás után játszódnak, időben és térben is eltávolodva a történet(ek) centrumától, T-től. A regény főhőseiként is megjelölhető szereplők visszaemlékezései, fényképeket őrző bonbonosdobozai mentén indulunk el a múlt eseményei felé, az első és harmadik egységben főként Semetka Máriánál, a második részben pedig fivérénél Semetka Pistánál tudakozódik az elbeszélő, ám a múltbeli szálak és történetek több szálamra szakadnak, a jelentősebb szereplők szemszögéből láthatunk egy-egy eseményt, történetegységet, sokszor különböző dokumentumoknak, leveleknek, feljegyzéseknek, tudósításoknak álcázott elbeszéléseként, s mindebbe természetesen az elbeszélők is folyamatosan belekötöyognak, kiigazítanak, cáfolnak, megjegyzéseket, kiegészítéseket fűznek az elhangzottakhoz. Nehéz és felesleges is lenne végigvenni, hogy ebben a számtalan elbeszélői helyzetet és lehetőséget kijátszó hosszú regényben hányféleképpen váltják, rétegzik egymást az elbeszélők; megesik, hogy a megszólalók egyszerűen átfolynak egymásba, akár mondaton vagy bekezdésen belül, és az is, hogy látványos a szóátadás, szóváltás, közbevetés aktusa, s a metanarrációs, metafikciós megjegyzések is a Závada-próza jól ismert elemei, ahogy ezt már a két legutóbbi regényben megszoktuk és megszerettük. Az elbeszélők és nézőpontok váltakozása a fényképek szerepeltetésével analóg, ahogy minden egyes fotó kimetszett fragmentum, keretbe zárt látvány, és saját, kizárólagos (és az időtényező miatt megismételhetetlen) nézőponttal rendelkezik, ugyanígy egyediek, kizárólagosak az elbeszélői helyzetek, a szereplők szemszögéből látott és láttatott események. Ezek az egyéni nézőpontok a maguk pozíciója alapján keretezik, ragadják meg, látják és értik az átélt eseményeket, az úgynevezett tényeket, és sosem hozhatók fedésbe egymással; az elbeszélői igyekezet „csupán” ezek

összehangolására, egybevetésére, ütköztetésére vállalkozhat. De nemcsak a nézőpontok megsokszorozódása és egyedülállósága mutatja a fényképek narratív struktúrában is tükröződő létmódját, hanem a fényképműfajok és szövegtípusok kavalkádjá egyaránt hasonló gazdagságot mutat. Fényképek és szövegfajták kezelésének féktelen szabadsága, változatossága szintén a kibogozhatatlanság hatását kelti, valóságos és fiktív habarcsolását. Spontán és beállított fotográfiák kettősége, portrék, csoportképek, tablók, riportfotók műfaji gazdagsága már önmagában sok irányba visz, díszes népviseletbe öltözött alkalmi tekintetektől a meztelenül saját sírjukat ásó arcatlan zsidó munkaszolgálatosokig ugyanúgy (át)láthatunk mindent, mint a szövegek regényes epekedő szólamától a katonai behívók vagy rendőrségi jegyzőkönyvek hivatalos nyelvezetéig. Závada teremtett világán belül is számtalan helyről származnak a fotók, még a Niagara Falls mellől is, ahogy a szövegek is. Ugyanakkor az eddigi életmű, ezen belül is a szociográfusi kezdetek, a szerző gyűjtőszennvedélyének ismerete, a mű végi szándékos önleplezés gesztusa a történelemábrázolás és reprezentációelmélet kérdéseiben is elég messzire viheti az értelmezőt, mint akár a Szibériába tartó hadifogoly-vonat.

A korábbiakhoz képest elmozdulás, hogy a Závada-recepció által sokat emlegetett és interpretált, rendszeresen (szüntelenül) nézőpontot és attitűdöt váltó elbeszélői „mi” most maga alá rendel még egy „elbeszélőnk”-nek nevezett alakot, s mintegy felettes elbeszélőként uralja – vagyis szerepe szerint próbálja uralni – a szöveget, s leginkább hozzá köthetők a megjegyzések, közbevetések, elmélkedések, a narrációra, de főként valóság és fikció viszontagságos viszonyára vonatkozó kitérők. Ez a rendkívül szövevényes, de közben roppant szórakoztató narráció, a fényképek ügyével megtámogatva lépten-nyomon arra hívja fel a figyelmet, hogy a dokumentumoknak, tényeknek látszó vagy közvetlen forrásból származó dolgok sokszor éppolyan messze lehetnek, vihetnek az igazságtól, ha nincs (már) meg az eredeti kontextusuk, ha kiszakadnak eredeti közegükből, (ahogy a fényképek is), mint a legábrándosabb kalandregények; ezzel szemben a vállaltan képzelettel, következtetésekkel kikerekített történetek is tűnhetnek valószínűnek, hihetőnek. De a szerző minden mesterkedése ellenére se felejtjük, regényt tartunk a kezünkben, s bár számtalan (ál)dokumentarista eszközzel igyekszik megzavarni fikciós komfortérzetünket, képeket, leveleket, túlélőket, visszaemlékezéseket szór elénk, s elbeszélői fondorlataival eljártssa,

hogy létezhet egy igaz(ságos) történet, de e játék közben számtalanszor leleplezi, elszólja magát. A különféle elbeszélői hangok, könnyednek tűnő gesztusok azonban csak a felszínen tét nélküliek. A szólamok, nézőpontok váltakozása, a „mi” és „elbeszélőnk” dialogicitása a korábbi regényekhez hasonlóan erőteljesen vonja be az olvasót a mű eseményeibe és ezek morális megítélésébe. A regény többszólamúsága, kedélyessége, olvasóval kezdett párbeszédei miatt nem lehet sem kívül maradni, sem kényelmesen belesüppedni egyetlen nézőpontba, reflexiók nélkül továbbállni. A fotók referencialitásának, az emlékezet működésének, a történet- és történelem ábrázolhatóságának kérdései és összefüggései nem öncélú esztétikai problémahalmaz(ok), hanem annak a morálisan átszőtt és több oldalról végig gondolt történelemszemléletnek, múlttal szembeni felelősségnek művészi vetülete, amely a 20. századi magyarság, továbbá kisebbségei, nemzetiségei, zsidó lakossága által átélni kényszerült eseményekkel való józan és körültekintő, hazugságoktól, elkenésektől mentes szembenézést, elszámolást ösztönzi. Kívül maradni, állásfoglalás nélkül vállat rándítani ugyanúgy szakadékba vezet, mint egyetlen – szélsőséges – ideológia nézőpontjából nagytotálként tekinteni a múlt eseményeire. A sokszólamú narráció nem az igazságot relativizálja, hanem az események körültekintő számbavételére, az egyes nézőpontok, szólamok megismerésének szükségességére tanít, s a végül felzengő összhangzaton túl az egyes sorsokból kiindulva azt is megmutatja, hogy a dolgok józan szemléletét, a becsületet és lelkiismeretet hányféleképpen siklathatja ki az emberi gyengeség, tévedés, a hinni akarás, hatalmi nyomás vagy a bosszú, hogyan lehetséges, hogy a pillanat igazságának villanásában „[//]ámpás, szép fejek sután megszédülnek”.

Mindent összevéve, már ha láttathatjuk egyáltalán egyben ezt hatalmas vállalkozást, ne riadjon el az olvasó, akik közül néhány talán eljutott idáig e gondolatmenetben, jegyzi meg recenzensünk, beszédes szemvillanást vetve a teoretikusra, Závada Pál regénye lenyűgöző, sodró olvasmány. A hosszas fejtegetések csupán háttérét, jelentőségét, lényegét kívánták megragadni annak a sokszereplős, száz felé futó, ám centrumát soha el nem feledő történetnek, amelynek olvasása során szövegek és képek, tények és elbeszélők évdését egyre inkább háttérbe szorítja a történetek megrendítő, megrázó, izgalmas vagy éppen érzéki ereje, s a médiumok párharcában a fényképeket időről-időre legyűri a szöveg, amit részünkről egyáltalán nem bánunk. (Még recenzensünk sem, aki ilyen esetekben még jegyzetelni

is elfelejtett, később kénytelen volt újra szemügyre venni a képeket, és a szövegben bogarászni, de hát magára vessen.) A regényesség, a szöveg uralma egyes részekenél, jeleneteknél annyira magával ragadó, hogy érzéink, belső látásunk jobban kiélesedik, mint ha száz fotót is tennének elénk. Ilyen például a három szarvasi lakótárs idillje, ahol szerelem és féltékenység, mint bedurrantott vaskályha izzik fel, vagy Sógor Miska parádés szökése, Weisz Kóbi megrázó és ostoba halála, Semetka alhadnagy hadifogsága, a több hetes hazaút, a hadifogoly-vonat bűze és sötétsége, melynek végtelennek tűnő folyamatát még Závada elbeszélői sem bírják képekkel érzékeltetni, nem hogy megtörni azt; ennek egyik tetőpontja a békéscsabai állomásjelenet, melynek minden résztvevője, az olvasót is beleértve, zokog, s nem kevésbé letehetetlen Semetka romániai szökése és hazaútja sem. A félelem, rettenet, borzalmak mellett rendre feltűnik az élet, az élni akarás leleménye, a vitalitás; a szeretkezz, ne háborúzz elve, a hűség, becsület azonban sokszor nem elegendő a túléléshez, vagy a továbbéléshez, s e kettő, élet és halál, fénye és árnya, mint maga a fotó, engedi be Závada művébe azt a természetes fényt, mely megvilágítja az eseményeket, addig, amíg látszanak, amíg, egyáltalán, van fény. A múltat, a múlt árnyait, árnyékait, akik a történelem főutcájában mutatkoznak, hogy egy másik műre is legyen szabad utalnunk, addig lehet és kell megragadni, amíg van fény, amíg a retusált és bevilágított képek nem árasztanak el mindent, amíg a teljes sötétség le nem ereszkedik. „[T]udniillik ha nincsen fény, akkor kép se lesz”, hangzik el a nevetségesen egyszerűnek tűnő kijelentés a háborút megelőző évek egyikén, ám veszteségeink tudatában a tisztánlátás szükség-szerű: „botorkál egyre rosszabb lábbal [...], bolyong, miközben egyre csak fogytán van a fény, hogy ne legyen szüksége már semmire. Mert a retinájára anélkül is exponálni képes azokat az útjai során elébe táruló tájképeket, melyeknek aztán végigvizsgálhatja minden apró részletét, hátha valamely szegletből, takarásból, árnyékból vagy áttetsző derengésből sikerülhet kinyitania azokat a töredékeket, amelyekben gyötrelmeik különféle állomásain fedezheti föl az övét, hogy aztán feltámassza és lefényképezze őket.”

Fedőneve „Barát”

*Györe Balázs: Barátaim, akik besúgóim is voltak.
Kalligram, 2012.*

Györe Balázs egy pillanatig sem kerülgeti a forró kását. Legújabb kötete, *Barátaim, akik besúgóim is voltak* már címében egyértelműen kitarja művének témáját, s a tőle megszokott nyíltsággal néz szembe a tényekkel. Valójában az úgynevezett tények csak kiindulópontját adják e szembenézésnek, mert az igazi feladat a szembesülést követő érzések tisztázása (megnevezése), a régi barátokkal, a barátsággal mint olyannal, a múlt kényszerű újrendeződésével, az emlékek átértelmez(őd)ésével való számvetés, hogyan dolgozható (fel – feldolgozható-e – mindez a lélekben, emberben, barátban, életben, az íróban.

Ennek a szembenézésnek, elrendezésnek eszköze, módszere maga az írás mint önmegértő, önfeltáró, öngyógyító tevékenység, ismerős eljárás, hiszen ugyanez a korábbi Györe-szövegek próza-felhajtóereje is. Az írás, az írói tevékenység olyan nyílt és reflexív közeg, terep ebben az életműben, mely egyfelől az életet – a szerző életét – helyezi (ki) látszólag közvetlenül az irodalmi térbe, írássá, irodalomná formálja azt egy (ön)értelmezői diskurzus (látszólagos) folyamatszerűségében, másfelől az írás és olvasás (ön)terápiás aktusait, az irodalmat (eszközeit, módszereit, „történeteit”) integrálja életébe, sorsába, így próbálja meg érthetővé, élhetővé, elviselhetővé tenni azt.

A tényekkel, besúgólistákkal, dokumentumokkal való találkozás a legtöbb esetben a személyes érintettség által válik igazán drámaivá, „életbe vágóvá”, ezért a besúgóírásoknak, -regényeknek – mert talán állítható, hogy a közép-kelet európai térség „kitermelte” ezt a fajta irodalmat – legnagyobb kihívása, hogy a szigorú értelemben vett történelmi tények és a személyes érzések (szomorúság, döbbenet, felháborodás, megcsalatottság, kiszolgáltatottság, megvetés stb.) miként hozhatók közös nevezőre, miképpen szembesíthetők egymással egy nyilvános tevékenység, az írás, az irodalom által, s miként képesek (képesek-e) túlnőni, felülemelkedni a konkrét esettanulmányokon, jogosan megrázó személyes ügyeken. Véleményem szerint leginkább sehogy. Persze az oknyomozói tevékenységbe, napló-

vagy vallomásformába öntött, az érintett személyt (szerzőt) előtérbe helyező műformák (vagy olvasási módok) határozottan beletartoznak a szépirodalom eseteibe, s e téma feldolgozásának kézenfekvő megszólalásmódjait eredményezik, ahogy ezt Esterházy, Andor Csaba (*Autopszichográfia/Javít(hat)atlan kiadás*, kézirat), Györe és mások szövegei is mutatják, ám mégis többnyire a személyes dokumentum-feldolgozás, magántörténelem izolált részei maradnak. Mindez nem írói hiányosság, elmarasztalás, hanem a besúgóirodalom témaspecifikus működése, hozadéka, amelyet talán épp az imént említett áthidalhatatlan távolság, a közös nevező képtelensége eredményez: az ügynökjelentések, dokumentumok tényszerűsége, bizonyítékvolta és az érzelmi-morális, emberi döbbenet, felfoghatatlanság közt szakadék feszül, ráadásul mindkettő alig-alig mozdítható el a maga tehetetlenségi állapotából. Ezekben a szövegekben a kontextus hiányáról és kereséséről van szó, a korábbi, nehezen kiküzdött kontextusok leomlásáról, eltörléséről, s az újak megtalálásáról vagy létrehozásáról, amely felemészt minden emberi, írói és nem utolsó sorban nyelvi kapacitást. Györe Balázs jól érzékeli, érzékelteti mindezeket a problémákat, nehézségeket, képtelenségeket. A mű cédulákra szaggatott, felszabdalt prózafülete adja a bizonytalan, talajvesztett alapot, melyre a kétely további rétegei halmozódnak. Minden megkérdőjelezhetővé, gyanússá válik: elsősorban a szavak, amelyek elvesztik minden jelentő és kifejező képességüket. Gyanús minden érzés, minden gondolat, hiszen a szavak, mondatok, amelyekről eddig azt hittük, jelentenek valamit, valami fontosat, mind hamissá válnak. A besúgói jelentések előkerülésével, feltárulásával korábbi jelentések, szövegek, hitek, relációk omlanak össze, minden megkérdőjeleződik, átértelmeződik, s a lepleződés következményeként minden megkérdőjelezendő, átértelmezendő. „Újra meg újra meg kell állapítani: nincsenek eszközeim, nincsen megfelelő felszerelés. Amikor átültem az íróasztaltól az ágy szélére [...], akkor hasított belém az érzés: *mennyire olcsó, vacak és haszontalan* mondatot (mondatokat) használok. Ismét előjön, idetolakszik a *mintha*. Ellep.” A felszabdalt, vendégszövegekből, különféle szövegtípusokból bőségesen építkező szövegháló, a (helyenként) többszörösen is átmásolt ügynökjelentések, a szerző korábbi szövegrészleteinek, a barátok írásainak megidézése, a szó átadása és átvétele, a nézőpontok, idősíkok, beszélők szüntelen váltakoztatása, az írás, megnevezés képtelenségének ismételt ön-reflexiói mind ennek az eszköztelenségnek, tehetetlenségnek vetülete.

A korábbi „bizonyosságok” közül legfájdalmasabb a barátság fogalmának, a barát *mil*tének kényszerű újraértelmezése, mely egy másik, a besúgórendszer működése szempontjából nem mellékes jelenséggel, a nevek, álnevek, fedőnevek működésével is összefüggésben áll. A barát, barátság kérdése Györe prózájának legféltettebb kincse, egyik legfőbb témája, jelentőségét a korábbi *Fel kellett vágni, hogy olvasni lehessen* (1994) című rövidpróza és az *Apám barátja* (2006) kötet is visszaigazolja. A játékba hozott korábbi szövegek végképp hitelesítik e legújabb írás gyötrődő szólamiat, és át/tülemelkedve a besúgótematika pusztá aktualitására – miközben épp ez adja az írás apropóját – felerősítik a *mi a barátság* alapkérdés jogosultságát. Az ügynökjelentések felszínre kerülése, a barátok lelepleződése következtében az életmű korábbi darabjai szinte automatikusan végzik el átértelmez(ő)désüket, az előjelek akár meg is fordulhatnak, s mindez nem csak a barátságot, a valamilyennek elgondolt valóságot, hanem a már leírtak szerzői-elbeszélői jóhiszeműségét, hitelét is kikezdi.

Az igaz barát(ság) lehetősége, lehetőségessége besúgóbarát nélkül is nagy kérdése az emberi kapcsolatoknak, s bár a fogalom meghatározása, s a barátság megélése korábban is kételyekkel, kérdésekkel telinek tűnt Györe szövegeiben, legalább a barát mint személy megjelölése, *megnevezése* lehetséges volt; a barátságra való vágy, a benne való hit lehetőségként, valamiféle idillként lebegett. Pontosabban rögeszmeként, ahogy a szerző fogalmaz, amelytől most meg kell válni: „a barátságot nagyon komoly dolognak tartottam és tartom ma is. A barátommal, ha van, mindennap találkozom. Ha van dolgunk egymással, ha nincs. Ha van megbeszélni valónk, ha nincs. Akkor is találkozom vele, ha már mindent megbeszéltünk.” – hangzik el két alkalommal is idézetként, továbbá egyik szöveghelyen a folytatás is, amely szintén megvilágítja a barátság mikéntjét: „Ha csak unatkozni tudunk, akkor is. Együtt unatkozunk. A barátság nagyon unalmas és időigényes. Ülünk, hallgatunk és unatkozunk. Ez a barátság.” Létforma, létmód, az élet, a létezés együtt megélése, közös szemlélése, a „létezés megerősítése”, e földi lét mindennapi (hétköznapi) metafizikája, transzcendencia. Az igaz barátság eszménye Györe Balázs e kötetében talán megdőlt, de „szerepcseré” nem történik, a barátot nem törli el a besúgó, a barátot nem írhatja felül besúgóságának felszínre kerülése, a korábbi – rejtett – kettősség lelepleződik ugyan, de barát és besúgó továbbra is egy testben és lélekben oszcillál (vagy csak úgy egzisztál), és ebben a terhes megosztott-

ságban most már a besűgött is osztozik, amennyiben ezt – a helyzetet, a barátot – továbbra is vállalja. S úgy tűnik, vállalja, hiszen folyton idézi, megidézi, átadja neki a szót, esélyt ad a (pár)beszédre, s ha nem figyelünk eléggé, könnyen elvéhető, ki beszél éppen a szövegegységekben, érzékeltetve mindezzel, hogy a szerepek felcserélhetők, bárki kerülhet (kerülhetett volna) a „másik” oldalra. Ugyanakkor a folyamatos gyanú, a semmi nem folytatható már úgy tudása aláaknáz mindent, a szavak kiüresednek, marad a redundáns ismétlés, a másolás („Kiteregetni a jegyzeteket! Másolni!”), az idézés („A dokumentum beszél, a szó belefűl az időbe.” (Bródy Sándor)), körbe-körbe. Mint egy magunk elé mormolt ima, mindennek a végén, utolsó, észérvek nélküli lehetőség; ima az irodalomért és a barátságért, s kapóra jön a kerouaci hitvallás is: az irodalom „a barátságért (a barátság miatt) elmondott történet, aminek az elbeszélésére a barátságon kívül semmi más nem ösztönöz”; vagy másutt: „Neki, a barátomnak próbáltam elmagyarázni apám barátságát. Úgy látszik, mindig a barátság a kiindulópont, és ide térek vissza. Véletlen? Kísérteties?”

Ahogy barát és áruló antagonisztikus feszültsége sem oldható fel egyszerűen, mivel egyik nem oltja ki a másikat, ahogy a logika diktálná, ugyanígy a nevek is hasonló ellentmondásokba keverednek, és mindkét terület az identitással kapcsolatos kérdésekhez érkezik. Mégpedig, hogy miként egyeztethető össze a titkos és „valóságos” lét, melyik a kettő közül a valódi; melyik látszat, melyik nem – önmagam (vagy a külvilág) felől nézve. Ki vagyok, ha közvetlen környezetem számára sem az vagyok, aki vagyok? Lehet-e bármiféle egységes, koherens, vagy legalább tiszta lelkiismeretű énképet, önmagára vonatkozó jelentést fenntartani – a bizonyosságokat amúgy is egyre inkább elveszejtő 20. században – fedő- és álnevek között. Mit fed a fedőnév, mit rejt az álnév? Egy másik nevet vagy egy személyt? A név megváltoztatása hatással van-e az identitásra? Bár a tulajdonnév nem tiszta tulajdon, hiszen ha az lenne, maga lenne az abszolút jelenlét, amely minden különb(öző)ség nélkül egybeesne önmagával, s csak egyetlen egy létezhetne belőle (amely nem más, mint Isten neve, a közismert derridai tan értelmében), mégis rendelkezünk azzal a benyomással, hogy a tulajdonnév elnevezés „valami olyan tapasztalatra utal, amely mintha valóban őrizne egy tulajdon-momentumot, egy *instant fondateur*. Ezért érezzük úgy, hogy a »tulajdon« nevünk önmagunkkal való azonosságunkat jelöli.” (Angyalosi Gergely, *A név és aláírás problematikája Jacques Derrida mű-*

veiben, Filológia közlöny, 1996/2, 157.) A névadás (névváltoztatás) aktusai fontos szerepet kaptak és kapnak ma is minden individuum életében, hiszen minden név őriz valamit Isten nevének ősparadoxonából. Ezért is fontos és kérdéseket implikáló terep a nevek – fedőnevek, álnevek, valódi nevek, mesterek, írók megnevezése – sokasága Györe kötetében. A fedőnevek használata a besúgórendszer nélkülözhetetlen kelléke, működésének feltétele, hogy ügynökeik kiléte rejtve maradjon, ám ezek a nevek olyan anyakönyvitől eltérő felvett nevek, amelyek egyben szerzői nevek is, illetve csakis azok, hiszen kizárólag jelentések szerzőiként „működtek”, a civil életben kevésbé voltak használatosak. S mint szerzői nevek az általuk írott „művek” integráns részét képezik, képezték, bár kevésbé jelentőségteljesen, összeforrottan, mint publikált (szép)irodalmi művek esetében, de annyiban mégis, hogy a fedőnév mégiscsak lehetőséget teremtett az alapvető rejtőzködésen túl az immorális tett (jelentés írása) „eredeti” személyiségről és névről való leválasztására, egyfajta másvalakiság elgondolására, az esetleges önfeloldozás belső csapdájára. Ám mivel a mindennapi életet és az ügynöki tevékenységet mégiscsak ugyanaz a személy élte, végezte, mindez a ketősség, a nevek, s ezáltal szerepkörök, beszédmódok megsokszorozódásával szükségszerűen nyomot hagyhatott az identitás név nélküli, néven nem nevezett, fedetlen részén is. Györe Balázs a szembenézésre azt a lehetőséget választja és járja végig, hogy nem használ fiktív neveket, nem rejteget, nem távolít el, hanem néven nevez, megnevez (amit tud), beazonosít, ismerteti a szereposztást, összepárosít: „Dávid én vagyok. Ideje felfednem magam. Illetve ideje megnevezni magam. Megmondani a nevem. Nem szabad félrevezetni az olvasót. Nem kell félni. Vagy félni kell a valódi nevektől? János nem János. Az ő igazi nevét nem tudom. Gábor nevét tudom. Lajosét is. Tehát: Dávid én vagyok. Dávid: Györe Balázs. Gábor: Andor Csaba.” Csakis így lehet: szembenézni a névvel, a baráttal, egykori és mostani önmagával, csakis így van esély tisztázni bármit, visszaadni valamit a név „erejébe”, mert birtokolnunk kell egy nevet, hogy önmagunk lehessünk, „vagy egy névnek kell birtokolnia bennünket. A név elhivatás, megszólíttatás, átok és áldás egyszerre: egy életfeladat kijelölése. Az önmagunkká-levés drámája nem lezárul a névvel, hanem vele kezdődik.” (Angyalosi, *i.m.*, 162. (kiem. V.B.)) És a barátunk nevével, ha van név – bármilyen gyanúsak is a szavak –, amit még le lehet, le tudunk írni, akivel még „mindezek” után is szóba(n) állunk.

Simon kontra Simon

*Nagy Gergely: Simon és Simon.
Kalligram, 2016.*

Ez a New York-i balesettel induló történet nem sokáig hagyja, hogy kíváncsiak legyünk az abban emlékezetét vesztt fiatalember kilétére és történetére. Ám kiderül, hogy az amnézia és az emiatt szakemberhez forduló Simon Ferenc helyzete mindössze kiindulópontja, kerete egy jóval példázatosabb, elvontabb elbeszélésnek, hogy nem pontosan ennek a Simon Ferencnek a személye, jellemvonásokkal felépített karaktere lesz itt fontos, de még csak nem is az ő saját, egyénített múltja. Viszont megismerhetünk még jó néhány Simon Ferencet, vagy ha úgy adódik Franciskát, különböző korszakokból, ám az olvasó viszonylag hamar gyanakodni kezd, hogy mégsem hagyományos családregeényt tart a kezében, és a rokoni szálakat nem feltétlenül kell összeilleszteni, legalábbis nem úgy, ahogy a műfaji hagyomány alapján rutinszerűen tennénk. A jelentős magyar múlttal és műfaji transzformációval rendelkező családregeynek egy újabb (pseudo) változatát alkotta meg Nagy Gergely. Míg megpróbálunk eligazodni a simonferik közt, elég gyorsan fontos és érzékenyen árnyalt kérdések, napjainkat súlyosan érintő problémafelvetések géppuskatüzében találjuk magunkat, mint Simon Ferenc (melyik is?), aki annak reményében feszül a tank oldalára, hogy megússza a ki tudja pontosan honnan érkező golyózápport.

A regény a 19. század második feléig lépdel vissza az időben a Simonok nemzedékein át, ám ezek nem egyénített figurák, inkább alakmások, akik a történelem egy-egy időszakát, fontos eseményét, pillanatát élik át. A szerző azt az alapgondolatot jeleníti meg a rengeteg apró, novellisztikusan tömör és zárt fejezet segítségével, hogy az egyes ember sorsszerűen kiszolgáltatott az életének, a körülötte zajló eseményeknek, történelmi helyzeteknek, hogy a véletlenek és esetlegességek szabják sorsát olyanra, amilyen, és hogy sokszor az is a véletleneknek köszönhető, hogy a menetoszlop elejére vagy szökését segítő végére kerül-e, hogy kívülről vagy belülről lövi-e 56-ban a Rádió épületét. Természetesen ezt a szerzői alapgondolatot, főként tételszerűen, nem kell elfogadnunk, hiszen a sajátlagos személyiség-

jegyektől, egyéni karakterektől megfosztott, lecsupaszított szereplők Nagy regényében inkább a történelem és sors sodrának kiszolgáltatott átlagember típusának tűnnek, akik nem identitásuk, személyiségük függvényében alakítják sorsukat, és nem különbözőképpen, elvek, hitek, szemléletmódok sokféleségével reagálnak a körülöttük zajló eseményekre, a 20. századi történelem ideológiai, politikai fordulataira.

Ezt a több ponton elgondolkodtató alapkoncepciót azonban szerencsés módon árnyalja az a jelenetek sokaságából érzékelhető felvetés, hogy életünk során nem mindig mutatkoznak meg a helyes döntések, nem láthatjuk előre egyéni sorsunknak és a történelmi eseményeknek az irányait, fordulatait, hogy az embert sokszor olyan közegbe, helyre, helyzetbe sodorja az élet, ahonnan az adott pillanatban nem lehet kilépni, ahonnan nem látszanak az egyértelműen helyes cselekedetek, ahol parancsot kell teljesíteni vagy éppen a túlélés a cél. Ezért válik a műben fontos kérdés az is, miként határoz meg minket a múlt, mit viselünk magunkban, magunkon felmenőink nyomot hagyó stigmáiból, akarva-akaratlanul elkövetett vétkeinek pecsétjeiből, milyen születésünk előtti emlékeket, lenyomatokat hordozunk, amelyek ismerete nélkül – lehet-e ezeket teljesen megismerni? – sosem hivatkozhatunk nagyképpen és megnyugtatóan érvonalunk tisztaságára, világnézeti vagy morális fedhetetlenségünkre. Talán épp ezért (lenne) fontos az egyéni emlékezethiány felszámolása, ahogy a mű felütésében ez elkezdődik, mert ha nem is rekonstruálható minden, és nem is nyerheti el minden mozaikemlék ellentmondásoktól mentes helyét az emlékképek közt vagy a múlt eseményeinek bennünk rejlő hálozatában, ahogy ezt a zárványszerű, önmagukban lekerekített fejezetek is érzékeltetik, mégis az egyéni emlékezet és a múlttal való szembenézés teszi lehetővé a nemzedéki, kollektív emlékezet létrejöttét, annak árnyalatokkal, belátásokkal gazdag formálódását, ami pedig alapfeltétele az elfogadásnak és a toleranciának.

A jórészt 20. századi panoráma nem időrendben halad, az idő folyamából itt-itt kiragadott jelenetek, mint kőzetbe zárt fossziliák kerülnek elénk, és az is egyértelművé válik, hogy senki nem várja tőlünk a Simon-család történetének rekonstrukcióját. A hétköznapi, privát jelenetek egy-egy korszaknak a hangulatát, társadalmi-családi viszonyait, ezeknek gyerekként, kamaszként megélt perspektíváját láttatják, visszatérő motívumuk a rádió, előlapján az adókereső gombbal és a különféle városok, kiemelten Hil-

versum, neveivel. Minden fejezet elején kérdés, hova keveredtünk, hol, melyik ponton bukkanunk ki a tér-idő koordinátán, sokszor az olvasó mohón keresi a kapaszkodókat, a tárgyi világ jeleit, épületeket, termékeket, márkákat vagy akár a járművekből, az öltözködésből, egyéb apró jelzések-ből kikövetkeztethető korszakot. A szerző azonban nem marad meg az ábrázolás e békésebb lehetőségeinél, egyre gyakrabban kerülünk történelmi fordulópontok közvetlen közelébe, némileg bombasztikus és didaktikus módon. Az hagyján, hogy az egyik Simon a párizsi világkiállításra utazik, a másikat meg besúgónak akarják beszervezni, de ennél is élesebb, amikor az egyik Simon épp a sarajevói merénylet napján utazik a szerb városba, de ott találjuk Simont (és magunkat) Budapest ostromának közepén '45-ben, a Rádió harcaiban '56-ban vagy amikor épp Kádár halálhírének mondja be a rádió.

Az európai és magyar városokban játszódó jelenetek, az életesemények vagy a kínálkozó lehetőségek nem egyszer felvetik a menni vagy maradni, az itt élni vagy végleg-ideiglenesen új hazát keresni kérdését. A regény talán legerősebb vonása, ahogy érzékeltetni tudja egy-egy korszaknak, helynek a szabadságát vagy éppen fullasztó zártságát, a Monarchia és az Európai Unió élhetőségének párhuzamait, a kommunizmus alatti vagy a rendszerváltás utáni Budapest életheletőségeit, minden rossz ellenére itt tartó erejét, mindezeknek urbanisztikai és emberi vetületeivel együtt.

Nagy Gergely regénye finoman, okosan közelít ezekhez a szétszálazhatatlan, egymást továbbgördítő, generáló kérdésekhez, összefüggéseiben, kompromisszumok és – szerencsére – végső válaszok nélkül láttatja Magyarország történelmét, társadalmát, átlagemberét, ezért talán kevésbé bánjuk, hogy poétikailag, elbeszélés-technikailag nem mindent sikerült maradéktalanul megoldania, így például a mű zárlatát sem. Bár ha azt vesszük, hogy Simon Ferencek, vagy ha úgy adódik, Franciskák mindig vannak, és mindig is lesznek a történelemben, bármi megeshet még ezután is.

Ötkarikás oxigénharc

Sziji Ferenc: Növényolimpia.

Magvető, 2017.

Magam is majdnem gyökeret eresztettem, miközben Sziji Ferenc mélysegesen nyomasztó prózamonológját olvastam. A kiúttalan és parttalan szövegelés, nevezzük tudatfolyamnak, kiszívta sejtjeimből (szállítónyálajaimból) az összes éltető nedvet, oxigént, a végére nemhogy a vegetálás, de a kóróvá száradás állapotába sodort. Egyfelől, mert a szöveg elérte hatását – célját? –, tehát (van, amiben) jó, másfelől, mert mégsem elég jó.

A *Növényolimpia* - a fülszöveg által regénnyé karózott – tudatmonológjai magyar valóságunk, közegeink és gondolkodásmódunk minden frusztrációját közvetíti plasztikus, sokszor – vagy egy ideig – humoros, mégis lehangoló, sűrű formában. Nem az elvadult tájon, hanem a dzsindzsásban gázolunk, pontosabban fulladozunk, és mindehhez mintha még legyenek, böglyök is szállnának izzadt hajlatainkra. A belső futamokat, agymenéseket, két levelet leszámítva, ugyanaz a férfi mondja (gondolja), különböző idősíkok közt mozgunk a késő Kádár-kortól nagyjából napjainkig, de leginkább a rendszerváltást követő években. Az egyik legnyomasztóbb ebben a műben, amennyiben erre a lecsúszott, alkoholfüggő, ügyeskedő, félelmekkel teli alakra tipikus magyar mentalitásként tekintünk, hogy az egyes ember problémái, a mindent uraló kisszerűségek, frusztrációk és gondolkodási mechanizmusok nemigen változtak az elmúlt évtizedek során.

A beteg társadalom számtalan tünetével – „sportágával”, ha már olimpia – és válogatott, jól fejlett példányaival találkozunk a fejezetekben, a diszpozofóbiás (kóros szemégyűjtő) öregasszonytól kezdve különböző módon kényszeres és mániás, paranoid kényszerképzetekkel terhelt, gyanakvó, rögeszmés alakok tenyésznek e vidéken. Súlyos frusztrációjukat legtöbbször erőfitogtatásban, pitiáner vagy kevésbé pitiáner hatalmi játszmákban, kóros szájíjartatásban, kivagyiságban, kapzsiságban élik meg és ki. Mindezekről az elbeszélő sem mentes, egyáltalán nem, s mivel minden az ő tudatán keresztül zajlik és láttatik, ki tudja, hogy ez az eleve

torz világ mennyire torzul tovább észleletei által. A valóban megtörtént, (bele)képzelt, félreértett, rosszul megjegyzett dolgok, történések itt nem választhatók el egymástól. Így nem tudjuk felmérni a volt élettárs tartásdíj-követelésének jogosságát, a különböző pénzszerzési, zsarolási ügyletek nagyságrendjét, az államvédelmisek fenyegetéseinek komolyságát. A kisszerű események abszurdan komikusak, a másokkal folytatott párbeszédre adott kommentárok szörszálhasogatók, főleg, hogy az elbeszélő számára minden életbevágóan fontos az alkoholfogyasztás és a vizelet ingajáratái közepette. Ami biztos: az izzadságszagú, beszédkényiszerré vált félelem. És mi is félelmetesen be vagyunk zárva ennek a férfinak a világába, az olvasó tudata kénytelen rácsatlakozni az ő agyament társításaira, szűkös horizontjára, logikai eszmefuttatásaira, amit városi jövés-menései, párbeszédei – vagy azoknak tudatához eljutó foszlányai – közben futtat magában szüntelenül, észleleteinek, gondolatainak evidenciája pedig egy pillanatra sem kérdőjeleződik meg számára. Csak saját igazsága és kizárólag egyetlen horizontja van. Eddig akár bravúrosnak és meggyőzőnek is tűnhet Sziij eljárása, elbeszélésmódja.

Ám összességében mégsem az, mivel a némileg túljáratott asszociatív monológok valójában nem tartanak semerre, egy darabig reménykedtem, hogy lesz történet, de nincs. Mindez elfogadható is lehetne, ha mondjuk a kelet-európai vagy a magyar létállapot ábrázolásának tartjuk a szöveget. Ám számomra nemcsak a nyomasztás volt sok és fullasztóan tömény, hanem mindeközben nem tudott meggyőzni a megszólalásmód sem. A kisember tudatmonológja nem ismeretlen irodalmi fogás, a szerző is szépen kidolgozva, cizellálva, a mindennapos nyelvi klisékre, közhelyekre, hangvételekre, ismert észjárásokra építkezve műveli, ám az unalomig bőgeti, brummogatja ezt a menő járgányt. Hasonlítható Parti Nagy prózájához, csakhogy Sziij nem száll ki a monológokból a megfelelő időben, nem is módosít, fordít rajtuk, vagy nem oldja felszabadult humorral, könnyedséggel, apró kikacsintásokkal, mint mondjuk Hrabal. Ám mindennél nagyobb gondnak éreztem, hogy nem rajzolódik ki pontosan a beszélő kiléte és a korszakoknak, helyzeteknek megfelelő tudatállapota, ebben semmiféle mozgás, változás, változatosság nem mutatkozik. A nyelvi kompetencia és a szóhasználat, a félresiklott gondolatmenetek és a paranoiás „vád- és védbeszéd” szintjei a prolitól az értelmiségiig több lehetőség között mozognak, helyenként a sírkerti földmunkás, helyenként pedig a lecsúszott

értelmiségi tudásszintjén vagyunk. A szövegben ugyan több utalás is van, hogy a beszélő „értelmes, tájékozott, tanult” ember, volt (napközis) tanár, de szorongásszintje, gondolatai, tettei és nyelvi-gondolati megnyilatkozásai még akkor sem vágnak össze ezzel, ha tudjuk, hogy egy lecsúszott, alkoholista alakról van szó. A fejezetek mindegyike az alkoholfogyasztás körül mozog, az elfogyasztott mennyiségek alapján a jelen idejű tudatfolyamoknak is „illene” követni a lerészegedés, szétcsúszás mentális-verbális következményeit. (Erre talán a visszafelelő vérnyulak esete az egyetlen példa.) Miközben a két államvédelmis – akik az elbeszélő alak leitatásával próbálkoznak – lerészegedik, filmszakadásszerűen elveszti a fonalat, addig a narrátor ugyanolyan kerek és nyelvtanilag szabatos mondatokban futtatja a belső kommentárt. Nemcsak az alkohol mértéke nem változtat a belső gondolatok közvetítésének szerkezetén, nyelvezetén, hanem a férfival éppen zajló események sem mozdítják őt ki ebből az egész könyvön egységesen végigvonuló, jobbra rezignált, körben járó, paranoid belső beszédből, semmilyen indulat, düh, hangulat nem mutatkozik meg a szövegeken. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy akkor ki beszél és milyen pozícióból.

És mi az a növényolimpia, és mi köze az eddig leírtakhoz? Hát ez jó kérdés. A nyolcvanadik oldaltól időnként belengetett „növényfesztivál, vagy hogy hívják, világbajnokság” alig több, mint a többi hasonló képtelen szál, ügy, motívum, amelyek vissza-visszatérnek a mű során. A zárlatban hangsúlyt kap ugyan, a növényolimpia az utolsó nagy fejezet vásár-, fesztiváljellegű helyszíne egy korábbi fejezet rendszerváltás előtti majálisának párdarabjaként; kiderül, hogy lényegében semmi nem változott az országban 30 év alatt. A növényolimpiának mint olyannak, abszurdításának, megrendezésének, lebonyolításának aktuálpolitikai áthallásai egyértelműek, jó alkalom tehát a pénzlenyúlás, a hatalmi játszmák és a megalománia vadhajtásainak ábrázolására. Az országos méretű paranoia és az állami szintű képtelenség a társadalom tagjainak, a kisemberek – mert végső soron mindenki az – félelmeinek, szorongásainak, életképtelenségének alapjait és több korszakra visszakövethető okait magyarázzák és igazolják vissza. A magyar mentalitás, válságtudat, történelmi, gazdasági kiútkeresés groteszk és napjainkban virágzó képletét is megkapjuk: „mert ebben az országban mindig ilyenekben reménykednek, hogy majd egy nagy horderejű, nemzetközi vagy inkább világméretű rendezvény megmenti az összeomlástól az államot, a gazdaságot és mindenkit, valami olimpia vagy fesztivál,

mintha nem lett volna elég nekünk egy vadászati világiállítás a rengeteg kitömött bölényel, bivallyal...”

A növényi lét az országnak és lakóinak állapotát, léhelyzetét jellemzi, Szijj szereplői nem tudnak semmit tenni magukért, képtelenek sorsukat, életüket irányítani. Vegetálnak. A növényi lét mélyen ebbe a földbe húz, a helyváltoztatás lehetetlen, ám a begyökeresedés határain belül mégis alkalmazkodásra, túlélésre kényszerít. Ám a „vegetatív önzés” az alapvető szükségletek kielégítésére irányul, „ahol a gyökerek egymás torkát elszorítva próbálnak a maguk számára minél több földet einstandolni, hogy kiszívják és kilúgozzák belőle az összes vizet, humuszt, trágyát, szerves és ásványi anyagot, nemesércet...” Továbbá a túlélésért folyó mindennapos egyéni küzdelem, pozícióharc végképp leszoktatja tagjait a társadalmi együttműködésről, felelősségvállalásról, „[h]ozzám ne beszéljenek, én se szólok senkihez. [...] én csak majd a fénnel akarok kezdeni valamit, ha hozzájutok, elnyelni, megemészteni, mint egy eleven automata, aki nem tartozik senkinek semmivel”.

A növénymetafora jelentései tehát mégiscsak alátámasztják a mű címét, a növényi lét országos, országimázs szintű kiterjesztését. A növény-olimpia a cselekvésképtelenség, korlátoltság és önző létfenntartás állami szintű önigazolása, nem az emberi tett, tehetség és versengés eseménye, hanem ennek a tengődő állapotnak az ünneplése. Fotoszintézis és sejtlélegzés. Már csak azt kell eldöntenünk, hogy az egynyáriak, zárvatermők, vízinövények, esetleg a biotermények között szeretnénk-e versenyezni. Vagy jobb híján inkább saját karónkba dőlünk.

Magányos helyvadász a szív

Németh Gábor: Egy mormota nyara.

Kalligram, 2016.

Ideális nyári olvasmány-e az *Egy mormota nyara*? Levinném-e a partra, a strandra, a plázsra, elnyúlnék-e vele egy homokszemektől mentesíthetetlen törölközőn vagy egy napernyő alatt? Végül is, miért ne, gondolhatjuk eleinte, van itt egy laza csávó, akinek az a foglalkozása, hogy helyszíneket keres filmekhez, most éppen egy tengerpartot, ahol Byron meghalhat végre, vámpír alakban hamuvá éghet „a felkelő nap első sugaraitól”. Ráadásul mindent könnyed stílusban, egy kitérőket, megjegyzéseket, melléksztorikat bedobáló én-elbeszélő kollokvialis hangján kapjuk. Kezdetben legalábbis így látszik: szövegtörmelék, többféle irányba induló történetelemek, a regényírásra tett önreflexiók, egy „művészfilmnek lapos”, „kommersznek meg lila” forgatókönyv Byronról, amelynek címe, na hát, *Egy mormota nyara*.

Ám az olvasás előrehaladtával egyre világosabbá válik, hogy a fecsegésnek nagyobb a téje, mint eleinte gondoltuk, a szöveg számos helyen alá van aknázva, elkezdjük kapkodni a fejünket, hogy most mire, miért, hogyan is kellene figyelniünk. Így jutunk el végül Byrontól Camus-ig, a Lord lobogó köpenyétől az arab világoskék burnuszáig, a vámpírtól a bevándorlóig, a nyúl húsvét utáni feláldozásától egy gyilkosságig, a „tulajdonképpen létezés” mormota nyaratól az idegen(ség)érzet iszonyáig.

Eljutunk, mert folyamatos mozgásban vagyunk, Németh Gábor főhőse megszállottan járja Európát, hiszen, ahogy írtam, ezt csinálja, ez a munkája, hogy helyeket, helyszíneket keres, a legmegfelelőbbet, ahol élni vagy halni lehet, ahol az európai kultúra a populáris regiszter giccisébe mártva a totálkép kimerevített színpadiasságában hamuvá éghet, „maga a tenger volna a kulissza a végjátékhoz, legyen egy ordenáré napfelkelte, mintha kiégett, cinikus díszletfestők munkája volna”. A főhős tehát, remek ötlettel, egy location scout, szakmája legjobbja, hivatásos flâneur, örök (át)utazó, helyszínekre vadászó csavargó, ami „tényleg támadhatatlan alibi egy egész életre, bárhol jársz, azt mondhatod, éppen dolgozol”. A bejárt tér pedig Európa, annak is a nyugatibb fele, tengerparttól tengerpartig, a

végpontok, legyen mondjuk Scheveningen és Biarritz, feltérképezése, az élettér, a nyugati határok kijelölése, a horizontvonalak meghúzása. Mindennek azért van óriási jelentősége, mert a főhős magányos keresése, bolyongása mellett, vagy vele szemben, egy másik, másféle, jóval ijesztőbb és nagyobb szabású mozgás, a bevándorlás, a migráció, a „fásult menekülés” kérdése áll a regény homlokterében. „[E]lmész valahonnan, ahova születted, egyszer csak úgy döntesz, a világ kilenczidedén pont elég okot gyártanak, naponta ezret, hogy elhúzzál onnan a vérbe”. A helyszíneresés mégse alibi tehát, életforma, sőt túlélési stratégia, a regény azt a kérdést járja körül igen érzékenyen és árnyaltan, hogy mit tud kezdeni Európa – földrajzilag, társadalmilag, vallásilag és kulturálisan – a betelepülőökkel, kaleidoszkóppá váló kontinensével, idegengyűlöletével, rasszizmusával. A helyszínek és helyzetek sokasága azt ábrázolja, milyen megélhetési lehetőségek adódnak a bevándorlók számára, nos, csupa kiszolgáltatott vagy ügyeskedésre, csalásra kényszerített lehetőség: taxisok, konyhai dolgozók, hamis cuccokat árusító „vukumprák”, szemétből művészetet hajlító utcai mutatványosok vagy koldusok lehetnek.

Az európai ember örök, fausti nyugtalansága, fáradhatatlan keresése, kíváncsisága, tudni vágyása sűrűsödik össze a helyszínereső alakjában, egyfelől övé az a gyarmatosító tekintet, amelyik nem tud mit kezdeni a mássággal, ezért önkéntelenül, észrevétlenül maga alá gyűri azt, egy eleve aszimmetrikus viszonyt implikál; a másik pedig önálló akaratától megfosztott, tárgyiasított lényként jelenik meg e tekintet alatt. És ugyanígy a gyarmatosító tekintet, a többség tekintete az, amelyik nemhogy egyenrangú személyként nem kezeli ezeket az embereket, hanem, még Amszterdamban is, a villamoson átnéz rajtuk, nem vesz róluk tudomást, mintha láthatatlanok lennének. Másfelől a helyszíneresőé az a tekintet is, amelyik megfigyel, észrevesz, pontosan látja az európai társadalmak és az egyes emberek reakcióit, az idegent, a kisebbséget tárgyiasító és elnémító gögöt. És ő az is, aki négyszázszorosra nagyított objektív-tekinetével fogja be a részleteket, az összefüggéseket, és reflektálni is képes rá, ám aki ennek ellenére, minden éleslátása, intellektusa és önmagára erőszakolt embersége, szolidaritása ellenére sem tud mit kezdeni a számára idegen emberrel, az arabbal, a más vallással, a más kultúrával. A vallások és kultúrák átjárhatatlanságát, áthidalhatatlan ellentétét több szövegrész is kiemeli, ilyen például a Hirsi Ali szomáliai származású holland képviselő, iszlámellenes

propagandista politikuskó és Theo Van Gogh gyilkosságának esete vagy a kovboj és indián példázata.

Ez a tehetetlenség, a kultúrák, a nyelvek, a vallások átjárhatatlan szakadéka, az el- és befogadás képtelensége számos apró epizódban jelen van, de legfőképpen a regény egészét átszövő koldulás motívumában, ami ebben a műben is a részvét, a szolidaritás, a segítségnyújtás őszinteségének vagy álságosságának kérdéseire, a megalázó és a megalázott szerepeinek felcserélhetőségére, a test áruvá válásának folyamataira mutat rá. Mészöly *Koldustánc*ának megidézésével térben és időben is kiszélesedik, kikerekedik „koldus Európa” látványa. A budapesti metrón zajló jelenetben a fakockákon csoszogó koldus négykézláb-pozíciója azért válik fontossá, mert az abjektként kezelt testhez való viszony undora, viszolygása íródik rá a többi koldusjelenetre is, de főként az elbeszélő és a „drótszobrász” arabjának párharcára, e kortárs, aprópénzes, az intellektuális játszma álcáját öltő „számító” leszámolásra, ami végül a legzsigeribb gyilkosságba torkollik.

A regény végkifejlete szerint egyelőre nincs megoldás Európa migrációs válságára, a gazdasági, politikai tényezőkön túl, amelyek rémlátomása szintén reflexiót kap, egy leküzdhetetlennek tűnő és a felszíni indulatoknál is alattomosabb, elkeserítőbb xenofóbia állapotát ábrázolja a mű, mivel a civilizáció, a kultúra gondoskodó és humánus alakzatainak álcája számos esetben elfedi ennek a gyűlöletnek a mélységét, a kontinens talapzataiba való beágyazottságát. A félelem, Európa mint legszebb tengerparti helyszín elvesztésének szorongatása, újragenerálja Camus *Idegen*ének kérdéseit, legalábbis a regény ezekhez tér vissza, s azt sugallja, hogy ezekkel a kérdésekkel, mivel az egyes társadalmak, közösségek erre képtelenek bizonyulnak, minden egyes embernek magának kell szembenéznie, a maga párharcát kell lejátszania, de ebből, könnyen lehet, nem kevesen vesztesen fognak kikerülni. Már aki hajlandó egyáltalán, őszintén, szembenézni ezzel az egész problémakörrel. Az egyéni számvetés szükségességét érdekes módon mégis a hely, a helyszín kikerülhetetlenségével, a történelmi-földrajzi meghatározottság, a kontinentális röghöz kötöttség gondolatával támogatja meg a mű: „tudom, hogy nem történhet meg bármi bárhol, hogy a látható terekhez láthatatlan események tartoznak, láthatatlanok, mert nem a jelenben vannak, hanem a »már nem«-ben, vagy a »még nem«-ben, hogy bizonyos terek csak azért léteznek, hogy egyszer majd megtörténjen bennük és általában valami, valami jó vagy éppen jóvátehetetlen.”

Németh Gábor elegánsan és érzékenyen vállalja be ezt a nem csak aktuális, de kényesnek is nevezhető témát, művével ki tudott lépni a közép-európaiság prózákat uraló horizontjából, életérzéséből, bevett kérdésköréből, és egy globálisabb téma irányában indult el. Az eddig leírtak, a szerző felvetéseinek komplexitása, a főhős karakterének megteremtése, a cselekményelemekből, elmondottakból kibontható válaszlehetőségek egy erős, egységes, de főleg komoly mű képét sugallhatják. Összességében sajnos ez mégsem állítható, a tartalmi és gondolati gazdagság, a témára irányuló érzékenység, illetve a jól megírt, szerethető részek ellenére az ábrázolásmód, a narráció számos ficammal bír, és ezeknek a számbavétele azért fontos, mert a regény prózatechnikai megoldásai épp az eddig kiemelt erényeket gyengítik, némileg visszavonják, fellazítják a migráció kérdésére adott reflexiók, jelentések hitelét.

A regény ugyanis törmelékeny szövegalkotással dolgozik, néhány soros, legfeljebb egy-két oldalas egységekkel, amelyek közé nem egyszer egy-egy sornyi, jópofa, szépelgő vagy lilán mély- és többértelműnek szánt megjegyzést tűz. Mindez posztmodern szövegjátéknak már rég csontig rágott, leginkább a befejezetlenség, a habozás, a körben járó megoldhatatlanság, az elmondhatatlanság benyomását kelti, amire, ráadásul az elbeszélő többször is reflektál, „beleírok ezt-azt a gépbe, nagyjából, ahogy éppen jön”, „igyekeznem kéne, de ezt nem lehet gyorsan elmesélni” stb., ami szintén jól ismert eljárás, az „elbeszélés nehézségei” kártya kijátszása a magyar prózában. És ez nemcsak közönyig koptatott, de végső soron bosszantóan megúszós szólama is a szövegeknek. Ennek is.

Más kérdés, hogy a (magyar) prózában és könyvszerkesztési gyakorlatban elfogadottá, trendivé vált ez a fajta töredezett, hordalékos próza: szavak, szószervezetek, egy-két mondat, egy-egy bekezdés asszociatív vagy ki tudja milyen rendszerű véletlenszerűnek tűnő egymásutánisága, lehetőleg írásjelek nélkül, amit tovább súlyosbít mindenféle vendégszövegek, idézetek és nyomtatott talált tárgyak (objet trouvé) beillesztése. Most bizonyára számos, még csak néven sem nevezett szerző kezd tiltakozni, és veszi védelmébe gondosan felépített, tudatosan elrendezett szövegdarabkáinak eredményét; alighanem egyes művek kivételt képezhetnek, de a jelenség mégis szembetűnő és elszomorító. Az ilyen jellegű, diffúz hatású szövegek, bár bizonyára a lazaság, a „beszélni nehéz”, a bölcselkedés stb. hatására játszanak, mégis inkább a befejezetlenség, az odavetettség, a koncepciót-

lanság benyomását keltik; az hagyján, hogy elveszik az epikus jelleg, és itt nem kifejezetten csak a történetre gondolok, (annak irodalomtörténeti összefüggései jól ismertek), de elveszik a prózaszöveget sűrűségének szépsége is; posztmodern, sőt posztmodern utáni megoldásoknak pedig végképp gyengének tűnnek. A kortárs szövegekben tehát egyre inkább szűkölködünk jól megírt, felépített jelenetekben (a fejezetnek is annyi), a jelentések, jelentésrétegek együtt burjánzásában, kontextusokon belüli kibomlásában, pláne párbeszédekben, nagyobb ívű szövegdinamikában, feszültségkeltésben.

Azért írom mindezt Németh Gábor regénye kapcsán, mert bár az *Egy mormota nyara* még a fent soroltak ellenére is működőképes, a szövegforgácsok szertehulló kazalját a mű második felében szerencsére felváltják a kicsivel hosszabb szövegdarabok; az asszociációs körök, a párhuzamosan futtatott szólamok, történetek is szűkebbek, összetartóbbak, közben meg mégis arra gondolhatunk, mennyire jó regény lehetne ez, ha a félmondatok, félbölcösségek szabad vegyértékei kötésben lennének, sőt, kettős kovalens kötésben, azaz ha mindvégig olyan jeleneteket olvashatnánk, mint a már többször emlegetett arab áruval való hosszas párviadal. Ha ez így lenne, akkor a regény elején felvetett, „tulajdonképpeni létezésre” irányuló kérdés nem veszne el válasz nélkül menet közben, és kiderülhetne, miként függhet össze Camus abszurdításra épülő létszemléletével, és az is, hogy mindez miért égetően aktuális. És lehetne a „dasein helyett design” bonmot-ja helyett mégiscsak a Dasein, és előttünk állhatna egy igazi európai regény.

A szövegalkotás elviselhetetlen könnyűsége elviselhetően könnyűvé teszi a súlyos kérdéseket. Európa egy rövid ideig tehetett úgy, mintha már át- és túlélt volna mindent, ami csak lehetséges, mintha már túltenne mindenben, holott újabb – vagy ugyanaz másként – rettenet fenyegeti, az értelmiségiek, a művészek pedig mintha félnének szembenézni ezzel a rettenettel, nem gondolják, hogy komolyan vehetik magukat, hogy ábrázolhatják civilizációs és egzisztenciális félelmüket, hogy (ön)íronia nélkül is lehetne még bármit mondani. Németh Gábor regényében ez a kettősség látható: egyfelől az európai kultúra féltése, a globális kérdések összetettségének felismerése, a kortárs értelmiségi, a művész ember szorongása, félelme, ami a szerzőt Camus regényének tulajdonképpeni újraírására készíti, a gyilkosság újbóli elkövetésére. Az elbeszélőt pedig némileg még ennél is

többre, a történet továbbadásának, az elmondásnak a kötelességére, ami a *Neked*, a gyermeknek szóló beszédben, a tanításban mutatkozik meg. Másfelől a kimondás, a felelősség terhe azonban elviselhetetlen, némileg tán divatjamúltnak is tűnik, nem bírható ki (ön)íronia és a szöveg szétírásának aktusai nélkül, sem az olyan intellektuális fölényt érzékeltető játékok nélkül, mint amilyen a különböző fiktív és valós intertextusok, a metanarratív elemek alkalmazása, a különböző művészeti ágak, itt elsősorban a film beágyazása. Byront és életét – hol van itt már az életmű – elcsúsztatni a művész- és a populáris film határára, vámpírtörténeté vérhígítani, mintha az európai kultúrára már valóban nem lehetne másként tekinteni, mint egy évszázadokat átélő (túlhaló), de most már haldokló vámpírra, mint egy ideális forgatási helyszínre, egy látványos színpadra.

Talán e kettőség van jelen az elbeszélő karakterében is, aki intelligens, érzékeny, az apró részletekre fogékony fickó, igazi európeér, lazaságot közvetítő menő cuccokban, levi's 501, magas szárú piros converse, hosszú ujjú fekete póló – van-e, aki ezt az alakot (fel) nem ismeri? –, de ugyanez az alkat, attitűd egy kevésbé szimpatikus modorosságot, sznobizmust és flegmaságot is magán visel, intellektusának, felsőbbrendűségének öntudátát, ami végül bukását is eredményezi.

Jó nyári olvasmány-e az *Egy mormota nyara*? Igen, de legyünk óvatosak; legyünk elővigyázatosok a nappal, különösen reggel, mert könnyen hamuvá éghetünk az első napsugaraktól, vagy végzetes reakciókat adhatunk arra, ha egy arab férfi kése megvillan a napfényben. Ha ez sikerült, talán kinyerhetjük magunknak a létfenntartáshoz szükséges időn túl a tulajdonképpeni létezés idejét, ami nem több, mint egy mormota rövid és hűvös nyara.

Hogy hívták Lót feleségét?

Takács Zsuzsa: A sóbálvány.

Magvető 2017.

Kinek ne lennének rémálmai, homályos sarkokból leselkedő félelmei, kedélyesen vagy rettegve kezelt főbiái, mániái? Különösen súlyos a helyzet, ha az illető irodalmár, olvasó és író ember, mert ebben az esetben mindez még kacifántosabb lehet. Rajta végképp nem múlik el nyomtalanul az élet, sem az irodalom, elég elaludnia, és Gregor Samsaként ébred, elég egy pillanatra félrenéznie, jaj, az olaj, és már jön is a villamos, elég visszanéznie, és sóbálvánnyá mered. Nemcsak azért, mert szélében-hosszában szodomák sorára, válogatott bűnöktől, társadalmi anomáliáktól sosem mentes világokra esik tekintete, hanem mert ő maga is része ezeknek a múlt- és jelenbeli, távoli-közeli, emberi-társadalmi, túlkapasokból és deformációkból bontakozó abszurdításoknak. Ezekben szocializálódik és él, ezekhez idomul, szinte már a szeme se rebben, s inkább átszabja észleleteit, gondolkodás- és viszonyulásmódját, mentális tapasztalatait, minthogy végképp becsavarodjon vagy letargiába süllyedjen (bár sosincs kizárva ennek lehetőségé sem). Ha kell, inkább vállvonogatva sóbálvánnyá változik, végül is nem árthat meg a kőkemény élettapasztalat.

Takács Zsuzsa *Élet és Irodalomban* közölte 2016-os tárcáinak hőse, Z. kísérteteket és macskákat megszégyenítő módon mozog a különböző közegek, lét- és tudatállapotok között. Sosem tudhatja, mi fog vele történni a következő pillanatban, de elég gyorsan rájövünk, hogy szinte bármi. Magritte jelenléte alap, mintha fel-alá járkálna a kötetben. *A sóbálvány* szövegeiben álom és ébrenlét, valóságos és abszurd, tisztánlátás és illúzió, múlt és jelen gyors váltakozásai során a létsíkok, tudatállapotok közti különbségek szinte eltűnnek, élet-álom határai egymásba csúsznak: az élet maga is rémálom, az álmok pedig egy furcsa pontig egészen valóságosak, a belső reflexiók groteszk nézőpontot érvényesítenek, a fantázia végtelen, a múlt a jelenben ismétlődik, a kubai diktatúra vonásai csak térben tűnnek távolinak. Z., a többnyire idősödő, értelmiségi figura túlélésre játszó mindennapjai, alakjának karkai-orwelli átsejlései, könnyed, ám mégis ko-

mikotragikus tapasztalatai olyan hiperreflektív én-elbeszéléseket hoznak létre, amelyek a humor, a satíra és az abszurd eszközeivel jelenítik meg létezésünk mindennapos tortúráit, (értelmiségi) közérzetünk és közéletünk groteszk és torz helyzeteit.

A naplószerű feljegyzésekben az elbeszélő nemegyszer a napi események vagy az éjszakai álom kapcsán néz vissza múltjának szeleteire, így a gyerek- és fiatalkori emlékeket, legtöbbször egy havannai ösztöndíj évét felidézve a szövegek önéletrajzi vonást is kapnak. Ezek néhol ugyanolyan groteszk, önironikus színben tűnnek fel, mint az élet-álom szürreális futamai, olykor azonban élesen, fájdalmasan ütnek át az idő szövetein. A novelláknak szerves részei az olvasmányélmények is, ezek legalább annyira jelenvalóak és elevenek, mint a múltbeli tapasztalatok, minden élethelyzetben előnyomulnak, mozgósíthatók, mankóul szolgálnak. Az értelmiségi lét könnyűfegyverzete ez, ami segít elviselni, túlélni mindennapunk nyomorát, rosszkedvét, vagy ironikusan felülemelkedni az öregedő test kiszolgáltatottságán, emberi méltóságunk kikezdésén, társadalmi létünk olyan, alig változó mechanizmusain, rendszerein, mint az egészségügy, a „hivatal packázásai” vagy a hatalom gyengeségből, gyávaságból (is) eredő túlkapásai.

A kötet parádéja vitathatatlan, az önironikus reflektív hang magabiztos írói kézzel végigvezetett, a világ fenyegetéséből adódó alapszorongást oldó – vagy éppen erősítő – ötletek kifogyhatatlannak látszanak, sőt, időnként kissé túl soknak is tűnnek. A cikázó felvetések olykor mintha átvennék az uralmat az írások felett, az olvasó meg retteg – hogy ne csak a főszereplő tegye ezt, magányosan –, hogy utoléri-e ezeket, mielőtt a folyosó újabb éles kanyart vesz, vagy hogy hiányos tudása, olvasottsága miatt esetleg nem ért – jól, meg – valamit. De összességében még ez is jól működik, hisz épp a félelem, a kiismerhetetlen miatti szorongás, az érthetetlen rémálomban-lét Takács Zsuzsa írásainak alapérzése. A humor és a végletekig vitt karneváli helyzetek mögött, mellett, alatt folyamatosan ott munkál ez az alapérzés, e kettős szemléletmód nem hagy kétséget afelől, hogy legrosszabb rémálmaink is valóra válhatnak, az élet legalább ugyanolyan, de sokszor inkább meredekebb dolgokat produkál, mint olvasmányélményeink – azok legfeljebb csak jól rímeltethetők ezekre. A jól (és kevésbé jól) ismert irodalmi példáknak azonban nemcsak egyéni tétjük van, hanem éppen közkinccs jellegük miatt Z. érzetei és tapasztalatai kol-

lektív emberi szorongásunk viszonyrendszerét is jelzik, térben és időben viselt (közép-európai) létünk közös kulturális, irodalmi tégelye forog, és Z. mint átlagos értelmiségi „eltévedt zsoké” (fel)vállalja ezt a közös sorsot: „Ami másokkal történt, mintha velem történt volna. Az én emlékeim mintha egy idegen emlékei volnának.”

Történelmünkön és életünkön tehát nem maradhatunk kívül, nem menekülhetünk el se jelenünk, se múltunk, főleg nem önmagunk elől, és soha nem tudhatjuk, hogy bűn nélküli büntudatunk mint létezésünk, szorongásunk alapja mikor ölt raszkolnyikovi méreteket, és azt sem, hogy a kórterem, ahol sz(k)epszisünkkel fekszünk, mikor záródik ránk végképp 6-os számmal, vagy hogy az álmunkban meggyilkolt holttest mikor kezd el valóban bűzleni.

Szorongáshoz ez bőven elég, sőt sok is, de a mélyaltatáshoz kevés, mert nem elegendő az életfunkciók fenntartása, ha felébredünk – végre – az utazás végén, és visszanézünk, nem árt azért arra emlékezni, hogy hívták Lót feleségét.

Hattyúáldozat

*Czinki Ferenc: A pozsonyi metró.
Scolar, 2017.*

Kocsmá, külváros, lakótelep. Jól ismert útvonalai és helyszínei Czinki Ferenc prózájának. Ám az *Egy kocsmá város* tárcáihoz – vagy tárcaprójához – viszonyítva *A pozsonyi metró*val messzebb megyünk. Jóval messzebb. Nemcsak Pozsonyiligetfalug a soha meg nem épült metró, amely gödörtorzóként emlékeztet önmaga hiányára, hanem egy csavaros, aprólékosan felépített prózáig, amely regénynek – pontosabban *r_g_ny*nek, két nyomvonallal – és kelet-európai balladának egyaránt nevezi magát.

Úgy tűnik, a kelet-európaiságból nem lehet kilábalni. Erre nemcsak az évtizedekig elnyúló, nekilendülő, majd leálló metróépítések itt maradó betonárkai vagy a történelmi városok köré ötéves tervek keretében felhúzott panelvárosok emlékeztetnek, hanem a fiatal(abb) írónemzedékek is, amelyek tagjai még mindig írói témát, terepet, anyagot találnak a szocializmus lepusztult maradványaiban. Czinki regénye is ezt teszi: elbeszélője számára ugyan idegen, de a múlt rendszer magyar viszonyait idéző közeg, város törmelékein építi fel szövegét. Idősíkok, nézőpontok váltogatásával, határhelyzetek, motívumok, sőt szimbólumok mozgatásával hoz létre egy – prózapoétikai – eszközeiben is elég jól ismert, bejáratos, ennek ellenére szép és érzékeny, valamint az életre, történelemre tett reflexiói által izgalmas nyomozástörténetet. A rejtélyes eset természetesen a múltban történt, ennek nyom(vonal)ába ered az író-elbeszélő, a tér – Pozsony – bejárásával, kocsmák törzsvendégeinek emlékezetére hagyatkozva. Mindközben a bolyongás, keresgélés során feltárulnak a Pozsonyiligetfalun épített lakótelep rétegei, a város múltjának és jelenének emblematis, jelentéses és szubkulturális terei, helyei, közegei. Mindez azonban az otthontalanság, átmenetiség, turistalét megközelíthetlenségével, az írói téma megtalálásának szépségével, a múlt rekonstruálhatóságának képtelenségével sugallva: „próbálok bevenni egy százötvenezres városrészt, ami forrásom, témám lenne, de csak a pereméig merészkedem, és talán önvédelemből eltévedek.”

A *pozsonyi metró*ban a töredékes, kihagyásos, sűrítésekkel és utalásokkal élő elbeszélésmód mellett a sejtetés, a rejtélyes eset tragikus vonása indokolhatja a ballada műfajjelölő alcímet. Bár a *r_g_ny* címkével együtt ez némileg zavaró is, az egyik műfaji megjelölésről jó lett volna lemondania a szerzőnek. Ugyanakkor az ismétlődő helyszíneket és motívumokat mozgató, jelen és múlt között lépegető próza a (kör)tánc (ballare) jegyeivel is összefüggésbe hozható (talán). A szerző prózapoétikai eljárásai erőteljesen emlékeztetnek a 70-es évek végi „prózaforradalom” jellegzetes vonásaira: a törmelékes, apró darabokból építkező prózanyelvre, az énkeresést és az alkotás folyamatát a városi csavargás, bolyongás és a nyomozás toposzaival működtető tematikára. Továbbá elődeihez hasonlóan elemi erővel, átélhetően épít a város helyeinek, épületeinek, korhangulatot felidéző tárgyainak referencialitására, az apró részek együttállására, legtöbbször nem függetlenül az egyéni vagy kollektív emlékezettől. Számomra Czinki regénye szinte kísértetiesen idézi fel Lengyel Péter prózáját. Az idősíkokat pontos évszámjelölésekkel váltogató fejezetek, a különböző szóbeli – kocsmái – emlékekből összeállítható múltbeli események precíz összerendezésének vágya, az írói témakeresés metafikciós jelzése a *Mellékszereplőket* idézi. A két fő idősíki – 1983 és 2014 – és az elbeszélői nézőpont váltogatása, a várostörténeti, építészeti, urbanisztikai kalandozás, az új időszámítást, viszonyítási pontot kijelölő rejtélyes eset és a mű végi csavar pedig mintha a *Macskakő* eljárásaira, motívumaira játszana rá. Nem tudom, hogy a szerző milyen viszonyban van Lengyel prózájával, de az egyezéseket, beleértve az elbeszélés hangvételt is, jelentősnek érzem. Hogy ez az átfedés zavaró-e, azt is nehéz lenne megmondani, engem inkább érdeklődéssel töltött el, mivel szerencsére a hangsúlyok és a hangulatok sokszor máshol, máshogy vannak. Sőt, ennél jóval több mindent próbál a szerző beépíteni ebbe az egyáltalán nem hosszú műbe. Így, míg egyfelől karakteresnek érzem a szöveg tudatos építkezését, a történetszálak, motívumok összeszövését, a jelentések sokszorozódását, áttételeit, mégis maradt hiányérzetem a mű kifejtettségével kapcsolatban. A vállalkozás léptéke talán megengedett, sőt megkövetelt volna hosszabb terjedelmet, amely lehetővé tette volna, hogy ne maradjanak kibontatlan elemek, vagy stílusosan: szerelvények nélküli se-hova nem tartó sínparók. Hogy néhány felvetés, bevetett ötlet ne blöffnek tűnjön, vagy másként tűnjön annak. Vagy például kiderüljön, hogy mi a szerepe a hosszú álomleírásnak, azon túl, hogy szintén Lengyel-allúzióknak

látszik, és hogy felvillantja az alkotói válságtól – kéz beszorulása – való retteget. S ez utóbbi állítás – egyéb kapaszkodók hiányában – nyilván merész félreértelmezés részemről.

A *pozsonyi metró* azonban hordoz néhány olyan réteget, amely fenntartja a befogadó érdeklődését, és az olvasó az elbeszélővel tart a mozaikdarabok keresésében és összerakásában, ami már az apró részletek összefüggései miatt is elég komoly befogadói figyelmet igényel. Ám a szöveg elvontabb síkját a „megmagyarázhatatlan esetre” helyezett allegorikus-szimbolikus lepel adja, ami egyrészt Küknosz és Phaetón mítoszát veti be a titokzatos eltűnés, a zuhanásélmény ismétlései kapcsán. A felszín alatt rendre megnyíló végtelen sötét, a metrógödör mint városi sír a múlt rendszer áldozatait, történelmi zsákutcáját és minden jóságot eltörlő erejét emeli átvittebb szintre. A mélység motívumai, képzetei végigvonulnak a művön, a múlt és a diktatúrák „darabjai” ott hömpölyögnek a folyómeder mélyén, a Duna fenekén. Mindez a múlt eseményeit kutató elbeszélőre, a jelen emberére is hatással van, aki „adatközlőjével” azonosulva szintén Küknoszként merül – némileg groteszk módon – a folyómeder mélyére elveszett kincseiért, múltjáért. A mítosz által kerülhet a hatyú és a hatyú feláldozása is mint boccacciói utalás a regénybe. Az áldozat a jóság megőléséhez is kapcsolódik, amely még tovább szövi a mű allegorikus dimenzióit, talán némileg túlságosan is. De kár lenne leleplezni minden összefüggést, a kisregény motivikus gazdagságát.

Azonban, természetesen, az is jól érzékelhető, hogy Czinki egy jóval fiatalabb nemzedékhez tartozik. Az előző rendszer romjai, alakjai alig-alig nosztalgikusak számára, a pozsonyi panelváros inkább egy távoli, groteszk világ, a hétköznapi valóságtól elemelhető írói játék terepe. A szerző a panelrengeteget mint a múlt betonszarkofágját disztópikus bolygóvárosként láttatja, távoli, elhalt, kráteres vidékként, amely „kering az ősbolygója körül” soha el nem érve azt. Az átjárás a kettő között nehézkes, amit a soha meg nem épült metró tátongó gödre, árcai is jeleznek, s az elbeszélő is rendre tematizálja az odajutás, onnan jövés körülményes útvonalait. A zuhanásélmény így nemcsak a múltbeli történethez, de nem is csak annak jelenbeli ismétlődéséhez köthető, hanem általános történelmi tapasztalatként érvényesül a műben.

A korábbi idősík fejezeteiben pontosan és karakteresen idéződik fel a szocializmus korszaka, ilyenek például a valóságot elfedő, ismert propa-

gandaeszközök, a sajtó hamis statisztikái vagy az elégedettségi felmérések és „boldog” riportalanyok. Ennél megrázóbb, hogy a történet fél szemére vak hőse név nélkül, végig „adatközlőként” szerepel, a személyestől, egyénitől eloldva. Ahogy az a szövegtörmelékekből összerakható, a rendszer „vallott” áldozata ő is, látása elvesztésének okaira szép lassan, mondhatni, szó szerint: fény derül.

A *pozsonyi metró* megköveteli a figyelmet, minden részletnek helye és jelentősége van, és ez igazán előnyére válik. A felsejlő tragikum, a „gigantikus tankcsapda” nyomasztó és jelenbe, jövőbe kivetített történelmi, antropológiai víziója, a felsejlő tragikum még akkor is érvényes, ha a mű vége tartogat még egy-két csavart, az addig végigvezetett szöveget felforgató, elbizonytalanító lépést. A végső érvénytelenítés gesztusa sem ismeretlen a magyar irodalomban, Czinki is beáll a sorba, műve így nemcsak a múlt, nemcsak egy város és az abban bolyongó hős közelképe, és nem is csak ebből kiinduló közép-kelet-európai történelmi vagy emberi vízió, hanem írói, ábrázolásbeli kérdés is, képzelet és valóság örök körtánca, a hattyú feláldozásának rettenetes mersze és gyönyöre.

Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró

„Ki szórta szét ki szórta szét”

Tolnai Ottó: Világpör, Jelenkor Kiadó, 2016.

Tolnai Ottó: Gogol halála & Virág utca 3.

Jelenkor Kiadó, 2016.

Ha halomba hordanánk Tolnai tárgyait, jól megnézett, kifigyelt, széttagozott világdarabjait, a karfioltól a kályhakönyökcsoőig, a ciklámenceruzától az ecetgyár kéményéig, beleértve a péppé sodort fonáldarabot és a bácskai földutak rögtaréjait is, és ha mindezeket, most már mint szavakat számtalanszor kimondanánk, mint ő, ízlelgetnénk, ismétlgetnénk a hangsúlyozás, nyomatékosítás, funkciógyakorlás örömeivel, könnyen támadhatna az az érzésünk, hogy nincs olyan ficakja a világnak, amit Tolnai ne fedezett volna fel, nincs olyan diribdarab, ami elkerülte volna a figyelmét, ami ne alkotná a Tolnai-univerzum, a magánmitológia részét, ami ne lenne a totális tolnaitás eleme, sőt, elemi részecskéje. Ilyen módon, az eddigi életmű *halomja* alól, úgy tűnik, hogy ez a jelentéktelen jelentőségekből, jelentős jelentéktelenségekből összehordott anyagi-tárgyi univerzum szorosan véve abból építkezik, abból gyökerezik (rizómázik), amit általánosan valóság(os)ként szokás, lehet azonosítani. De műveiben valahogy már mégsem az. Mert hiába látjuk, láthatnánk mi is mindazt, amit ő észrevesz, nem látjuk. *Úgy* meg pláne nem.

Mindez, a némileg súlyosan (össze)halmozott bevezető talán már sejteti, hogy Tolnai művészetét tetten érni, felérni nem olyan egyszerű; bárhonnán közelítünk, bárhol érintjük meg, az egész halom megremeg, mozgásba jön, a szálak egymásba akadnak, gubancolódnak, az értelmezőnek a nulláslisztől az Adriáig meggyűlik a baja a közegekkel, akár egyenként is, ám nála csak együttesen lehet nézni a dolgokat, egymásra vetülésekben, csomósodásokban. Bele kell helyezkedni szinoptikus szemlélet- és alkotásmódjába, rétegeinek, jelentésszintjeinek sokaságába, hogy köteleinek, művészetének értelmezésére kísérletet tehesünk.

Persze jogosan merülhet fel, mi végre a recenzens összegző gesztusa, ha mindössze két (három) korai Tolnai-kötet újrakiadásáról beszél. A Jelenkor Kiadó vállalkozásának jelentőségét azonban rögtön, itt is, hangsúlyozni kell; a Tolnai-életműsorozat elindításának köszönhetően az egykor Jugoszláviában megjelent, Magyarországra alig-alig eljutó, és a mai napig

nehezen felhajtható korai kötetek (újra) hozzáférhetővé és olvashatóvá váltak. Ám az is elgondolkodtató, hogy az életmű mely darabjai kerülnek az új megjelenéssel a 2010-es évek kortárs irodalmi horizontjába, és milyen módon kezdik el kényszerűen megkésett működésüket, hatásukat a hazai irodalomban. Úgy tűnik, ez esetben, szerző és kiadó közös válogatásáról van szó, egyfajta – kanonizációs – előszűrésről, hiszen Tolnai első könyve az 1963-as *Homorú versek*, Tolnai első önálló prózakötete pedig a *Rovarház* (1969), nem teljesen a kezdeteknél vagyunk tehát. A Jelenkor által 2016-ban indított sorozat (egyelőre) 1972-ig lép vissza, a *Gogol haláláig* (1972), amely most közös kötetben jelent meg az 1983-as *Virág utca 3-mal*, így időben körülölelik az 1980-as *Világport*. Az eddig kiadott két kötet tehát egy évtizednyi intervallumot fog be, ez idő előtt és alatt más Tolnai-kötetek is megjelentek az egykori Jugoszláviában, mint például a szintén jelentős *Legyek karfiol* (1973) című verseskötet is. A magyarországi új kiadások tehát nemcsak a más hely és más idő miatt, de a válogatás, kötetpárosítások okán is új kontextusba állítják a szerző életművét, illetve az egyes kötetek helyét, jelentőségét az oeuvre-ön belül.

A *Világpor* esetében a kanonikus pozíció szilárdítása szinte nyilvánvaló, a recepció Tolnai költészetének egyik kulcskötetként tartja számon, és a szerző is egyik legjelentősebb verseskötetének vallja. A kilenc ciklusba szórt porlasztás a szerző 2015-ös utószavával, a kötet versvilágát, keletkezését feltáró írással együtt habarcsolódik múltból (át)hozott, jelentésszerű, új(ra) életre kelthető tömbbé. A *Világpor* bősz és szerteágazó versgyűjtemény, nagy anyag, életművön belüli jelentőségét, fordulat- és összegző jellegét az adja, hogy egyfelől lezár bizonyos poétikai kísérleteket, másrészt határozottan tovább visz és nagyobb összefüggésbe állít korábban megkezdett irányokat, motívumköröket, szemléletmódokat, amelyek, főként a már említett *Legyek karfioltól* datálhatóan, Tolnai hetvenes évekbeli lírájának, világpéneke elmélyülését mutatja meg.

A két, egymás mellé helyezett prózakötet kiadása egészen más kérdéseket vet fel, hiszen a rövid darabokból, elmondás-kísérletekből álló, a korabeli napi eseményekhez és szorosan Újvidékhez kötődő leíró, részletező, naplószerű (elsősorban *Virág utca 3*) szövegekből összeálló kötetkompozíciók életműben betöltött pozíciója, jelentősége nem olyan egyértelmű, mint a *Világporé*. Thomka Beáta 1994-es monográfiája is fenntartásokkal él e kötetekkel kapcsolatban: a *Gogol halála* esetében a posztmodernhez közeli

prózaszilánkok formai önállóságát hiányolja, az (egyes) körülírások nem tömörödnek, sűrűsödnek össze valami lényegivé, így leginkább csak a köröt-tük lévő háló, füzér részeként működnek (vö. Thomka Beáta, *Tolnai Ottó*, Kalligram, 1994, 64.), továbbá e hiperrealista leírások irreálisba, szürreálisba való átcsapásait nem érzi elég kiegyensúlyozottnak. A monográfus a *Virág utca 3* szövegeit szintén egyenetlennek tartja, meglátása szerint a jól érzékelhető „szeizmográfyszerű íráskényszer” helyenként önműködő gépezetként száguld, és az írások közül az irodalmi, képzőművészeti esszéhez közelítő darabokat értékeli a legtöbbre (vö. Uo., 94-95). Még ha elgondolkodtatók, sőt elfogadhatók is ezek az ellenvetések e kötetekkel kapcsolatban, úgy vélem, mégiscsak a Tolnai-próza forrásvidékeire érkezünk vissza e művek kapcsán, a hagyományos prózaformák és prózanyelv – szisztematikus – lebontásának terepére, Gogol köpönyegének levetkezéséhez, a történetmondás, mondhatóság új, másfajta lehetőségeinek feltérképezésére, a szemlélet- és nézőpontváltások, egy új prózanyelv keresésének hasonló módon kísérletező, kutakodó emelkedőire, mint amelyekkel, amilyenekkel (vagy hasonlókkal) a magyarországi szerzők is küszködtek ezekben az évtizedekben. „[N]incs kellő epikus akaratom ahhoz, hogy egész életét elmeséljem, [...] Így csupán Virág utcai életképeit villanthatom fel a magam elegy módján. (Nem fejeztem ki magamat pontosan, de ez a kifejezés – elegy – most nagyon tetszik nekem, el- és átejtett.)” A magyar és a vajdasági geokulturális és politikai-társadalmi tér – elválasztottság, bezártság, nyitottság alakzatainak, mértékének – eltérései értelemszerűen különböző utakra, „eredményekre” vezették a prózaírókat, ám a Tandori, Esterházy, Mészöly és mások prózájával közös tendenciák is jól látszanak; ugyanakkor ezek az érdekes, ma már inkább irodalomtörténeti összefüggések nem feltétlenül teszik jobban megközelíthetővé Tolnai e kötetét. Ezért izgalmasabbnak tűnik Tolnai magánmitológiájának és szövegalkotási eljárásainak kezdeteit, kezdeményeit, táptalaját szemlélni, azt, hogy milyen élmények, milyen tárgyi-térbeli környezet, milyen hangulatok, hatások, közegek kezdték el alakítani nézőmódját, beindítani világot érzékelő szenzorait, és ezeket miként próbálta nyelvbe, szövegbe fogni e kezdeteknél. A mára ismert és olvasott Tolnai-oeuvre felől a különböző területeken, prózában, esszében, lírában kiérlelt tolnaiságok kezdetei, csírái, friss hajtásai, még némileg rendezetlenül, nem mindig szervesen ugyan, de nagyon is ott vannak e rövidprózai szövegekben. A *Gogol halála* valóban kompozícióként olvasva ad élményt, nekem nemigen jutott eszembe a hangsúlyos &-jelekkel

lazán elválasztott-összefűzött darabok önérvényét, önálló erejét kutatni, az egymás mellé rendelt szövegek inkább prózavers-ciklusként működnek, mint ahogy mondjuk Novalis *Himnuszok az éjszakához* vagy Baudelaire *A fájó Párizs* című művei. Az elbeszéléssel, elmondhatósággal szembeni kételyeknek és a kivágatok tudatosságának, a komponálás vágyának, mégis-kényszerének feszültsége a kötetben végig emlegetett Gogollal mint „prózaformával” való hadakozásban vagy az önértelmező szivarvágó-képben is kifejezést kap: „Gogol halála, nem lesz jó cím: mert cím. Máris köré rendezed semmiségeid, ügyeskedsz, kis építész, pedig éppen ezt nem akartad, semmit sem akartál, gondoltad, semmit sem gondoltál, csak fel akartad eleveníteni a régi jó, kis történeteket és lecsattintgetni őket, akár szivarvágóval a dohányrúd kemény végét, hiszen nem tudod, hol és mikor indultak, fejeződnek be, de te máris nagyban dolgozol *Gogol halálán* – az istenit, miféle Gogol már megint!”

„A prózavers mint életforma” – írja a szerző a *Virág utca 3*-ban, amely számozott fejezeteivel, a mindennapi élethez, konkrét terekhez kötődő jeleneteivel inkább regényszerű, mint a hajszállal elvontabb, eltávolítottabb korábbi Gogol-kötet. Tolnai imént idézett megállapítása azonban nemcsak a kötetekre és általában az életműre igaz, és nemcsak a recepció által számtalanszor tárgyalt műfaji átjárhatóság, határtalanság szolamát hívja ide, hanem az élet és esztétikum összeshívására, a kettő együttes (meg)élésére, működtetésére, már ami a szerzőt illeti, egymást feltételezésére is felhívja a figyelmet. A világ érzékelésének, megtapasztalásának folyamatos rögzítése, ezeknek szintén folyamatos reflektálása, kommentálása, az önmeghatározás és önértelmezés mint végeláthatatlan folyamat és létforma Tolnai – életének és művészetének – alapjárata, szívdobogásszerű életfeltétele. A tárgyak, műtárgyak, az olvasottak, látottak, az események, de maga az írás, az alkotás folyamatának rögzítése verstárgy/téma is egyben, ezért sem csodálkozhatunk azon, hogy minden mindennel összefügg, hálót, gyökérzetet, intarziát, mi egymást alkot. A műfajfelettség, a „fajsúlyos műfajtalanság”, a depoétizálás, a szétrobbantás, porózusság, a (ki)csapongás lebontó, határsértő gesztusai összességében az életmű egyneműségének, az önmítosz alakulásának szolgálatában állnak. Az egésznek alávetett izgalmak, írásfolyamatok a művészet általi lét, a költői lakozás lehetőségeinek folyamatos kutatása, keresése (is), különösen a pálya első szakaszában, hiszen később a *valamiről* való beszéd, vagy legalábbis ennek látszata, is nagyobb szerepet kap, gondolva itt például a legutóbbi művekre is, *A tengeri kagyló* című *kisregélyre* vagy

a képzőművészeti esszéket összegyűjtő *Kalapdobozra*. Ez a szöveguniverzum má formált, és mindig folyamatában, önnön formálódásának közepette láttatott létezés, ami – időben valamennyivel később – a magyarországi szövegirodalom posztmodern sajátosságaként is számon tartott, Tolnainál (is) kettős hangoltságú. Egyfelől e már-már túljáratott reflexivitás, a nüanszok együttlát(tat)ása, az asszociációk szüntelen áradása, a becsatolás, önközbevetés, részletezés, pontosítás, önkorrekción már eleve, mintegy szükségszerűen magában hordozza a folyamatos, „totális” (ön)íróniát, az önmagától való egy lépésnyi távolságot. Ugyanakkor a játék, az ironia mélyén, a dolgok írásművé rostálásának, a végtelen tapasztalás-közvetítés-reflexió danaida-jármának kitartásában mégis ott van – bujkál, motoszkál vagy olykor egészen a felszín közelébe emelkedik – valami létezéssel kapcsolatos lényeg, metafizikai ólom. Hiszen Tolnai önmagát, életét viszi vásárra, szüntelenül, önmagát (tapasztalatát, érzéseit, a maga körüli világot) ismeri fel esztétikaiként, így az öntematizálásnak, önmitizálásnak nem jelentéktelen tétje: az énen keresztül – mindent átszűrve, transzfuzionálva – eljutni a létezés ólomnehezékéhez, (tőke)súlyához.

Ám miközben e kötetek életműbeli helyét, művészi, poétikai karakterét vizsgáljuk, talán azt is fontos kiemelni, hogy az irodalmi mű leporolásának lázas tevékenysége mellett, vagyis a rétegek közt jelen van e bő évtized alatt átélt életanyag, személyes érzésvilág, az újvidéki, jugoszláv politikai helyzet és diktatúra által behatárolt (kor)hangulat is. A szorongás, a félelem és a megalazás érzései meghatározóak mind a versekben, mind a prózakötetekben, az ólom és ecet jelentéseiben, az ecetgyár kéményének város fölé magasodó, emblematisz kéményében: „Igen, az ecetgyár kéményének, mint afféle vízjelnek, fallikus vízjelnek mindenütt, mindenben ott kell lennie (ott az ecetillatnak is): a 70-es évek egyik központi momentuma, motívuma, monumentuma. Vagy nevezhetném félelmeim emlékművének is.”

Tolnai világérzékelését a fotografikus látáshoz lehetne hasonlítani, amiről Susan Sontag beszél: ahogyan a fotográfia a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg, Tolnai a dolgokhoz, tárgyakhoz, ezek érzékeléséhez való viszonyunkat formálta át. De Tolnai nem a fénnel és a kivágattal játszik, nem (vizuális) képpé formál. Fordítva: a benyomást, a látványt, az érzetet, az érzékletet pányvázza ki, számtalan nyelvi zsinórral, szállal szögezi, cövekeli művészetének talajához, oly módon, oly sok szállal és sokat mon-

dóan, hogy (valahogy, mintha minden mesterkedése erre irányulna) mégis sikerül megtartania (re-konstruálnia) azt – a szegélyek, kivágatok határait, hordozófelületek közegét kvázi felszámolva, szétporlasztva – önmaga keretelenségében, lebegésében, önmaga valóságosságában, miközben a művész, a nyelv közbeavatkozása nyilvánvaló. A látványok vagy más érzékszervi tapasztalatok ábrázolása már csak azért sem keretezett, lezárt nála, mert nagyon gyakran a tapasztalás folyamata, a nézéstől a látásig tartó „történet”, az észleletek kiélesítésének, megértésének útjai is leírást kapnak. Ennek során az „először úgy látszott” tapasztalata, a „mintha” körvonalatlanságának kitisztulása, az észleletek csalfasága, az érzéki tévedés lehetősége is helyet kap, azt is érzékeltetve talán, hogy a dolgok, jelenségek nem evidensen, egyértelműen adóttak, hogy a világ érdekessége, apróságokban rejlő lényege közel sem természetes, hogy nézőpont és megfigyelő pozíció függvénye minden, és mindezekért a megmutakozásokért, a jelentés(ek), az összefüggések feltárulásáért, mivel tétje van, meg kell dolgozni.

Tolnai motívumképző, mítoszszöveő eljárásai már ezekben a korai kötetekben is jól láthatóak. A sokszor kis dolgokból, nüanszokból, konkrét helyekből és terekből épülő költői világ, életmű a hipertrófia alakzatával jellemezhető. A részletek megnövesztése, felnagyítása, jelentéssé tétele, a fókuszálás a szerző látás- és ábrázolásmódjának alapja, talán ezért sem merészség a fotografikus látás optikáját emlegetni. Détail-okból, apróságokból indulnak leírásai, történetei, költeményei, de még (képző)művészeti esszéi is, ezekre a kiindulópontokra szövi érzéki-gondolati, kulturális, (inter)textuális hálóját és jut el, általában, valami számára lényeges, jelentőségteljes, immár az egészre, életre, létre vonatkoztatható végpontig. Tolnai jelteremtésének folyamatát, fázisait Thomka Beáta épp a *Világpor*-ról írt kritikájában fejtette ki először (Kortárs, 1982/7.), s lényegében ezt a gondolatmenetet emelte át 1994-es monográfiájába. De a szövegből való kiválással, motívummá emelkedéssel kezdődő, végül az életmű (és mondjuk a magyar irodalom) intertextuális hálójába beépülő elemek folyamatánál izgalmasabb Tolnai motívumainak, apróságainak jellege, illetve, hogy miért éppen ezek/azok és milyen képzetek, gondolati társítások mentén válnak motívummá. Ilyenek például az anyagokra, anyagszerűsége – halmazállapot, sűrűség, szemcsenyagyság, szerkezetet össze- és szétartó erők – vagy a tárgyi világ formáira, struktúráira épülő jelentésrétegek, amelyek vonatkoztathatók akár a beszélő versbeli/szövegbeli attitűdjére, hangula-

tára, akár a világ működésére vagy az irodalmi alkotás poétikájára, nyelvi működésére, egyszerre hordozhatnak konkrét-anyagi és elvont-átvitt jelentéseket. Mindez a *Világporra* különösen érvényes, ahogy ezt már a recepció nemegyszer kifejtette, és Tolnai önértelmezése is a porlasztást követő új, centrum nélküli, bonyolult struktúrák, fraktál- és rizómaszövevények formálódását, fizikai metamorfózisait emeli ki: „A *Világport* tán úgy is lehetne jellemezni, hogy újraporlasztódik az alapanyag, újra a gipsz, a mész, mind a porok, lisztek (lángliszt, nullás, 8-as lisz, avagy a korpa), mind a púderek. Általános őrlés, porlasztás, melyben az *őrült molnárt is örölik*... Hogy aztán, akárha a gyerekek a homokozóban (felénk a homok tele volt gyöngyházmorzsával), afféle gurábli szakasztóval új formákat, guráblicsillagot, csicsókat, karfiolokat szakítsak, préseljek.”

Az atomjaira hasított, porrá, vasreszelékké aprózott világ képzetei, képei lexikai, szemantikai síkon jelzik a hagyományos líra formái, nyelvi, tartalmi jegyek lebontását, szétzúzását vagy e költészet hagyományhoz való viszonyát, ám a tartalmi-szemantikai jegyeken túl a formakísérletek, a szabadvers változatai (versszilánktól az esszéversig), az apoétikus gesztusok is jól érzékeltetik, hogy az alkotó a költészet (költészetének) egyik végpontjához, határhelyzetéhez ért, illetve épp ott van, s ennek a radikális ars poétikának artikulálásában van e kötet jelentősége, ez a költői alapállás – számos költésztörténeti változást követően – a 36 évvel későbbi újrakiadás és befogadás során is erősen egyértelmű. A részekből összeáll(íthat)ó, vagy az atomiban, semmisben (por) megmutatkozó egészszerűség, világszerűség távolságát, a végletek oximoronszerű társíthatóságát is érzékeltető kötet cím, kiterjesztve az egész oeuvre-re, Tolnai világhoz, művészetéhez való viszonyának alapképletét is magában hordozza, a metonimikus, szinekdochikus – a pars pro toto-féle – létszemlélet szélsőséges fesztávját, csúcsra járatását.

E fesztávok bejárása, áthidalása tehát a feladat, az alkotói program, a nüanszok (élet) poiésziszét, a poiészisz nüanszait (életét) összedrótózni, „Mert hát valamit azért kell csinálni, nem elég csak másokat mikroszkopálni, nem elég csak az ecetgyár kéménye után szimatolni, nem elég az immár végérvényesen elveszett ciklámeneceruzával bajlódni, vagy az ikebanasün és a suszterpogácsa közötti rokonságra irányítani a világ közvéleményének a figyelmét, nem, tényleg nem elég.” Ez a *nem elég* számunkra, olvasóknak, érzékenységünk kielégítésére, látásmódunk csiszolására viszont bőven elég.

„Mi ez a macskacirkusz!?”

Bán Zoltán András: Giccs. Két dráma, néhány próza. Kalligram, 2016.

Nagyot placcsan a cím a borítón. Illetve giccsen. Ki ne kapná rögtön kézbe a kötetet, hogy giccsstanászati ismereteit bővítse egy kicsit? Hiszen a magukat művészetértőnek gondoló emberek oly könnyű kézzel osztogatják a „giccses” minősítést, mint parkolóőr a büntető cédulát. De pontosan mire is? Hátha végre megtudjuk.

Felütve tehát a könyvet, rögtön látható, hogy drámai és kisepikai szövegek elegendő kötetét tartjuk kézben, melynek darabjai 2009-től jelentek meg folyóiratokban. A felhívó címnek köszönhetően a művet a giccs felől próbáljuk egybeolvasni, egységesíteni, és próbáljuk tetten érni, hogy mi itt a giccs, milyen értelemben és mire vonatkoztatva emeli magaslatra a szerző e fogalmat. És bár a szövegek különböző helyekről, műfajokból érkezve landoltak e kötetben, végül egészen egységes csapattá verődtek össze e (gyűjtő)fogalom alatt, ám ennek kapcsán azért érdemes megmozgatni a kifejezés feltételezett eredeteit, a Kitschen „összetákol, talált anyagokból összeállít” és a Kitsch „felvázol, odavet felskiccel” jelentéseit. Ám ez már nemcsak a kötet szerkezetére érthető, hanem a szövegek művészeti, irodalmi, nyelvi hagyományhoz való viszonyára is.

Mert miközben azt próbáljuk tetten érni, hogy „mi-a-giccs-van?” itt, feltűnik, hogy Bán szereplői, elbeszélői mindig karakteres, jól megkonstruált hangon és nézőpontból szólalnak meg, és ezek véletlenül sem azonosítandók a szerző (feltételezett) hangjával és nézőpontjával. Ezek a hangok, megszólalásmódok azonban nagyon hasonlítanak egymásra, és mindenütt uralják a szövegeket, a szövegelést. A kötet elején olvasható *Meneküljön, aki tud!* című *súlyos komédia* és a középső egységben helyet kapó rövidpróza darabok beszélői többnyire meg nem értett művészek, zseninek vagy éppen kulturális véleményvezérnek gondolják magukat, akik úgy vélik, hogy tökéletesen ismerik és átlátják a művészet és az irodalom működését, jellemrajzát, értékét. Bán parodisztikus, nagyhangú, lehangoló, ám többnyire frusztrált önjelöltjei tele vannak elutasítással és Bernhardra

játszó gyűlölettel, ugyanakkor természetesen mindent tudni vélnek a magyar irodalomról, színházról, operáról, a megalkuvó, kommersz, magukat igaznak és hitelesnek beállító – tehát giccses – „ellentáborokról”, a másfajta irodalmi közegekről. Tehát a szerző a frusztrált, mellőzött értelmiségiek, (ál)művészek szólamait teremti meg műveiben („Röfögni mindig, folyton szembe a széllel”), akik ha elég ügyesek (hangosak vagy zsarnokok), akkor a környezetüket is arra készítetik, hogy árnyalatnyi különbséggel, de ezeket a szólamokat szajkózzák. Ez történik a *súlyos komédia* a gúnyrajzot gúnyrajzzal tovább torzító monológsoksorozásaiban.

Ám végső soron az elbeszélések többségében is monológokat olvashatunk, „értelmiségieskedősen” megcsavart, körmönfont beszédzuhatagokat, Parti Nagy kisémberekhez, zsánerekhez társított-teremtett nyelvi regiszteráriáihoz hasonlókat, csak itt talán a kelleténél túlbeszéltebbek, fárasztóan önismétlők a futamok. Meglehet, hogy ami eredeti megjelenésekor üdén majd' kicsattant a gúnytól, ilyen – kötetnyi – mennyiségben már túlsúlyos szatírává nőtt. Mert miközben Bán e túlpörgetett hangok és (késő)posztmodern fogásokat karikírozó elbeszélői határátlépések segítségével hozza felszínre a giccs sokrétű, pontosan meghatározhatatlan jelentéseit, formáit, hatásmechanizmusait, időnként nehéz nem azt gondolni, hogy nemcsak a művek témái, szereplői és/vagy az általuk bírált jelenségek giccsesek, hanem jó adag kaján mosollyal, öniróniával (vagy anélkül?) a kötet egésze az.

Mivel a magasra dobott cím nem igazít el, a labda több helyen lecsapható, főleg, hogy a giccs többet akar ábrázolni, mint ami valójában, az igaz és értékes álcájába csavarja azt, ami valójában olcsó, híg, közhelyes és hamis. De giccs az is, ami a „nagy” művészetből, a sokéves irodalmi, történelmi hagyományból merít(kezik): áttemeli, gyúrja, magára locsolja, kisajátítja azt. Pusztá használatát saját művének önértékeként kezeli. És giccs az érzelmek felkorbácsolása, a Pseudokunst, a (tömeg)lélektani kiszámíthatóság, hatás- és hangulatkeltés is.

A *Giccs* karneváli leleplezése a(z ál)művészeti jelenségeknek, a „nagyási tévhóbortnak”, de főként a magyar kultúrának és jellemnek (*Éljen a Mádjár!*); kultúrkritika szépirodalmi formában, egy olyan Feszty-körkép (lecserél[he]t[ő] fejekkel a borítón), amelynek szemlélésébe könnyen beleszédülhet az olvasó, mert nemcsak sok a jóból, mint szentképen az aranyozás, de Bán Zoltán András (lepke)gyűjteménye keserű és vitriolos is, több tehát, mint egy kerti törpe könnyed mosolya.

A magány verklije

Térey János: Protokoll.

Magvető, 2010.

A *Protokoll* kétségtelenül a magány regénye, a hosszan kitartott magányé, egyetlen dallam véges, de hatását tekintve mintha-végtelen számú variációja, mely összességében mégis szigorúan monoton csökken (értsd, minden elem kisebb vagy egyenlő \leq az őt megelőző elemnél), s alattomosan (majdnem) mélyebben ér véget, mint ahol kezdődik.

Térey *Protokoll*ja, mint megannyi verses regény, egy pontosan megrajzolt társadalmi közegbe, politikai, közéleti eseményei által meghatározható év(ek)be helyezi esendő alakját. Mátrai (az alak) látszólag ügyesen mozog a felső-középréteg mindennapjainak kulisszái között, nem is tehet másként a Külügyminisztérium protokollfőnökeként, az illem, a jellem, a viselkedéskultúra, az etikett fodros-bodros világában. „Te vagy istenem, Hűvös Protokoll! / S ti vagytok isteneim, ti mind, / Udvariasságból kölcsönösen / Betartott Normák! Mert ha ti kihaltok, / Elszabadul, s megfojt minket a dzsungel” – hangzik a mű eleji „invokáció”. Mátrai Ágoston a hivatalos közéleti és diplomáciai formalitások mellett magán(y)életét is – ismételten: látszólag – az illem, ódonabb nevén viselkedéskultúra mentén éli: virágot visz beteg édesanyjának, meghallgatja a válófélben lévő Novákot, Operába jár, baráti vacsorákat szervez, meglátogatja Laci bácsit, lelkesen elfogyasztja az ünnepi menüt, misét hallgat; vagy ha nem, legalább a látszatra ügyel, szupertitkos incesztus, csöndes-makacs lerészegedések, diszkrét kurvázás. De a „kaktuszember” életvitele nem képmutató megjátszás, nem gyarlóságok gyarlósága, hanem csak mint mindenkié, emberien emberi, összetettségében ellentmondásos, kifelé zárt, befelé egyre kétségbeesettebb, s a főhős a folyamatot diagnosztizálja is önmagán: „ez az ember süllyedő hajó, / Nem büszke karavella, mint tavaly,” „Centinként süllyed velem az egész”. A sikeresnek, magabiztosnak tűnő Mátrai a jó modor, a helyes viselkedés, a pontosság, önuralom, odafigyelés, lelkiismeretesség, kellemes társalgás megannyi fogását elsajátította, munkaeszköze, sikerérnek záloga mindez, ám a lét-etikett megtanult eszközei üres igyekezettel leplezik a

fásultságot, unalmat, nevetséges sybaritavázzá csupaszkodnak, de leginkább a hiányzó intimitást helyettesítik, ahol s ameddig lehet.

A *Protokoll* az intimitás hiányának regénye, korunk hőse rosszul szeret, ha szeret egyáltalán. A gyengédség, szeretet jelei feltűnedeznek olykor (Verocska, Laci bácsi iránt), azonban anyjával való viszonyát is leginkább a kötelező látogatások, ajándékok, illendőségi körök jellemzik, egyedül a „tényleg beteg?” réseibe szűrődik be némi őszinte aggodalom. Laci bácsi esetében az apa-pótlék keresésének kudarca a kötelező látogatások lelkiismeretével módosul. Fruzsínát mértéktelenségével riasztja el: „Rosszul szerettem. / Túlzó ajándékkal, elsietve.” – „Mert rámenős / Voltál, mohó”. A naplószerűen pergetett események elbeszélői közlései, belső láttatásai, a Mátrai körül élő emberek minősítései és a főszereplő önreflexiói az intimitás szinte teljes hiányáról tanúskodnak. Az „elemien otthonos nőre”, szerető közege vágyó Mátrai utolsó kapcsolata a bizarr, vérfertőző szenvedély „a parazita grófnővel”, de már ennek megjelenítése is nélkülözi a gyengédség, meghittség pillanatait, egymásra találásuk elementárisnak tűnik a mű erős felütésében, de „Nem mint egy egész két fele, hanem / Mint véletlenül összekoccanó / Bolygók”. A két embert igazán összekötő intimitás jelzései nem az intimség létmódjából fakadó szubjektív zártság, kiadhatatlanság, elmondhatatlanság miatt hiányoznak a műből, a regény világában ez a fajta szoros kötelék, meghittség mindössze vágyott képként, múltként (ex-Evelin), nosztalgikaként (Donner Almája), álhitként (Novák Edinája) sejlik fel. A gyengédség, intimitás helyét a nyers szex veszi át. A regényben a szex az szex, semmi több, másnapra még csak érzéki emlékfoszlány sem marad belőle. A vágy felkeltése és kielégül/ítése helyzet és adódó (vagy vásárolt) partner függvénye. Ebben a világban a nők is oda-teszik (aláteszik) magukat, ha úgy hozza vágy és alkalom, érzelmi életük sérült, szétesett, domina(ncia)harcokba, szerepekbe menekülnek. A mű végére még a „társaslény-”, „együttlány-érzet” szexben oldódó (instant társ) illúziója sem marad, az észet „anorexiás Zsebibaba” a regény utolsó alkalmi aktusa, a mű végén a több hónapja „érintetlen” Mátrai mindössze fültanúja az erkélyen szeretkező szomszédok kéjének. „Ebbe azért belesajdul a szíve”, bár próbálja magával elhitetni, hogy ez „csöppet sem kavarr[ja] föl.” Mindez azonban nemcsak a főhős jellemzéséhez hozzáférhető látványos adalék, hanem természetesen az egész kort, a magyar társadalmat és általában az emberi kapcsolatokat jellemző tünetcsoport; e téren a *Protokoll*

egészen műfaji őskéhez, a *Don Juan*hoz nyúl vissza, mindkettő a szexualitáshoz, nemi élethez, intimitáshoz való viszony szempontjából (is) mutat rá a társadalom állapotára. Jelen esetben a mai 30-40-esek nemzedékének magánéleti káoszára, a családi kötelékek hiányára, fellazulására, szétcsúszására, a társtalanság feloldására tett kétségbeesett próbálkozásokra, melyek sok esetben a pusztá, lelketlen örömszerzés szintjén maradnak.

Mert mindez kortünet; nemcsak Mátrai életéből hiányzik „egy nő mindennekfelett”, az intimitás, családi kötelékek hiányával, felbomlásával jellemezhető a szereplők többsége, magányosan él Laci bácsi, Verocska, Donner, Delfin, Max és az „abszolút egyke” Karányi, a „családsoviniszta” Novák épp válófélben, volt felesége iránt nosztalgizáik Donner, „Nekik se sikerült – gondolja [*Mátrai*]. / Ezek ilyen idők.” A magányérzet és egyedüllét állapotát erősíti, hogy az elbeszélő egyáltalán nem enged betekintést a néhány, családban élő mellékszereplő boldog(talan)ságába sem, nem látunk bele sem Balázs, sem Rádler, sem Skultéti életébe, mivel ezek Ágoston számára távoliak, vágyottak, „szinte” elképzelhetetlenek, s ebben a regényben minden a főhős attitűdjéhez, perspektívájához mért; az egyetlen főszereplő köré épülő narrációt Anyegin, Don Juan, Alfréd és mindenféle „délibabos” korunk hőse után akár szintén tekinthetjük műfaji vonásnak.

Térey művének egyik nagyszerűségét az adja, ahogy számtalan szállal kötődik a byroni-puskini és a magyar verses regény hagyományához. Mert ne feledjük, a műfaj jóval több, „fajlagosabb” annál, mint egy regénynyi világ (hősökkel, eseményekkel stb.) verses formában való tálalása, csak mert a szerzőnek verslábakkal támadt bíbelődni kedve. (Bár arra is érdemes felfigyelni, hogy a műfaj bizonyos visszavonására utal az alcím: *regény versekben*.) A *Protokoll* nemcsak a rögtön szemet szűrő spleen, fásultság, kiábrándultság életérzésében, a felesleges ember nem teljesen anyegini típusában, aki bár társadalma „hasznos” tagja, egy jól működő gépezet, jól működő, bár kissé elkoptatott csavarja, magát és munkáját mégis feleslegesnek érzi, továbbá nemcsak a sármos, művelt, művészetekben és társas érintkezésben jártas, sikeres, mégis megcsömörlött főhős „előállításában” köthető műfaji elődeihez. A kortárs témával, közeggel jelentkező verses regény mindig társadalmi, ideológiai, morális válság kifejezője a maga *unheroic hero*jával, aki a kor és önmaga hibájából kudarcra ítelve céltalanul, fásultan bolyong a valóság adta keretek közt. Ugyanakkor a verses forma, a lírai kitérők, a kollokvialis modor, a szerkezet fellazítása egyben vissza is vonja, deformálja

a regényszerűséget, s távol kerül egy balzaci vagy flaubert-i értelemben vett realista ábrázolástól, regényvilágtól. A laza kompozíció, a „klasszikus” regényben megszokott ok-okozati összefüggések, kiemelt események hiánya, a fragmentált, aforizmatikus félsorokba, sorokba, apró szituációkba sűrített jellemábrázolás pontosan fedi le a szétesett, céltalan, társas kapcsolataiban, művészi és morális értékeiben elbizonytalanodó társadalom működését.

Fragmentumokból, eseményszerű elemekből, apró, egymáshoz hasonlító mozaikokból bontakozik ki Mátrai egy éve is; egyenletes tempóban, jelzésszerűen felvillantott történések, mintha naplóba készülne (mellesleg Ágostonnak van naplója, ha nem is jegyez bele rendszeresen), mintha emlékeztetőül állna itt minden, kihagyások nélkül. „Új naptár? Jól van. Hát akkor muszáj lesz / Betölteni az összes szűzi lapját”. A hétköznapok verklije közé ékelődnek a semmivel sem hangsúlyosabb, semmivel sem jelentőségtelesebb hétvégék, ünnepnapok és utazások, amelyek megadják, megadhatnak a fásultság, magány érzéseinek feloldását, a „kapcsolódás” és a kikapcsolódás, helyrerázódás esélyét, de mégis legtöbbször az egyedüllét elől menekülés kényszeres programjaiba, művészeti fanyalgásokba, embertársi kiábrándulásokba, vagy egyszerű lerészegedésekbe torkollnak. Az eseménytelen eseményeknek ez a fajta végtelenségig, unalomig, újabb és újabb csömörös kifekvésekig űzött egymásutánja szintén megidézi a byroni ősképet, sőt annak is műfaji gyökerét, a pikareszket. No, nem abban az értelemben, hogy akár Mátrai vagy Don Juan a lecsúszott Lazarillók családjába tartoznék, de az immorális világban elszenvedett (szó szerint), látszatra végtelen, minden ok-okozatiságot nélkülöző, felcserélhető és akár tetszőlegesen elhagyható kalandok száma – kevésbé kaland, inkább cselekményegység értelemben, bár a szakrális képégetés, az *Eurüdiké* az Operában vagy az észt kurva stb. akár kalandként is értelmezhető – a pikareszk hagyományát villantják fel, a csavargóattitűdről nem is beszélve. A konkrét és átvitt regénytér feltördelését a folyamatos bolyongás adja. A befogadónak az a benyomása, hogy a főhős folyamatosan úton van, megy, kering, kóvályog, mint a szűkölő kutya, amelyik nem találja a helyét. A permanens úton levés (látszata) egyrészt a regény időkezeléséből, tempójából is adódik, a Mátrai életét, mindennapjait egymás után, az egyes eseményeket sok esetben mindössze néhány sorban rögzítő narrátor folyamatos – monoton – mozgásban tartja hőst és regényét, még valahogy azt is mozgásként (eseményként) érzékeljük, amikor megtudjuk, Mátrai egész

hétvégén nem *mozdult* ki, mivel két sorral lejjebb már újabb hét, újabb mozgáskényszer kezdődik. „Milyen szomj, micsoda városi szomj! / Az állandó eseményszomjúság.” A szinte napról napra pergetett események, a verkli folyamatos tekerése, nyiszorgása a hangok közé préselt szüneteket, megakadásokat is a dallam részévé teszik. Másrészt az emberi lét törvénye mindez a mozgás, külső és belső kényszer, a hiány feloldásának kényszere, az úr betöltésének kényszere, a „valamit csinálni kell” kényszere, „[e]z hát a sors és nincs vég semmiben” (kérdőjel nélkül). A bolyongás elsődleges színtere Budapest, a „Kopott gőgű, barázdált arcú város”, elsősorban Buda, de olykor Pest is; utcák, járművek, autó, taxi, néha a BKV is: metró undorral, nosztalgiaból földalatti, brahiból kék busz, budai hegyek, Római-part, presszók, éttermek, kocsmák. Mátrai foglalkozásából adódóan a kalandregények utazástematikája is remekül érvényesülhet, repterek, delegációk, terminálok, Madrid, Izrael, New York, Brüsszel, Észtország, Skócia. A térbeli eltávolodás majd a visszatérés azonban nem változtat lényegében semmin, a megfeszített munka, a töprengés, önreflexió, emlékezés vagy egy újabb tobzódás terei ezek, szinte minden szakralitás, szimbolikusság nélkül simulnak bele egy ember életének mozgásterébe. A tér állandó változása, a közeledés, távolodás, visszatérés, körben járás formái magát a valódi cselekményt (az életet?) helyettesítik, a regénynek nincs kiemelkedő pontja, meghatározó eseménye, a mű a viszonylag erős felütés (vérfertőző Blanka-szerelem) – te jó ég, mi jöhet még?! (semmi) – után a magány, hiányérzet, megcsömörlés feloldására, túlélésére tett „több száz oldalas” kísérlet, melyet a végső kora őszi hegyi-jelenet(ek) sem old(anak) fel teljesen, inkább szerény belátássá, elfogadássá szelídít(enek).

A folytonos bolyongás, jövés-menés, a terek szüntelen kitöltése az „élés” látszatát keltik, a vágyott élet pótcselekvései ezek. Mátrai elhibázott életének hübrisze, hogy mindenáron megpróbál teret nyerni, mindenféle értelemben: ám a pozíciók elfoglalása, a felesleges idő térbeli kitöltése, térré formálása, a nagyszerű helyekre tett utazások, a múlt emlékhelyeinek felkeresése és Fruzsina buzgó „elfoglalása” a Cioran-mottó egy lehetséges értelmezéséből következően éppen a nem-élni vagy ál-élni tartományába vezet. Sokszor kell egyedül felmenni a hegyre ahhoz, hogy a dolgok bizonyos távolságból elnyerjék értelmüket; a *közel*ben, az *itt*ben való benne állás, benne menetelés túlságosan felnagyít mindent, ezáltal eltorzítja még a fontos dolgokat is, szétválaszthatatlanná válik lényeges és lényegtelen,

értékes és értéktelen, boldog és boldogtalan, s maga az ember is torzzá, eltúlzottá, *mértéktelenné* válik a görcsös térnyerés (mindenféle értelemben) közepette. Sokszor kell egyedül felmenni a hegyre ahhoz, és erre (is) vonatkozik a *Pro domo* (variációs) kettőzése a mű végén, hogy az ember felismerje, az „élés”-hez teret kell veszteni. Teret kell engedni másnak. A másoknak. Önmagamból. Önmagamban.

A mű fragmentáltságát nemcsak az apró cselekményegységek, jelzésszerűen felvillantott eseménymorzsák aprólékos összeillesztése adja, hanem az elbeszélismódok építkezése is: a többnyire rövid elbeszélői közlések, a párbeszéddek, Mátrai gondolatának, reflexióinak egységei szüntelen mozgásban, hömpölygésben vannak, mint minden ebben a regényben. A jelenetek (és a helyszínek) gyorsan változnak, ahogy a párbeszéddek is többnyire röviddek, pergőek, leginkább néhány szavasak, felpörgött világunkban nem jut több odavetett információnál, jó-szónál, frappáns replikánál. S ha azt gondoljuk, mindez valamiféle szűkszavúsághoz vezet, nagyot tévedünk, mivel minden, akár mindössze három sorban megformált jelenet rendkívül pontos, találó, képekbe sűrített, erőteljes; a megszólalások, párbeszéddek néhol természetellenes rövidségük ellenére sem válnak mesterkéltté, hiteltelenné, mivel Térey a ki nem mondott gondolatok, be nem fejezett mondatok, félszavakból is... jellegű utalások diskurzusrendjét találja fel, a félbetört, lezárult, el sem kezdődött, félig közeli, félig távoli, formális, munkahelyi vagy alkalmi stb. kapcsolatok párbeszédeit. Nincs közelség, mely megnyitná az intimitás áradó szövegeit.

Az álmokkal, belső reflexiókkal, emlékképekkel is dolgozó elbeszélés, és mindezeknek az eltérő megszólalásmódoknak, beszédhelyzeteknek aktív váltakozása hozza létre azt a gördülékeny, jó ritmusban előrehaladó szöveget, amely az egymáshoz – legalábbis elbeszélői és szereplői attitűdjében – hasonlító események folyamatos váltakozása által egyetlen dallam végésvégtelen variációja lesz. A variáció csúcsra járatása a nyelvi regiszterek variánsaiban teljesedik ki. A kevertnyelvűség, az eltérő megszólalásmódok jelenléte a verses regények jól ismert vonása, ám amíg Byronnál, Puskinnál és követőiknél az elbeszélői kitérők tudatosan, rafináltan bonyolították a mű szerkezetét, s felhívták a figyelmet a mű irodalmiságára, műalkotás-voltára, ez a féle játék, eltávolítás, narrátori fecsegés, amely a *Paulusban* még megvolt, kedves olvasó, nem terepe a *Protokollnak*. Ebben a műben nincsenek elbeszélői kitérők, kiszólások, kikacsintások, a befogadóval való

bizalmaskodás, a szerző jól érzi, hogy az efféle beszédmód és a „kötelező” metafikció kissé megkopott az utóbbi évtizedben. De a magány erőteljes tematikájának sem kedvezne az ilyenfajta kötetlen, társas csevely. A *Protokoll*ban az elbeszélő a hősével van elfoglalva, feladata: minél pontosabban rögzíteni az önmagával viaskodó Mátrai tetteit, állapotát, szavait, gondolatait; jól teszi, így állhat elénk minél precízebben az egy év magány.

A kevertnyelvűség tehát diszkrétén mutatkozik Térey művében, a szépségesen sűrű „költői” szöveget legtöbbször az elbeszélő sajátítja ki jelenet- és atmoszférafestő tevékenységéhez, különösen a helyszínek és a természet ábrázolásához. De nem mindig, olykor a szereplőknek is juttat ebből valamit. Találkozik itt társalgási modor a rém udvariastól a beszólogató durváig, a (pesti) szalonszöveg, a szexuális aktusok nem szépelgő, nem szépítő nyers közlései, a protokollérintkezés formalitásai, de mindez valahogy megszűrve, kicentizve, fenntartva a befogadói figyelmet; Mátrai műveltségéből, mozgásteréből, utazásaiból fakadóan az idegen szavak, kifejezések gyakori használata inkább tűnik menő yuppie-skodásnak, mint idejétmúlt dandy-skedésnek, ahogy a magyar verses regény sok példányában. Az irodalmiság más, épp visszafogottságában hatásos eszközökkel van itt jelen, nem az elbeszélő hársány kiszólásai, szövegei, nem az irodalmi formák normaszegésének mára már kifutott játéka, és nem is a téma és a mű irodalmi voltának kiemelési hivatottak ezt kifejezni, mint e műfajban általában; a stanzák vagy Anyegin-strófák helyett az élőbeszédhez köztudottan közelebb álló drámai jambusok peregnek, a becsapódó, kopogó rímek elmaradnak, a sorvégek fellazulnak az enjambement-ok sokaságától, a folyamatosan hömpölygő szöveg körbefonja, rabul ejti az olvasót. A (szó)képekkel megteremtett város, a finom utalások, áthallások, aforizmatikus reflexiók és jellemzések, a szópárbajokban – ha már a valódi párbajok kora elmúlt – elhelyezett élcek, és a „fékező” figyelmet, odafigyelést megkövetelő szintén pontosan elhelyezett idéző-, záró- és gondolatjelek, kettőspontok mind ennek a visszavett irodalmiságnak szabályszerű eszközei, az (írás)jelek protokollja.

Mátrai alakja a helyzetek, párbeszédek, de főként a metaforákba, hasonlatokba sűrített önértelmezések, a más szereplők szájából elhangzó jellemzések mentén bontakozik, nem *ki*, hanem a szemünk előtt, folyamatosan, mint a kaleidoszkóp képei, vagy ha jobban tetszik, mint a diszkó gömb, amelynek mindig más-más oldala, más kis tükröcskéje villan felénk, de az egész mégis ugyanaz. Térey most sem riad vissza az összetett jellemábrázo-

lástól, melyet a már eddig felsorolt számtalan módon művel az elbeszélő, mivel éppen ez a regény téje, sikerül-e egy Mátrai Ágoston nevű személy képviselésével egy karaktert, egy emberi viszonyrendszert, élethelyzetet, érzelmi folyamatot, életszakaszt, egy társadalmi réteg lehetséges létállapotát – és még mi mindent – megmutatni. Ami ebben a szerzteírt ábrázolásban összecseng, külső protokolláris látszat és a rejtegetett belső feszültsége, átjárhatatlansága, melyet Blanka a „kaktusz gyümölcse”-képben (természetesen több értelemben), „Kívülről szúrós és átjárhatatlan, / De túlcordulóan édes belül”, fogalmaz meg; ám Fruzsina is hasonlót mond: „Elsőre karcosnak találtalak, / Közélről gyöngédnek. És most mohónak.” Az ember efféle dualista felfogása a mű számos pontján tetten érhető, a főhős önmagával szemben érzett vívódását, a feleslegesség-hiábavalóság érzetét éppen e két résznek a diszharmoníája, a test „lényegi” kitöltetlensége okozza: „Nem tudja, kényes testét mire őrzi, / Nem tudja fényes esze mire jó.” Mindez a szent ágostoni antropológiához (*De beata vita*) is igen közel áll – a névválasztás nem lehet véletlen, a befogadó a *Paulus* után gyanakvó –, az ember sem test, sem lélek nélkül nem létezhet, s az utóbbi az értékeesebb, fontosabb alkotórész. Lélek nélkül az ember csak kiüresedett protokoll, „szép lakáj”, „főudvarmester úr”, noha feladata az lenne, ahogy Szent Ágoston *A Szentháromságról* című művében írja, hogy a lélek tetteinket kívülről, felülről vezérelje; az íratlan erkölcsi törvények az ember lelkébe vannak vésve nem a protokollkódexbe. Ezt a hiányérzetet, *lélektelenséget* –

„Amolyan középpont nélküli élet: [melyet a regény szerkezete is tükröz]
A főszínen csak látszatmozgolódás.
A ruházat feszes csomagolás.
A test csak tartály. Óhajtja a lélek,
A csellengő, a kóbor, elbitangolt,
Hogy tartályában biztonságban éljen.”

– érzékeli egyre erőteljesebben a főhős, „ez csupán / Egy magasabb élet mélyföldi mása: / Erős árnyéka.” Az értelmetlen társasági körökbe, partikba, a hiábavaló ügymenetbe megcsömörlő Mátrai szó szerint ismétlődő konklúziója húsz oldal eltéréssel: „Az agyonjátszott verklit úgy utálom.” Erről a „mélyföldről” tér vissza a főhős, küzdve az önpusztító érzéki öröök ellen. A mű kettős zárata karakteres, mint a lezáró jel kettős vonala

és szerteárad, mint több (két) hangon kitartott záróakkord, egy más minőségű élet, egy más minőségű magány ígérete. Ágoston hegyre megy, megnyugszik, megpihen, érzékeljük az elbeszélő pátozát, szimbólumot áldoz, atmoszférát tömjéne a hegyi-jelenethez, „szeptember túlságos nap-sütése”, „hibátlan hársfalevél, / Recés szélű”, először „szív alakú”, majd „haragzöld”, mint maga a főhős. Nincs vallásos értelemben vett megtérés, bár a hasonlat éppen erre játszik rá mindkét zárlatban: „Mint egy vallás. Nekem havonta egyszer / El kell magányosan zárandokolnom / A szentélyhez.” Pedig mennyire egyszerű lenne félretenni az egyházzal szemben elejtegetett bírálatokat, felidézni a kerti jelenetet, hallani, hogy *Tolle, lege!*, és felütni a könyvet ugyanott, ahol az egykori egyházatya, és elolvasni Pál apostol üzenetét: „tisztességben járjunk: nem tobzódásokban és részegeskedésben, nem ágyasházakban és szemtelenségekben, nem versengésben és irigykedésben, hanem öltözzetek az Úr Jézus Krisztusba, és a testet ne ápoljátok a kívánságok szerint.” Egyszerű lenne, de itt mégsem erről van szó, és nemcsak azért, mert a 21. században lehetetlennek tűnik efféle panteisztikus képbe oltott megváltás, s mivel a mű végéről van szó, egyben édeskés happy end. A szerző jól érzékelhetően visszaveszi ennek a felvillantott lehetőségnek az esélyét, a „csupasz hegytetőre” érkezés a motívumkettőzés miatt éppen a megváltás, megvilágosodás egyszeri, rendkívüli lehetőségét, alkalmát törli el, vagy legalább is erősen elbizonytalanítja azt. A második *Pro domo* fejezet az első esszenciáját ismétli meg a múltat („Keresztem az volt kisfiú koromban”), jövőt („Nagykövet leszek...”) és a vágyott, elképzelt jelent („Ez kell most: viaszosvászon-idill!”) összesűrítő, hegyen játszódó jelenetnek. Ágoston felismeri, hogy eddigi életét, a „recés szélű” hársfalevelet el kell ejteni, maga sorsát, maga boldogságát csak önmaga teljesítheti be, az első zárlatban „a hegyre /Egyedül indul”, a másodikban „Egyedül megy föl”: indulás és érkezés, s a közte kitöltött élet – múlt, jelen, jövő, „És gyűljön össze minden, ami csak / Használható a halál ellenében” – eredendő magánya ez, az önazonosság magánya. Az (élet)utat ebben az értelemben csakis egyedül lehet bejárni – akár Fruzsina előtt, után, nélkül, mellett –, s a természeti képekben felcsendülő imperatívusz ennek a másféle magánynak, ezáltal másfajta létviszonyulásnak igényeként értelmezhető. Ennek a magánynak, amely már nem az üres test, hanem a benne fellelt lélek magánya, nem probléma, hogy „Semmilyen találka / Nincs megbeszélve mára senkivel.” – még Istennel sem.

A Legkisebb is számít?

*Térey János: A Legkisebb Jégkorszak.
Jelenkor, 2015.*

Az időjárás-jelentésekhez hasonlóan Térey János legújabb regénye is elő-rejelzés. A 2019-ben játszódó verses regény vagy saját olvasatomban regényes körkép Európa és Magyarország éghajlati, illetve társadalmi, politikai, kulturális kilátásait ábrázolja, de inkább tűnik kockázatmentes prognózisnak a 2010-es évek végének emberéről, életmódjáról, politikai-társadalmi közegeiről, mint merész disztópiának. Beválási esélye egyfelől nyolcvan százalék feletti, ami a puccos tizenkettedik kerület és mondjuk Lana Del Ray popkultúrabeli 2019-es helyzetét illeti, de alig-alig valami, ha a szerző által felvázolt politikai víziót tekintjük.

Erre az időbeli eltávolításra, előre lépésre talán azért van szüksége a szerzőnek, hogy egy valóságos, számára és olvasói számára már ismerős közeget, létező helyszíneket (kerületet, várost, országot, kontinenst), sőt egy társadalmi réteg életét a képzeletével színezhessen át, a valóságra a fantázia (hó)leplét teríthesse, kiléphessen a múlt- vagy jelenbeli reáliák kötöttségéből. Ezt a víziót, jövőbeli játékot fejeli meg egy természeti katasztrófával (Izlandon kitör az Eyjafjallajökull vulkán), egy aprócska jégkorszakkal, amelyet, ahogy az a mű harmada táján egyre nyilvánvalóbbá válik, mégsem kell annyira komolyan venni, mint ahogy esetleg az olvasó várta, a beépített love storyk, forró testek, izzó partik, tűzharcolig élesedő akciójelenetek felolvasztják a vékonyka jégtakarót, a meredek hegyi utakat és a szíveket is persze. A „Nagy Vulkáni Tél”, a szélsőséges éghajlati körülmények, az életfeltételek erőteljes megváltozása ugyanis teret adhatott volna egy olyan utópikus vagy disztópikus regény számára, amelyben a természeti csapás következményei kielezik a társadalmi-politikai helyzetet, felgyorsítják a folyamatokat, a szükséghelyzet és a működésképtelenné váló ország (kontinens) hatalmi, gazdasági mechanizmusai szélsőséges végpontokig jutnak, szociális, morális krízishelyzet áll elő. *A Legkisebb Jégkorszak* azonban nem ennyire merész és következetes, talán nem is teljesen erre teszi tétjét, ám a mű bizonyos felhőátvonulásai ezt a várakozást

is fenntartják, a regény ilyen, egyáltalán nem elhanyagolható rétege a politikai erőviszonyok újrakeverése, egy új kormányzati éra felvázolása. Ám az Orbán-kormány bukásáról és az azt követő rezsimről szóló jóslatok elnagyolt, ráadásul minden esetben egy-egy szereplő által közvetített pillanatai a műnek, becsapódó hógolyók, a teljes kép(let)et pedig csak úgy lehet összegereblyézni a hó alól, ahogy Radnóti Sándor (meg)tette (nekünk) *Most tél van és csend és hó és...* című írásában (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5812/terey-janos-a-legkisebb-jegkorszak/>). A jégkorszak nem kiélezi, felnagyítja a társadalmi, politikai problémákat, feszültségeket, hanem inkább a fagyott bokrok olyan rendkívüli vadhajtásaira fókuszál, mint amilyen például egy fundamentalista csoport, a „tufafejű anarchisták” magyarországi működése és sikeres – bár teljesen képtelen – merénylete.

Térey műve azonban az éghajlati kataklizma következményeit sem viszi el a fikció kínálta végső pontig. Kicsit hideg van ugyan, mutatóba értesülünk néhány fagyhalottról is, néha akadozik az ellátás, de legalább lehet korcsolyázni a Dunán, motoros szánok gerjesztik a jövőbeli hangulatot. A rendkívüli helyzet alig-alig éri el az „úri közönség” ingerküszöbét, minden hőcsoda három napig tart, „közönyös a világ”, a gazdasági és politikai elit szinte zökkenőmentesen éli tovább kiégettségét leplező, élvezeteket hajszóoló életét, ami végső soron itt sem más, mint „egy összezsúfolt táncterem”. Európa fuldokol saját mocskában, mint a császárkori Róma, ahogy a mű egyik magasztos szózatában elhangzik, „Európa nehéz, Európa kopár, Európa halott, / S a fönnttartható fejlődés: illúzió!...”, de mégsem a fagy méri rá a végső csapást, hanem ki tudja, hol fullad majd önnön levébe. Esetleg Babilon vizeinél.

Mindezt azért érdemes figyelemben tartani, mert *A Legkisebb Jégkorszakot* szerteágazó történetzálaival, a fontos dolgokat jelentéktelenként, a lényegtelen legfontosabbként megélt alakjaival, a legkisebből is legnagyobbat csináló jeleneteivel könnyű lenne egy szétszúzó társadalmi réteg ironikus panorámájaként, a haláltánc 21. századi alakváltozataként olvasni, ám a politikai, társadalmi vízió imént részletezett megjelenítése, a család, a gyermekvállaló nő apoteózisa és az emelkedett jelenetek, helyenként patetikus hangvétellű párbeszéddek mégis inkább kettős regisztert eredményeznek. Az emelkedettség és az ironikus távolságtartás meleg- és hidegfronti hatásai azonban gyengítik, kioltják egymást, a pátosz Berzsenyi, Petőfi történelemszemléletét, de még inkább Vörösmarty romantikus emberiség-

és történelemvízióit idézi, már ahol nem hajlik át a magánélet, Fruzsina terhességének és szülésének, illetve Mátrai apává válásának szent magasztalásába. A természeti erőknél a teremtett emberi világ és a hétköznapi élet felett álló hatalma, fensége helyenként valóban komoly csillanást ad e jéghegynél. Európa megérdemelt pusztulása az ex-külgügyminiszter szövegében válik komor látomássá, a földrész minden szépségének és értékének hibernációja Vörösmarty vén cigányának világlátásával mutat párhuzamot: „Ez a földrész elérte már pompázatos tökélyét. / Megvolt az optimum; jöhet a hidegminimum, s ha / Túlélte önmagát: bújjon lassacskán szarkofágba, / Fagyjon be, és konzerválódjon sokkal jobb időkre! / Őrizzük meg ilyenek, sokkal rosszabb ne lehessen.” A következő fejezet vége pedig a fűzfára függesztett hegedűket említi, míg „elfárad a vész haragja”.

E kétségtelenül komoly pillanatok, a romantikus költői hagyomány és világnézet súlyos jégverései miatt nem lehet kizárólag a jelentéktelenség esztétikája felől olvasni Térey regényét, mivel a fentebb részletezett vonások a magánember nézőpontjából láttatott, a hétköznapi élet minden jelenségét vessé, hosszú jelenetekké formáló, mellérendelések ironikus kavalkádjával élő, Térey verses regényeire jellemző szerkezetet és koncepciót meg-megtörik. Pedig ennek az elképzelésnek, a pop- és sznobkultúrára, csábításokra és félrekefélezésekre, svábhegyi szánkázásokra épített karneváli tablónak, e jégkorszaki ámokfutásnak igen szép és találó pillanatai is akadnak, mint amilyen például a gigapartyk ice extasy feverjei, a farsangi óriásbál vagy a kormányfő karácsonyi fogadása a terrorbetlehemes jellel. Ezekben és az epikus folyamba jó érzékkel beillesztett dalokban, duettekben, kisközösségi kórusokban, a tömegbe vegyülő, ott feloldódó majd onnan időnként előlépő, kiszóló egyének viszonyrendszerét érzékelhető pulzálásban megmutatkozik Térey költészetének vagánysága, vitalitása. Ugyanakkor az élet apró és jelentéktelen dolgainak nagy jelenetekké duzzasztása és korlátlan áradása, a mindenféle ötletek hemzsegése a költői önkorlátozás és fegyelem hiányának tűnik a *Protokoll* szigorúbb jambikus percegésével szemben, ahol az emberi lét, a természet és a költői reflexiók ezerféle forgácsa csak rövidebb képekben, egy-egy verspillanatban kaphatott teret Mátrai Ágoston csömörének történetébe illesztve.

A mű egészét érintő kettősség, a pátosz és az ironia kettős fronthatása a szerző tudatos, ha összességében nem is sikeresen megvalósított döntésének tekinthető tehát. A diszharmóniát Lorenzo Lotto, a velencei

reneszánsz „fauve” egyik nem mindennapi alkotójának és különös képének megidézése is érzékelteti, *Az alvó Apolló, a szétszéledő Múzsák és az elröppenő Hírnev* – már allegóriát sejtető címével is – szintén egy hanyatló korszak értékválságára utal, a művészetek dekadens túlhajtására, kiüresedő széttartására, ám a képleírás és a festmény értelmezése *A Legkisebb Jégkorszakra* vonatkozó önreflexióként is érthető: „A fő kérdés itt nyilvánvalóan az, hogy vajon / Szomorúság vagy irónia uralja a vásznat? / Idill ez, barátaim, vagy annak csípős paródiája? / Az alvó isten a hanyatló Európa kialvó napja netán? / A farkát épp csak eltakarja egy viola da gamma. / Netán a robbanni készülő nőuralmat ábrázolja Lotto, / Gúnyolva a linkóci Apollót és a prosti világot, hm? Vagy épp ellenkezőleg, fölmagasztalja őket? / Eleve jó, hogy ez látszólag nincs eldöntve”.

A késő reneszánsz festmény lazán kapcsolódó, több témát felvető jeleneteihez hasonlóan *A Legkisebb Jégkorszak*nak sincs centruma, fő cselekményszála, egy korszak társadalmi tablója ez, ahogy a mű címe is jelzi, párhuzamos történetekkel, helyenként kereszteződő és összezsomósodó szálakkal. S már leginkább csak a jelenetezés, a mindennapi események részletezése és a kiábrándultság, fásultság uralkodó alaphangulata idézi fel a verses regény műfaji jegyeit, a *Paulustól a Protokollig*, majd onnan e regényig Térey nagy lépésekben távolodik a műfaj 19. századi vonásaitól, s talán e szabadverses változatában a verses regény egyik szélső értékéhez érkezett. A Hegyvidék módosabb rétegének, szubkultúrájának, mindenféle elitjének ábrázolása már jól ismert korábbi műveiből, sőt, a szerző az *Asztalizene* és a *Protokoll* számos szereplőjét mozgatja tovább e jeges terepen, ám a korábbiakkal ellentétben nincs főszereplője a műnek. Hiába várjuk tehát, hogy a *Protokoll* jól felépített karakterének, Mátrai Ágostonnak további élettörténetére fókuszálva lépjünk a közeljövőbe. Illetve a sztori folytatását megkapjuk hősipkás habbal, porcukorba forgatva, a korábbi összetett jellem, akinek megjelenítése szinte önmagában elegendő volt, hogy saját korának, nemzedékének, kulturális-szellemi közegének fásultságát, értékhiányát hordozza, most kiüresített bábként, őszülő halántékkal, megszelídített gyapjas mamutként bújja szentimentális apadalát és vall a szülés „szörnyűséges szépségéről”, mindez nem igazán következik korábbi karakteréből. Bár a regény Mátrai izlandi konzulágával kezdődik és dubai kiküldetésének hírével zárul, a *Metallica* és a *Cure* között, (tisztan nyolcvanas évek), felvonul egy teljes jégkarneváli sereglet a narancssárga

hókotró pedofil Francitól egészen a donjuan-miniszterelnökig, Radáig, aki mégiscsak több mint testőr, bele is hal a merényletbe. De a transzformerverseny abszolút győztese mégis Győző, az *Asztalizenéből* ismert volt étteremtulajdonos, akinek fura rosszullétei időkapukat nyitnak a műben és kiemelik a jégkorszak és más fagyos diktatúrák közötti áthallásokat. Pedig a múlt egyébként is ott kísért a Svábhegy elhagyott, lepusztult vagy éppen fényűzően felújított épületeiben, villáiban, amelyeknek feltérképezései, leírásai szintén a szerző részletező kedvét mutatják.

A kezdő és a végpont, Mátrai hazatérése és melegebb éghajlatra távozása között kibontakozó házastársi, családi idill és Fruzsina alakja mellett számos nőalak tűnik fel a regényben. A többnyire egyedülálló, magányos férfiakkal – hortyogó Apollókkal, vagy legalábbis műélvező, műértő sznobokkal – szemben mintha a nők különféle típusai tűnnének aktívabbnak ebben a világban, többnyire ők azok, akik, bár nagy illúzióik nincsenek már, mégis reménytelen reménységgel keresik a kapcsolódási pontokat, a(z) utolsó) hódítások, csábítások romlott és fájdalmas szépségét a maguk vérmérséklete szerint, az „agresszív alfanőstény” Líviától, a finom érett gyümölcsön, Almán át a kamaszosan vadóc és merész Lauráig; a felügyelet nélkül maradt múzsákról (hisz Apolló alszik vagy a tévében szakért az éghajlatról) előbb-utóbb, a hideg ellenére is lehullik a ruha, az erkölcs és a szemérem, elszabadul a női természet bujasága, ami szintén a hanyatló kor egyik tünete.

A jól érzékelhető elgondolások, szép megoldások, kiváló jelenetek ellenére Térey János verses regénye mégiscsak szerteírja önmagát. Hiába olvashatunk felszikkasztó erejű természetleírásokat („Mint akit gyötörnek, nyöszörgött a szél az ereszkörül”, vagy, „Óriásszilánkok borították a kertet, / Mintha bezúzott kirakatüveg.”), az emberi világ, a társadalom és az értékek széthullásával szemben felvonultatott, a természet nagyságába és erejébe vetett dimenzió mégsem bizonyul elég határozott állásfoglalásnak a szerző részéről. *A Legkisebb Jégkorszak* inkább tartós langyos eső maradt számomra, a családi idill aktuálpolitikától sem mentes akkordjai és a „dalocskázó” happy end latyakossá olvasztották a kemény jégpáncélt, a hőmérséklet csak helyenként érte el a sokévi átlagot. Jobb lett volna egy még kisebb jégkorszak, amelyben több a Térey.

Tetthelyrajzok

Térey János: Átkelés Budapesten.
Libri, 2014.

Az *Átkelés Budapesten* címmel Térey János ismét a várost, a teret, a helyet célozza meg. (Ismét, mert volt már ilyen: *A valóságos Varsó, Drezda februárban, A Nibelung-lakópark, Sonja útja a Saxonia mozitól a Pírnai térig.*) Szinte magától értetődő, különösen Térey korábbi műveinek ismeretében, hogy nem elvont placcok, üres porondok adják e kötet anyagát, hiszen a tér – használata, kitöltése, szemlélése – szorosan kapcsolódik az emberhez. Terekben élünk, mozgunk, életünk eseményei, tetteink pedig helyekhez kötődnek, ahogy mentális képeink, emlékeink is helyszínekhez, térformákhoz kapcsolódnak, azokban őrződnek, azok által idézhetőek fel. A helyek az egyént formáló emberi gyakorlatoknak a színhelyei, használatuk, be- és elbeszélésük mindig konkrét mozgást jelent, ezáltal történeket, történeteket hoznak működésbe, „összezsúfolt idők, melyeket ki lehet ugyan bontani, ám inkább úgy vannak jelen, mint a várakozó rejtvénynek megmaradó elbeszélések.” (De Certeau: *A cselekvés művészete*)

Térey verses novellái a hozzájuk társított fényképekhez hasonló pillanatfelvételek. Úgy kelünk át Budapesten, hogy közel hatvan év történelméről, külvárosokról, „környékekről”, szubkultúrák helyszíneiről, lakásokról és egyéb emberjárta helyekről kapunk villanásokat, töredékes kép(zet)eket. A város tér-képén szertedobált történetekből pedig sokkal inkább életérzések, hangulatok bontakoznak ki, mint valódi panoráma, városkép. Az írások ugyanis – szerencsére – nem egy kanonizált Budapest-képet, nem is teljesebb városrészeket mutatnak, hanem még kisebb szegmenseket, magán- és közterek mozaikdarabjait: egy-egy villamosfordulót, utcarészletet, külvárosi telepeket, „[f]öllobogózott halálház[at] horogkereszttel”, lakásbelsőket, kocsmákat, éttermeket.

Ezek a sokszor elhagy(at)ott, elhanyagolt, megkopott, az előző évtizedek életformáit, beidegződéseit, lenyomatait még mindig magukon viselő, magukban hordozó helyszínek – „Ez a városi táj egy darab megmaradt, / Túlérett szocializmus. Sűrű, mint a méz.” – szorosan összefonódnak

karakterekkel, emberi történetekkel, életutakkal, kínos, illúziótlan sorsokkal, társ- és kapcsolatkeresőkkel, magányosokkal. A helyek sokféleségéhez hasonlóan a szereplők is változatosak, Térey szokás szerint bátran *select all*: özvegy énektanár, elvált mérnök, életeszéta, pornórendező árnyékbarátnővel, tekintélyes ideggyógyász telefonos zaklatójával, sikertelen rockzenész-fivérek és nők: aurórák, almák, nórák, negyvenes natasák. Egy társadalmi tabló szerteszórt expozíciói. Kevesebb itt a korábbi művekből (*A Nibelung-lakópark*, *Asztalzene*, *Protokoll*) már jól ismert pénzes yuppie, kiégett államszolga, orvos, elszállt és/vagy boldogtalan művészféle, de e történetek alakjai közt is találunk nem egy kiábrándult, cinikus és (ön) reflexív karaktert, mint amilyeneket (sőt, konkrétan: akiket!) Térey korábbi drámáiból, verses regényeiből, leginkább a *Protokoll*ból már ismerünk.

Tehát a kötetben nem elsősorban Budapestre, a városra esik a hangsúly, hanem a benne élőkre, a mindennapok mindenféle emberére, akik kitöltik ezeket a tereket, helyeket, és akik saját múltjukban, történeteikben, emlékeikben hordozzák ezeket a helyszíneket. A szerzőt mintha jobban izgatnák a karakterek és sorsötredékeik, mint a térformák, élettelen kövek és falak, ám ezen az arányeltolódáson könnyen túlléphetünk, ha a városra valóban lélettérként, ember és hely elválaszthatatlan szövetékeként tekintünk, mint ahogy például a szellemi-lelki entitások és a test kettősére is, s nem kötjük az ebet a címben ígért karóhoz mint helyhez.

A helyek és emberek szoros kapcsolódása miatt lehet(né)nek izgalmasak a szövegek mellé illesztett fotók, amelyek inkább csak távoli aszociációkkal köthetők az írásokhoz, hangulatjelzések, s mivel többnyire életpillanatok, emberlakta, emberhasználat helyek felvételei, újabb lehetséges – múltbeli – történetek, sorsok felé nyitják meg a kötet terét. Ennek ellenére a fényképek szerepeltetése, bár divatos fogásnak tekinthető a kortárs irodalomban, mégis súlytalan, tét nélküli marad; kiaknázatlan lehetőség, amely tovább fokozza a kötetrel kapcsolatos töredezettség- és hiányérzetünket. Nehezen dönthető el ugyanis, hogy a vázlatosság, törmelékesség, a város és a múlt pontjainak pillanatfelvételszerű megmutatása az életutak, élethelyzetek esetlegességének, töredezettségének, csonkaságának poétikai vetülete, a kiábrándult, kényelmetlen, érdekes-érdektelen sorsok egymás mellé helyezett mintázata, vagy a sokféle villanásszerű felvetés, a néhol érdektelennek tűnő sztorik, a széttagoltság érzése szerzői hiányosságokból, kidolgozatlanságokból fakad. Annyi bizonyos, hogy a mindennapok fá-

sult monotóniájának, a kilátástalanságnak érzékeltetésére alkalmasabbnak mutatkozott a verses regények hosszan kifutott percegése, verkliszzerűsége, mint a rövidpróza felütéseket és lezárásokat újrakövetelő formája. Így Térey kötetének egyértelműen sikerültebbek azok a darabjai, amelyekben a novella klasszikus követelményeinek engedve kibontja a szereplők közti feszültséget (*Öcskös, A szeretetlenség útját kikövezni*), vagy csattanószerű lezárással él az elbeszélő, mint ahogy *A hurokban, Kígyóverem, Early Winter* történeteiben.

Tér és ember együttes jelenléte eredményezi, hogy a novellákban a térábrázolásra és -használatra az útvonalszerű bejárás jellemző, a szereplők mozgásának, az általuk befogható, tapasztalható látványnak és térelemeknek megfelelően. Ezt erősítik a *Tartalom és helymutató* információi is, amelyek az adott történet minden bejárt helyszínét, utcanevét megadják, s a kötet cím *átkelés* kifejezése is ezt az emberi léptéket, a szemlélődéssel, a tér(beli)(ség) megélésével, gyalogos tempóval befogadott, megfigyelt városra irányul. A járás, az útvonalak egyéni megválasztása – a De Certeau (*A cselekvés művészete*) által megkülönböztetett térbeli gyakorlatok, cselekvésmódok közül az egyik – azt eredményezi, hogy az így alakuló történetek mindennapian lyukacsosnak, esetlegesnek tűnnek a nagy, koherens elbeszélésekkel szemben, s ez a megnyilatkozási térre is hatással van: a történetek nyelvezetét a jelen(et)szerűség, megszakítottság, fatikus elemek sokasága határozza meg. Az útvonalak, irányok megválasztásának szabadságához hasonlóan a nyelvet is a helyzetek, pozíciók, jelenlét megkívánta mondatok szabadsága, sokfélesége, a hangvételek, stílusok, nyelvi rétegek vegyítése jellemzi.

Ugyanakkor a tér megjelenítésének és megismerésének másfajta lehetőségét kínálja a belső borítókön található térkép, mely felülről, távlatokból láttatja Budapestet, s amelyen akár rögzíthetjük is (összeköthetjük, besatírozhatjuk stb.) a szerző által ábrázolt helyszíneket. A térkép megteremti a fel(ül)emelkedés, a voyeurré válás lehetőségét, az egységben látás illúzióját, amelyre amúgy nem sok esélyt ad az elbeszélő, miközben a városban és a szövegekben flâneurként barangolunk. A szerzői előhang ugyan mindkétféle tértapasztalásnak, térbeli gyakorlatnak a lehetőségét felveti, hiszen a város szögleteinek hosszas figyelését és az „alattunk vagy mellettünk” létező „derűs kísértetváros” távlatát egyaránt ígéri, ám a bármiféle egészre vonatkoztatható benyomás kialakítását egyértelműen az olvasóra bízta

(kapunk hozzá térképet). A történetek töredékessége, helyszínek sokasága, képek pillanatszerűsége mégis inkább a járás-megtorpanás, rácsodálkozás, nézelődés gyakorlatához áll közelebb. Térey verses epikájától nem idegen (sőt, lírájától sem) ez a fajta fragmentális, részletekre rá-ráközelítő, egyéni gesztusokból, megnyilatkozásokból, eltérő stílusok, regiszterek, szubkultúrák, társművészetek vegyítéséből építkező történet- és karakterszöveg, tehát tér és megszólalásmód, város- és ember(kép) szoros átfedtségben működik itt (is). S ebben jó Térey, amikor igazán jó: a felülről nézett látvány képzeletbeli totalizációjával szemben verse fogja a szemrebbenés mindennapiságának szürke különösségét.

Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró

*Szálinger Balázs: Fehérlófia.
Orpheusz, 2015.*

Hétszűnyű Kapanyányimonyók – e név hallatán kevesen vannak, akiknek ne kezdene derengeni egy szakállas gonosz manó, aki megette a forró kását valakinek a hasáról. (Szálíngernél krumplipürét, de ez bőven belefér.) A *Fehérlófia* egyik legismertebb, legősibb mesénk; kultúránk, közös tudásunk egy olyan darabja, amelynek mindig volt esélye, lehetősége beleégni nemzedékek tudat(alattij)ába. Arany László változata évtizedek óta állandó darabja az ötödikes tankönyveknek, de gondolhatunk Jankovics Marcell erős szimbólumrendszerrel élő 1981-es rajzfilmjére, vagy az Állami Bábszínház Hegedüs Géza és Kardos G. György által jegyzett 60-as évekbeli előadására.

A Budapest Bábszínház 2013-ban bemutatott hat pluszos, tehát inkább kisiskolásoknak szánt *Halálfa*-előadásához Szálinger Balázs frissítette, korszerűsítette a mese szövegét. Ez a dramatizált átirat jelent meg 2015 elején az Orpheusz Kiadó gondozásában, küllemében, minőségében gyermek és felnőtt olvasókat egyaránt megszólítva.

A kortárs átdolgozást tekintve két meggyőző és szimpatikus vonás rögtön az elején rögzíthető. Az egyik: Szálínger rendkívül finoman bánik anyagával, megtartja a mesét mesének, nem írja „felül” az ismert történetet, nem helyezi át modern környezetbe. De főként nem él azokkal a hagyományos mesét mese(i)ségből kimozdító, szubverzív eszközökkel, amelyekkel a közelmúltbeli és kortárs gyerekirodalom zseniális nagyjai – Lázár Ervin, Csukás István, Békés Pál, Darvasi László, Berg Judit – éltek és élnek. A csoda (ki)létének, a mesei alakoknak, mesei értékrendnek fel- és kifordításából keletkezett alkotások természetesen „érvényes” módon reflektálnak mai életünk meséhez, természetfelettihez, emberi értékekhez való viszonyulásaira, ám Szálínger mintha remekül ráérezne arra, hogy *Fehérlófia* nem erre született; hogy alakja és története a mai gyerekek (és felnőttek) számára is lényeges és aktualizálható vonásokkal bír, hogy őt és társait nem szükségszerű macsó csávókká átalakítani.

A közreadott mű másik fontos és jól tapintható erénye, ahogy nyilatkozatokból és az *Utószó*ból is kiderül, hogy a szerző végső szövegváltozata szervesen épül az előadásra, a szereplők beszédére, színpadi játékára, a jelenetek pergésére. A költői szöveg valóban ül a színpadon, és bár a bábjáték fotóival bőségesen illusztrált kötet olvasása is élvezetes, a valódi élményt mégiscsak az előadás ösztömvésze adja meg: a színpadi játék, a mozgás, a zene és a darabot feszes egységben tartó látvány, a jelmezek, díszletek végiggondoltsága. És mindez így is van rendjén.

Szálinger Balázs átiratáról mégis érdemes beszélni, akár az előadás tükrében (amit még játszanak, bár elég ritkán), akár a szöveget önmagában vizsgálva. Már az is egyfajta (műfaji) elmozdulást eredményez, hogy az epikus mese drámai formában áll előttünk; az elbeszélő részeket is a párbeszédnek – illetve a színpadi cselekménynek – kell kibontani, ezáltal még nagyobb hangsúlyt kapnak az egyes karakterek és azok megszólalásmódjai. Ugyanakkor a mese hagyományos működésének feltétele, hogy a szereplők megmaradjanak típusoknak, (mindössze) egy-egy tulajdonsággal rendelkező szimbolikus figurának. Ebben is megmutatkozik a fent említett finomság: Fehérlófia (ál)barátai úgy lesznek mulatságos és egy-egy hajszálvonással egymástól elkülöníthető karakterek, hogy közben mégsem kapnak saját egyéniséget és nem is válnak a darabból kikacsintgató, kiszólogató, updated alakokká. Hasonlóképpen jól sikerült a három királylányt kimozdítani a jól ismert három (szép) lány jellegtelen formulájából, és némileg közelíteni a mai befogadóhoz. A három az egyben (3in1) ötletével a „hisztérikus”, „flegmatikus”, „magabiztos” típusai sikeresen ötvöződhetnek.

De mindezek mellett a legfontosabb, hogy Fehérlófia is megmarad mesehősnek, hiszen az ő alakján áll vagy bukik a varázsmese-hősmese működése. Mitikus származása, kiválasztottsága, küldetésadata, próbatételek során tett megnyilvánulásai mind sikeresen belül maradnak a mesehősöktől elvárt kereteken és értékrenden, karaktere se nem túldolgozott, se nem egyénített, se nem önreflexív, mindezek ugyanis a mese mint mese halálát eredményeznék.

Pedig jól láthatók azok a pontok is, ahol a szerző – mint Vasgyúró – elmozdítja a mesei határokat. A történet kezdete hosszan elnyújtott, mitikusra hangolt, ami végső soron a mese értelmezési keretét kínálja fel, olyan kapaszkodókat, magyarázatokat nyújt, amelyek általában a mesék „magától értetődő” működéséből, az epikus mozzanatok sorából kimarad-

nak. A darab első harmadában a Hangok és a Kar verbálisan is megkezdik a hős beavatását: előlegezik, átadják mindazt a fizikai, szellemi, érzelmi, morális tudást, amit majd Fehérlófiának a hőstettek során kell megtapasztalnia, végigjárnia, megélnie, tehát – már előre – felfedik a szimbolikus cselekvésrend értelmét, jelentéseit. A ritmusokba, ismétlésekbe szedett versbeszéd – az előadás sejtelmes közegével, mozgásrendjével – mintegy világ- és létmagyarázatként hangozik, és a drámai költemények filozofikusabb hangütését idézi fel, leginkább talán Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* világát, főleg, hogy a romantikus mű is egy közismert meseanyagból kovácsol – mint Vasgyúró – súlyos, létértelmező darabot. Míg Vörösmartynál a boldogság elérésének, elérhetőségnek kérdései, Szálingernél az ember felnövekedésének, világba való beilleszkedésének lehetőségei állnak a középpontban.

Ám a világértelmező alapok megteremtését követően a mitikus, önmagát értelmező szál háttérbe húzódik, átadja a helyet a (hős)tetteknek, mozgalmas párbeszédnek. Azonban ha jól figyelünk, a mese különböző pontjain visszacsatolhatunk a kezdetekhez, a Hangok által mondottaknak mintegy jóslatszerű beteljesedését nyugtázzhatjuk. Nem szükséges, hogy a gyermekekben mindez tudatosodjon, nem is fog, nem is kell, mégis jobban követhetővé, könnyebben értelmezhetővé teszi számukra a mese cselekményét, hiszen (tudat alatt) van hová, van mihez kapcsolniuk az eseményeket.

Mindebben az a nagyszerű, hogy ezt a komplexitást a nyelv által teremti meg a szerző; a megszólalások elhelyezése, a motívumok, részletek ismétlésrendje, a nyelvi regiszterek szerencsés keverése által. A *Fehérlófia* nyelve természetes, egyszerű: rövid közlések, egyértelmű (ki)jelentések, jól követhető emberi intenciók. A stílusnak ez a letisztítottága egyformán teret ad a mitikus beszéd időtlenségének, általánosságának, törvényszerűségének, a szereplői szándékok – nem cizellált lelkek, egyszerű fanyűvők –, érzelmek kifejezésének, a céltudatos főhős kibontásának. Ebbe az egyszerű, de azért a költőiséget egyáltalán nem nélkülöző regiszterbe keverednek a beszélt nyelv elemei, „mai” kifejezések – mint például *beszól, hülyeség, vetít, ő a főnök, dögunalmas* stb. – de mindvégig mértékkel adagolva, anélkül, hogy öncélúvá vagy feltűnővé válna.

A *Fehérlófia* tehát beavat(ód)ástörténet. S ha a mese mai érvényét keressük: mindannyian kiválasztottak vagyunk, mindenkinek végig kell jár-

nia saját útját, fel kell nőnie, be kell avatódnia a világba, a társadalomba, az emberi kapcsolatokba, a csalódásokba és a sikerekbe. A mese ráadásul több rész- (vagy nem is annyira rész-) kérdés felől is érinti ezt az óriási halmazt: származás, kötődés-elszakadás, barátság, bajtársiasság, szerelem, elköteleződés. Kiválasztottság mindez annyiban, hogy végeredményben mindenkinek egyedül kell bejárnia a saját útját, mint egy (mese)hősnek – segítők és akadályozók között –, s nagyobb a tét, mint bármilyen virtuális szerepjátékban: egyedül kell győznie és áldozatot hoznia, egyedül kell leszállnia az alvilágba, legyőznie démonait és végül megszereznie a királylányt. Szálinger zárлата meseien optimista, de mégsem elszállt, inkább óvatosan bizakodó, benne rejlik a mai ember – élettől, megéléstől való – minden félelme, bizonytalansága is: „*Királylány*: Te vagy a dal, mit a szívem talált. / Nem tudja még, félve dúdolja csak. *Fehérlófia*: Visszajöttünk, mert láttuk a halált. / S az életnél nem volt izgalmasabb.”

Mese, mese mátká – a Mosonyimesék működésének tágabb horizontja

*Mosonyi Aliz: Magyarmesék
Magvető, 2011.*

Volt egyszer egy magyar asszony, aki olyan meséket tudott írni, mint senki más a világon. Mindenről tudott mesét írni, mert látta, hogy mindenhol mesék laknak, a szekrényben, a boltban, Budapesten, de még a fülünk mögött, a kispolcon is. Egyszer aztán jöttek a magyarok és követelték, hogy róluk is írjon mesét. A magyar asszony megírta, mert olyan meséket tudott írni, mint senki más a világon. Ezek lettek a *magyarmesék*, ki is nyomtatták őket. És máig is örülünk.

Jobban járunk, ha a meseírást Mosonyi Alizra hagyjuk, s a magunk dolgával foglalkozunk! Nem nehéz észrevenni, hogy a *Magyarmesék* ezer szállal kapcsolódik a korábbi kötetek eljárásaihoz, poétikai jegyeihez, mint például a mese műfajának transzformációja, a szövegek rövidsége, sűrűsége, a jelentések megsokszorozódása, az abszurditás és finom (nyelvi) humor „elemeinek” összetett játéka, hogy csak a legfontosabbakat említsük. A *Magyarmesék* újdonságát abban látom, hogy az eddigi „kétfenekűség”, a „bébitől a dédiig” befogadókör tágassága, mintha (kissé) elbillent volna a felnőtt(ebb) befogadók irányába, amit épp az elvontabb téma (másik újdonság) – a magyar nép, jellem, karakter – megjelenése eredményez.

Mosonyi Aliz legújabb műve csipketerítő, finom szövésű anyag, könnyű olvasni, könnyű szeretni, ám az „ezermívű” darab (szöveg)minták, kacskaringók és motívumok bonyolultságában, összetettségében beszél rólunk, magyarokról, ezért telitalálat a borító mézeskalács-csipkeszíve, a cukormáz (mese) mögött/alatt érzékeny „igazságok” rejlenek, melyeket meglátni, értelmezni már a befogadó dolga. A szöveg, mint ahogy a vásári szív tükröcskéje is, tükröt tart az olvasónak, hogy belepillantva megláthassa magyarságát, magyarságomat, magyarságodat, magyarságunkat... Nincs itt szó egy fajta, jól körülírható entitásról, (nemzet)karakterről, a szövegek sokasága és sokfélesége gondoskodik erről, ahogy nincs két egyforma tükörbe néző olvasó sem, mindenki saját önarca- és magyarságképét olvashatja össze a történetekből, attól függően, hogy éppen kacsin, grimaszol,

mosolyog vagy nyelvet ölt a tükörré, a szöveg vissza fog rá kacsintani, grimaszolni, mosolyogni. Vagy nyelvet ölt.

A *Magyarmesék* gazdagon él az ellipsis és a szubverzió eszközeivel. Így rögtön a cím is, melynek szóösszetétele éppen az összetétel által lesz több, mint egyszerű jelzős szerkezet, és éppen ezáltal tünteti el a szóközt, a rést, szorítja ki a *magyar népmesékből* – amit (műfajként) már ismerünk – a „nép”-et, s hozza létre azt az unikális valamit, amit (műfajilag) a kezünkben tartunk. Az összetétel éppen erre a kihagyott elemre hívja fel a figyelmet, nincs ott, de mégis ott van, odaértett – és másként is értett –, ahogy a mesék is a kimondott, a másképp kimondott és a ki nem mondott játékaként működnek.

Mosonyi Aliz meséi a kezdetektől fogva (*Retekorrú király*, 1973) a magyar (gyermek)irodalomnak ahhoz a 70-es évekbeli fordulathoz tartoznak, amelyek a hagyományos népmese transzformálásával, dekonstrukciójával hozzák létre kortárs mesei anyagukat. Lázár Ervin, Csukás István, Békés Pál és mások műveihez hasonlóan Mosonyi történetei is a műfaji tradícióval kezdenek játékot; kijátsszák, ellentettükre fordítják, megszegik a régi játékszabályokat, de minden esetben csak annyira, hogy az eredeti műfaj, a mese egyértelműen felismerhető maradjon. Az eredmény: paradoxonok parádéja, humor, szolid irónia, és a hagyományos mesei értékrend, az abszolút igazságok megroskadása. Így lesz a modern mese jóval nyitottabb, befejezetlenebb, többértelmű; erejét, humorát a váratlan, a kiszámíthatatlan is fokozza. A kortárs mese többszereplős játék, a műfaji emlékezet nemcsak a mesemondóban él, hanem a befogadóban is, a játék öröme, sikerül-e (és mennyire) mozgósítanunk mesei „gyökereinket”, közös magyar (és európai) kulturális alapjainkat, és észrevennünk a bennünk élő népmesei játékszabályok megszegését, kifordítását, megcsavarását.

A *Magyarmesék* transzformációi is ebbe a vonulatba illeszthetők be, a *Boltosmesék*hez hasonlóan a szűkszavúság, redukció, ellipsis eszközeivel él a szerző. A mese műfajának megkérdőjelezhetetlenségét nemcsak a cím meghatározása „biztosítja”, jól felismerhetően, kétségtelenül mese itt minden egyes történet, amit a mesei hangvétel, a nyelvi „formulae-k”, a mesei alakok, tárgyak, mesére jellemző cselekményegységek, tehát a mesei „morfémák” folyamatos jelenléte is érvényesít, de ezeknek az elemeknek egy mesére jutó száma, szerepe, funkciója, kibontottsága részleges, esetleges, kiszámíthatatlan, töredezett. A műfaji hagyomány legerőteljesebben a

„mesebeszédben”, a mesei hangvételben, a nyelvi fordulatokban, a mesei mondat- és cselekményfűzésben ragadható meg: a „volt egyszer”, a „mikor aztán”, „mire aztán”, „mondta neki, hogy”, „azzal mentek, fordultak stb. is” és az ezekhez hasonló nyelvi fordulatok az össze nem tartozó, szándékoltan illogikus, abszurd, váratlan elemek „mesei” kapcsolódását teremtik meg, és egyben létre is hozzák a történet képtelenségét, humorát, meglepetését. Ebbe a „mesebeszédbe” épülnek bele a tradicionális meseelemeken túl a hétköznapi alakok, események, mindennapi cselekvések, szintén „meseivé” emelve, s nemcsak az eleve legendás történelmi alakok (Toldi, Szilágyi Erzsébet, Mátyás király, Sobri Jóska, Rettegett Iván...) és a „jelentéses” magyar foglalkozások (portás, postás, villanyóraleolvasó, trafikos...) öltének mesei alakot, hanem maguk a magyarok és velük kontrasztban más népek is, ez utóbbi nem melleleg a vicc műfaji jegyeit is mozgósítja.

A mese, legalábbis a varázsmese nélkülözhetetlen kelléke a csoda. A kortárs mesékben a csoda, a varázslat háttérbe szorul, rosszul működik, nem megoldja, hanem éppen bonyolítja az eseményeket, vagy éppen elveszik, hiányzik; a világ működéséből, rendjéből mindenesetre kiszorul, varázstalan, antivarázslatos világban élünk, csetlünk-botlunk magunkra maradvá a hétköznappal, a valósággal. Mosonyi Aliz meséiben is „gond van” a csodával, a varázslat esetleges, értelmetlen, hiábavaló, a magyarokon már ez sem segít, a jótett visszájára fordulását példázza Elvira néni, villanyóraleolvasó vagy a fiatalítógép története. Mint oly sok viccben, a magyarok sem tudnak élni a felkínált három kívánsággal (Zsóka néni kísértete a befőttesüvegben), s olykor a tétlenségből, cselekvésképtelenségből való kimozdulás a „csodára várás” egyetlen létlehetőségként (vagy mozizínészként, Veleszületett Veszedelem) tűnik fel, mint a dagonyázó szerencsemalac vagy a szegény vándor történetében is, aki csak egy pohár vizet kért: „Mit lehet tudni, gondolták a magyarok, megkínálták egy pohár vízzel, és várták, mi lesz. Hogy átváltozik-e vagy nem. Hogy valami király-e vagy valami jótevő vagy valami ilyesmi. A szegény vándor megitta a vizet, megköszönte, és ment tovább, nem változott át semmivé. Ez a fizetség a jószágunkért? Csaló gazember!” A jobb, boldogabb sors áhítását példázza Kossuth Lajos nagyanyjának álompora is, amelyet a magyarok a kincstárukban őriznek, „hogy mindig kéznél legyen, néha előveszik, alusznak egy jót, és álmodnak szépeket.” De a csoda elutasítására is akad példa: a magyarok királya a láthatatlanná tévő mosóport utasítja vissza. A *Magyarmesék*ben azonban

a csodát sokszor az abszurd helyettesíti, működteti, az eseményeknek ez ad új irányt, fordulatot, a történetnek meglepő befejezést.

De nemcsak a csoda természetét, funkcióját írja át a *Magyarmesék*, hanem a hagyományos mesei befejezést is. Mondhatnánk, Mosonyi meséinek nincs vége, befejezése, egyszer csak végeszakadnak, a legváratlanabb pillanatokban érkeznek a „hol nem volt” fázisához. Ezekben a mesékben, a magyarok meséiben, nem áll helyre a világrend, a történet bizonytalan lebegése, kurta-furcsa megszakadása, hoppon maradása relativizálja, megtöbbszörözi a jelentéseket, a lehetséges értékeket, nincs tanulság, követ(het)(end)ő magatartás, az alakok nem nyerik el méltó jutalmukat és büntetésüket, nem élnek boldogan, míg meg nem hálnak. Mosonyi Aliz meséivel úgy reflektál, hogy nem reflektál. A mese „evidenciáját” adja mint reflektív közeget, irodalmi formát; a történetet, mesét, ami, a személytelen mesélő által, „méltó” jutalom és büntetés, „boldogan éltek” hiányában értelmezések nélküli önmagát adja. A mesék a humor, a báj eszközeivel, de elsősorban a lekerékíttetlen, lezáratlan történetvégekkel egyrészt a magyarok jellemét, karaktereit, a hozzájuk kapcsolódó, akár ellentétes előjelű sztereotípiákat tematizálják, melyek folytathatók, továbbírhatók, továbbgondolhatók, másrészt a maguk reflexiónélküliségével, „végtelenségével” ennek a népnek lezáratlan identifikációjára, félig megfogalmaz(hat)atlan identitásválságára, érték- és hagyományvesztettségére is utalnak. S nemcsak az egyes mesék hordozzák az önbeteljesítő sztereotípiákat, hanem a kötet egésze is az „ezredévi szenvedés” megváltoztathatatlan „balsorsának” alapállását sugallja, de minden tragikus alaphang nélkül. A mesék cím nélkül, tematikus vagy bármi egyéb fajta elrendezés nélkül követik egymást, ennek ellenére pozícionálnak érzem az első és utolsó mesét, melyek keretet ad(hat)nak a kötetnek: az első mese, a múltba, jövőbe látó jósnő története mintha a kötet szövegeinek beszédhelyzetét, metafikcióját tárná fel: a jósnőnek „volt egy nagy ceruzája, azzal írta le a jóslatait, nem kellett radírozni soha semmit, amit leírt, az úgy volt. Mindenki hozzá ment, őt kérdezte, és így a magyarok is elmentek egyszer hozzá. Ő megnézte őket, aztán fogta a ceruzáját, és leírta nekik a múltjukat, a jövőjüket és még egy tortareceptet is.” Tehát a kötet meséit olvashatjuk akár a jósnő jóslataként is: múlt-, jelen-, jövőbeli történetekként, külön-külön és egyszerre is, hiszen minden mese nélkülözhetetlen eleme egy *magyar* vagy *a magyarok*. A jóslat negatív tartalmát a „[[/egalább egyetek egy jót” zárómondat sejteti.

Ez az olvasat a magyar romantika paraklétszi, vateszi szerepvállalásaihoz hasonlóan a „világ beszél”, „jósno beszél” kozmikus-metafizikus szintjére emelhetné a művet és megszólalásmódját, de természetesen szó sincs ilyenfajta „komolykodásról” Mosonyi humoros, szelíden ironikus, posztmodernes művében, de abban az értelemben „jogos” az áthallás, amennyiben tudatosítjuk, hogy a „mi a magyar most?” kérdése a reformkorban vált először „lényegivé”; a *nép, nemzet, magyar* (ön)definálásának, a nemzeti identitás artikulálásának korszaka együtt jár a nemzeti sztereotípiák megerősödésével is (ezt bizonyítja az első jelentős nemzetkarakterológiai munka létrejötte is: Rónay Jácint: *Jellemisme vagy Az angol, francia, magyar, német, olasz, orosz, spanyol nemzet, nő, férfiú és életkorok jellemzése lélektani szempontból*, 1847). A későbbi korok kérdésisméltése számára a mai napig megkerülhetetlenül és erősen rögzültek a reformkori önmeghatározások attitűdjei, irányai, fatalitásszerűsége. A *Magyarmesék* történetei – felügyelve a mottóként megjelenő Kossuth-mondára is –, akarva-akaratlanul, amolyan posztmodern módon, tét, állásfoglalás és konklúzió nélkül, de mégiscsak játékba hozzák, beleírják magukat témaválasztásukon, emblematisztikus történelmi alakjaikon, történelmi áthallásaikon keresztül a magyarság önartikulálásának reformkori diskurzusába.

A kötet zárómeséje Vilma néni történetével fogja keretbe a magyarok „cselekedeteit”. A „[I]egalább egyetek egy jót” jóslatát mintha nem lenne lehetséges felülírni, a magyarokról szóló hosszú, gyönyörű történet megírására készülő százkét éves Vilma néni sem tud változtatni a magyarok végzetén, a halál sorsszerűsége erősebbnek bizonyul: „Csakhogy másképp lett, mert reggelre Vilma néni meghalt, nem tudta megírni a szép költeményt, aminek jó lett volna a vége. Pedig biztosra megígérte, mondták a magyarok, és elbúsultak nagyon.” Nincs dicső győzelem, csak önfeláldozó kirohanás, Toldi jeles tetteit végül *Toldi halála* követi, Eger csillagai lehasnyatlanak, Nemecek meghal, Mátyás csak a mesékben igazságos. Marad nekünk Sovány Vigasz. Pedig minden jó (lenne), ha jó a vége.

Fortuna kerekének elpártolása, az önsorsrontás, az örök-vesztes történelmi pozíció és a felette való kesergés a *Magyarmesék* alapsztereotípiája, legkarakteresebben az énekesnő történetében mutatkozik, aki a világon a legszebben tudta énekelni, „hogy Balsors! Ó, balsors! Mikor a magyarok ezt meghallották, egy nagy zsák pénzt és egy gyémántos nyakéket ajánlottak neki, ha eljön hozzájuk, és azontúl csak nekik énekel. Az énekesnő el is

ment, és attól fogva kiállt minden nap a sínpadra, elénekelte, hogy Balsors! Ó, balsors!, a magyarok meg hallgattak és sírtak.”

A sztereotípiák pozitív, negatív vagy akár semleges, leegyszerűsített és széles körben elterjedt „megfigyelések”, mentális képzetek egy csoportról, népről. Működésük leginkább érzelmi alapú, így rendkívül ellenállóak a tapasztalattal, tényekkel szemben, egy-egy sztereotip vonás „elvészése” hosszú időt igényel. Az egyazon etnikumra, csoportra vonatkozó sztereotípiák gyakran egymásnak ellentmondóak, de érdekes módon ez mégsem eredményez kognitív zavart. Ugyanakkor a sztereotípiák – a köznapiság epizódjához hasonlóan – létezése, működése valamiféle szükségszerűség is, a vélekedések „racionalizálnak”, tipizálnak bizonyos viselkedéseket, attitűdöket, egyrészt legitimálják egy másik csoport elfogadását vagy elutasítását, másrészt, projekció révén, meg is könnyítik észlelés és gondolkodás egységének fenntartását. Kiemelendő, hogy a sztereotípiák sohasem képezik egy fogalom vagy kategória magját, mégis meggátolják az arra irányuló próbálkozásokat, hogy másként gondolkodjunk. Mosonyi Aliz vagy a sztereotípiák működését vagy a magyarokat ismeri kitűnően, (gyanítom, az utóbbi) ugyanis meséi nemcsak a magyar „jellemek”, attitűdök, karakterek „sztereotip” térképét rajzolják fel, hanem mindezeknek bonyolult, önellentmondásos, racionálisan megmagyarázhatatlan, dacos, „csak” és „csakazértis” működését. A mese műfaji jegyei, s a szerző által választott „meseminiatűrök” (Boldizsár Ildikó) kiválóan passzolnak mindehhez, mivel a mese kontextusa mindig is a hagyományos értelemben nem racionalizálható vágyak, szerepek, típusok, közhiedelmek közvetítője volt, amely sosem él az egyedivel, az egyessel, alakjai, szereplői állandók, változatlanok. A posztmodern játék és szövegalkotás pedig elmozdítja ezeket a konstans jegyeket, behelyettesíti (maival, mindennapival, nem meseivel, de főként a magyarral), átcsoportosítja, felcseréli és -tördeli őket, miközben a műfaj által rögzíti is állandóságukat, a típust és a tipikust, s éppen ezekkel a mozg(at)ásokkal kérdez, mutat rá működésükre, létezésükre, érvényességük hatályára.

A *Magyarmesék* szövegei nemcsak a magyar (nép)mesei hagyománnyal és mesepoétikai paradigmaváltással (ezen belül elsősorban Lázár Ervin szövegeivel) tartanak kapcsolatot, hanem a magyar próza más területeivel is. Ezek a kapcsolódások a Mosonyi-próza összetettebb jelentéseire, mélyebb kontextusaira irányíthatják a figyelmet. Így Mosonyi Aliz Örkény egyper-

ceseivel való összevetése nem csupán groteszk játék, hanem formai-műfaji, szemléleti szempontból árnyalhatja a Mosonyi-szövegek olvasását, Esterházy bizonyos szövegeivel mutatkozó rokonsága pedig inkább a prózapoétikai, a művészre vonatkozó interpretációt egészítheti ki.

Amennyiben állítható, hogy Örkény az egyperces novella műfajteremtője, talán állíthatjuk azt is, hogy Mosonyi Aliz az egyperces mese mint műfaj létrehozója. Az „ügyes” műfaji transzformáció mindkettőjük esetében új esztétikai minőséget hoz létre, de őrzik is a kiinduló műfaj vonásait. A műfajok terjedelmi rövidülése megnöveli a szavak, kifejezések, a szövegegész „terheltségét”, a lehetséges jelentések sűrűsödnek és multiplikálódnak, ami természetesen együtt jár a befogadói aktivitás megnövekedésével is. A végérvényes igazságok felszámolódását, a lét „elviselhetetlen könnyűségét” a groteszk és az abszurd jegyeivel működtető próza mindkettőjüknél a „szöveges” ready made, a nyelvi játék, a nyelvi közhelyek, klisék, rögzült szókapcsolatok, szólások – mondhatni nyelvi sztereotípiák – kiforgatásával történik. Történeteikkel mindketten „görbe tükröt” tartanak a világ, a magyarság és a befogadó elé, Örkény súlyosabbat, a lét tragikusságára, abszurdítására érzékenyebbet, Mosonyi amolyan mézeskalácsos tükröcskét, mosolygósabbat, megengedőbbet. De a szemléletmód közös, elég csak felidézniük az *Arról, hogy mi a groteszk* vidám temetésének „vihoraszását”, és a *Magyarmesék* édes Katinkáját, aki „később már fordítva csinált mindent, sírt az esküvőkön, mosolygott a temetéseket, és édes se volt már annyira”.

Mosonyi és Esterházy prózapoétikai rokonsága azon Esterházy-szövegek mentén mutatkozik meg, amelyek egyetlen fogalom köré, az ismétlés és variációs ismétlés alakzatából, szövik anyagukat, mint az *Egy nő* egy nője, a *Harmonia caelestis* „édesapám”-ja, az *Esti* Estije. Ezekben a szövegekben a fogalom, „az alany” ornamentikus szétáradása, szövegekbe, „mindenbe” való behelyettesítése, behelyettesíthetősége paradox módon a jelentések látszólagos koncentrált origója mellett, s egyben vele szemben is a jelentések szétszórását, felmorzsalását, s végül kvázi megsemmisítését eredményezi. A fogalom jelentésének – jelen esetben: magyar – szétírás általi relativizálása, megsokszoroz(ód)ása Mosonyi művében is hasonló működést mutat, a látszólag mon tematikus történetek éppen a *magyar, mi a magyar?* adódó válaszlehetőségeinek rögzíthetetlenségét sugallják.

Horváth Györgyi és Rácz I. Péter *Egy nő*ről írt tanulmányukban (*Nő a vágya?*, Kalligram, 2000/4.) Esterházy szövegét az ún. gyönyörszövegekhez

kapcsolják, amelyekről Barthes beszél *A szöveg öröme*-ben. Az ilyen szövegek a funkcionális szemben a nyelvi tér heterogenitását, a logikai kapcsolatokkal szemben a (nyelvi) jelentés sokrétűségét helyezik előtérbe, olvasásuk aprólékos latolgatás, „lejelés”, ahogy Barthes mondja, gyors bekebelezésük során viszont a szöveg „átlátszatlaná válik”, tehát „a gyönyörben támadt rés, a nyelvi térben keletkezik, a közlés aktusában, nem a közlemények egymásutánjában.” A gyönyör forrása, továbbra is barthes-i olvasatban, egyrészt az Új, a kivételes, de lehet ennek éppen ellenkezője is: eszerint maga az ismétlés, a szétmorzsolás szülné a gyönyört, ez az alapja a kultikus, vallásos, archaikus szövegeknek is (melyből a mese is őriz valamennyit): „a túlajtott ismétlés a jelölt [signifié] önelvesztése, átlépése a semmibe.” A *Magyarmesék* – talán kevésbé, mint Esterházy szövegei, de – tart a Barthes-féle gyönyörszövegek felé, „funkciótlanságukat” cím és oldalszám nélküli jelenlétük erősíti, a szövegek az olvasói emlékezetben leginkább szétszálazhatatlan gombolyagként vagy felidézhetetlen mintájú csipketerítőként élnek, jobb külön-külön olvasni őket, ahogy a meséket szokás, mint egyvégtében. A gyönyörszövegek ugyanis: „[a]z öröm darabokban; a nyelv darabokban; a kultúra darabokban.”

A posztmodern szövegek a fenti értelemben mintha mind gyönyörszövegek mutatkoznának, a nyelvi heterogenitást, az olvasás megakasztását a nagyszámú intertextusok játékra csábító megtorpanásai is fokozzák. Esterházy említett írásainak rétegzettségét, a nyelvi referencialitás és diszkurzivitás általi jelentésképzés ellehetetlenülését kétségtelenül nagyban befolyásolja a textuális tér ismert kibővítése. Mosonyi másféle szövegközi diskurzust nyit: archi-, hyper- és intertextusai (Genette-i értelemben) a szó szerinti idézettel szemben (Esterházy) a célzás, a műfaji emlékezet és bizonyos (mese)poétikai eljárások mentén rajzolhatók meg. Kérdéses, hogy a „választott” műfaji keret, éppen állandó, ismétlődő elemei, formai rögzítettsége által mennyire tudja megmenteni a minden egyes szövegtérbe belehelyezett magyar bármiféle, akár többféle, referenciális jelentéskonstrukcióját, vagy éppen az egy játéktérbe helyezett, attitűdben, karakterekben, szituációkban szerteágazó hatósugarú szövegek szétrobbantanak minden (magyar) valóságra és sztereotípiára irányuló olvasatot. Mert ez utóbbi esetben, nem minden következmény nélkül, két paraklétozi költővel is mondhatjuk: „Névben mesében él csak, többé nincs jelen.”

A mérés lázgörbéje

(Angyal)szárnyak és más állítások

Gál Ferenc: Ódák és más tagadások.

Palimpszeszt – Prae.hu, 2011.

Gál Ferenc legújabb kötetével kapcsolatban különös módon sokáig Petri *57 kiló lepkeszárnya* „lebegett” a szemem előtt; minden értelem és magyarázat nélkül. Ráadásul, furcsa módon, a szárnyakhoz nem tartoztak testek, kopott-barnán, pergő hímporral, csonkoltan heverték egy átlátszó zacskóban. Nagy nehezen jutottam el a felismerésig, hogy „szárnytévesztésben” vagyok, nem lepke, hanem angyalszárny a „helyes” asszociáció, de ami az asszociációk működésének lényegét illeti, már késő.

A szerző harmadik, *Ódák és más tagadások* (2011) című verseskötete valamiféle elrugaskodással, szinte-lebegéssel jellemezhető, ám ez az általános megállapítás, mivel a versek különböző szintjeit, elemeit is érintheti, részletes magyarázatra, kifejtésre szorul. A különös lebegés érzete először is a befogadóban jön létre, mivel a versek nemigen kínálnak betörési pontokat, olyan formai, tartalmi, motivikus, intertextuális vagy egyéb felületeket, elemeket, amelyek bevilanásoknál, pillanatnyi „érteni vélem” állapotnál tartósabb, fogalmi szinten is artikulálható összefüggések megalkotását, kézzelfogható megállapításokat eredményezhetnének, mindeközben a szövegek azonban mégis érzéki-gondolati zsongásban tartják (fogva) a befogadót. Ez a költészet, mondhatnánk, és pontot is tehetnénk e szöveg végére. Tehetnénk, ha nem motoszkálna bennünk számtalan kérdés a láttatás módjával, a versbeszéddel kapcsolatban, ha nem akarnánk a végére járni annak a néhány felénk nyújtott szalmaszálnak, ha nem akarnánk mindenáron megérteni, érteni valamiképpen azt, amit az érzések, a gyönyör szintjén már megkaptunk a versektől.

Az *Ódák és más tagadások* a már ismert költői hang folytonossága mellett elmozdulásokat, újításokat is hoz a korábbi kötetekhez képest (*A kert, a város és a tenger* (1991), *Újabb jelenetek a bábuk életéből* (1998)). Az első kötet „osztatlanságával” és a második gyűjtemény számozott verseivel szemben a cikluscímekkel megkomponált triptichon egy, az egyes versek feletti, bonyolultabb összefüggésrendszer lehetőségét sejteti. A há-

romszor 16 versből és egy *Előhang*ból álló kötet szövegei megnyúlt szövegtestükkel, cikluszáró hosszúverseikkel már-már bőbeszédűnek hatnak a szerző korábbi költeményeihez képest. A szigorú, látványos kompozíció mellett és ellenére mégis valamiféle kinyílás, „lazulás” figyelhető meg a versekben, az eddig egyszólamú *Én-Te* beszéd, a költői *Éntől* eltávolított „bábumonológ” mintha finoman több szólamra hasadna, a beszédhelyzetek és nyelvtani személyek variálódnak, a megszólítottak, persze csak a maguk elvontságában, körvonalakat kapnak és (látszatra) szintén megsokszorozódnak („uraim”, „kisasszony”, „asszonyom”), az *Énnel* jelzett valaki több és erőteljesebb *szerephez jut* – különösen a középső ciklusban –, az önreflexív és metapoétikai gesztusok megszaporodnak. Nem árt még egyszer hangsúlyozni: az eddigiekhez képest. Ezeket a poétikai elmozdulásokat, a versbeszédhez, vershez való viszony megváltozását némiképp a kötet címe is jelzi: a korábbi kötetcímek tárgyias eltávolítottaságot, szerepjátékot ígérő (s beváltó) címeivel szemben az *óda*k valakihez, valamihez fordulást, műfaji reflexiót sejtet és a *tagadások* is az alanyiség és a verbális megnyilatkozás jelentőségének erősödését ígéri.

Úgy gondolom, Gál Ferenc verseihez éppen a kötet cím és a hozzá kapcsolható elemek, belőle kibontható jelentésrétegek kínálnak behatolási pontot. A közösségi, fennkölt retorikájú (pindaroszi) ódával szemben a műfajnak már az ókortól kezdve létezik egy halkabb, monodikus változata, amely már a szapphói, alkaioisi költeményekben is személyesebb érzéseket, gondolatokat szólaltatott meg, mértékletesebb stílushatásokkal, a horatiusi carmenek pedig a bensőséges közeget, szemlélődést, másikhoz fordulást valósítják meg a legmagasabb fokon, s gyakorolnak kivételes hatást az európai és kivált a magyar ódaköltészetre. A műfaj alakulástörténete során a 18. század végétől elégikus tartalmak is megjelennek az ódában, a két műfaj határai ugyan nem oldódnak fel egymásban, de a hangvételek és a két műfaj keveredésére számos példát hozhatnánk. Az óda egyre inkább reflexív, gondolati műfajjává alakul, ám a romantikától a modernségen át egészen napjainkig a tisztán bölcséleti lírával szemben érzelmi mozzanatokkal, valamiféle költői jelenléttel, személyes megszólításokkal, továbbá vallomásszerű állásfoglalás(ok)sal jellemezhető. Ez a rövid műfaj történeti kitérő talán érthetővé teszi, milyen műfaji kontextus alapján olvashatók a kötet bizonyos versei ódáknak. A bensőséges hang, a dolgokhoz közelhajoló, részleteket megfigyelő lírai alany már a korábbi versekben is az

Én-Te beszédnek egy ódai hangvételhez szolidan közelítő változatát hozta létre, ám az *Ódák*ban ez a hang nyíltabb, (már kötetcímevel is) vállaltabb, különösen a cikluszáró hosszúversekben, a *Törzsanyag*ban, *Üzenőfal*ban és a *Szűzbeszéd*ben, de az *Imádó*, *Bejáratás*, *Éjszakai átkelés*, *Alkalomra*, *Ráolvasás* és más versek is köthetők ehhez az ódai, s a korábbi versek beszédmódját követő, továbbgondoló hangvételhez. A valakihez való beszéd, a valakinek mondás elemi vágya, még ha ez olykor nem is több, más, mint az önmagát megosztó beszélő távolabbi Énjéhez való beszéd, az érzelm- és gondolatátadás alapkésztetését érzékelteti, szembeszállás a végső magánnyal, a diszkontinuitással; az Én-Te diskurzus nemcsak a létről, hanem mindig egyben a létből való beszéd is, a megtapasztalt, megszenvedett benne-állás, benne-élés továbbadása.

De vannak itt „*más tagadások*” is, s ez elkerülhetetlen módon arra is figyelmeztet, hogy az ódák maguk is valaminek a tagadásai. A „*más tagadások*” tökéletesen érzékelteti és magában foglalja ennek a költészetnek az új irányait, a tagadások között az „*elégiatagadásokat*” és „*számadás-tagadásokat*” emelném ki, esetleg a szerelmi dal, vallomás, mint például a *Románc*, *Részletes ajánlat*, *Tizenegy óhaj* „tagadásait”. A számvetés, állásfoglalás, az idő múlását értékelő gesztusok egyre több helyen ütnek át, ütnek rést ezen a zárt versbeszéden. Gál Ferenc poétikájának, szövegalkotásának kitüntetett vonása, hogy az elindított képek, jelenetek, látványok, a közelről, pontosan megfigyelt dolgok egyszer csak megtorpannak, váratlan fordulatot vesznek, a mondatok szintaktikai és szemantikai értelemben a legváratlanabb módokon folytatódnak, fejeződnek be, különösen a kötő- és utalószavak jelentései, kapcsolódási pontjai, az ana-, kataforák azonosíthatóságai maradnak bizonytalanok. Az egyes versmondatokba helyezett különböző képi, vagy képi-gondolati társítások a lehető legtágabb értelmezői asszociációknak is csak ritkán engedelmessé válnak, a versegészek pedig még ennél is tágabb köröket „futnak be”, ami a lehetséges jelentések megsokszorozódását, bármiféle koherencia megképzésének lehetetlenségét eredményezi. A képek, összefűzött mondatok állítások és tagadások is egyben a lét valós, álomszerű vagy mitikus szintjén, olyan megfigyelések és megállapítások, amelyek a kontextusok elveszejtésével, kiiktatásával a létezés képtelenségét, törékenységét, értelmetlenségét vagy időlegességét hangsúlyozzák. Az egyes lételemek kiragadása, másokkal való társítása, az ezekre való ráfókuszálások mintha pillanatnyi felsejlé-

sek, meglátások lennének, amelyek azonban mintha a megmutatkozás, feltárulkozás pillanatával egy időben azonnal visszazuhanának a lét megragadhatatlan, kimondhatatlan iszapjába. A kihalászott, felszínre kerülő „maradék” – lényegivé szilárduló lényegtelen, lényegtelennek tűnő lényeg – pedig szépséges mozaikokká, szilárd verstestekké kövesedik. A verssé összedolgozott látványok, képek, mondatok az összefüggéseket, a lényegyet hallgatják el, *majdnem* (s ez a majdnem később még fontos lesz) tökéletesen eldolgozzák a v/(ny)ersanyagot az én, a lét felett, a rések felett. A bármiféle bizonyosság hiányában így lehet minden egyszerre állítás és tagadás, önmaga reciproka, egymás megsemmisítése, „ahogy érzések és erők órák alatt / kioltják egymást bennem.”

Az iménti gondolatmenethez szorosan kapcsolódik, hogy a világ dolgait, konkrét helyzeteket, hétköznapi és álombeli szituációkat megjelenítő képekből indított versmondatok eldönthetetlenül lebegnek referencialitás és metaforicitás között. A nagyobb összefüggérendszeret és kontextusokat felszámoló költői térben a képek, látványok, motívumok majdnem elemelkednek a valóstól, a szó szerinti jelentéstől egy kvázi-metaforikus szintre, ha lehet egyáltalán ilyet mondani, akár csak metaforikusan is. A jelentések és jelentésátvitelek többféle lehetőségét a Rimbaud-replika mottóvá emelése is megtámogathatja: „Azt akartam vele mondani, amit mond, betű szerint és minden lehető értelemben.” A jelentéseknek ez az „elemelkedése”, a jelentéssíkok folyamatos oszcillálása egyrészt a képszerű és fogalmi-gondolati elemek összeszövéséből, társításából is fakad, mintha a hétköznapi eseményei, tapasztalatai valami mélyebb összefüggést metaforizálnának, de egyéb kapaszkodók nélkül gyanúinkat alig-alig válthatjuk bizonyosságra, másrészt a mitológikus, biblikus utalások, explicit „jel(entés)adások” (*Jelek, Kútfő, Nevező, Biztonsági játék*) a szimbólumképzés, magánmítosz-alkítás, szereplíra lehetőségeit is felvetik, fenntartják számos alkalommal. A képek, dolgok sajátos képtársításából és a meglebbenő jelentéssíkok bizonytalanságából eredő többszörös rögzítetlenség értelemszerűen az Én instabilitását, szétszóratását is eredményezi. Az Én az elsőszülött magabiztosságától a tékozló hazatéréséig árnyalt viszonyokat, szerepeket jár körbe, lehet lovag, lator, próféta stb., de mégis leginkább átoperált angyal, aki/ami az „idegen anyagot” próbálgatja „siklórepüléssel”, „finoman, földközelenben”. Rögzítetlen (én)pozíciók, énkép(ek), a gondolatban végigjátszott

lehetőségek után szabadon elvonulni, „túl az örömelven”, „angyalok utáni nyelven” írni sorokat, legalább megmutatni a végül el nem játszott szerepeket, számba venni a lehetséges jövőt, a lehetetlen jelent, az időt, a nőket, az érzelmeket, a szavakat, „[m]int aki így vagy úgy, de megte-
szi / a rá kimért út hátralévő részét”. Érkezés, itt-lét mint a létezésből visszavonhatatlan „örökös tagság”, mint emberi létforma, ugyanakkor egyetlen, egyszeri, véges lehetőség az én emberi-művészi kibontására, finom elrugaszkodásra, vágyak, álmok megélésére („naponta meríték az életet jelentő mézből”), majd a mindent mérlegelő, de a dolgokat a lehetőség szerint kiélvező lassú, „szabad elvonulás”. Az idő múlásával való szembenézés, az életközép értékelő, számvető attitűdje mozdítja el ezt a korábban egyszólamú, távolságtartó monológot az Én kívülről-belülről önmagát szemlélő, vizsgáló elégikus szólamai felé, az idő üt réseket a korábban elsimított habarcson, és a réseken át mintha egyre inkább kikíváncskoznának az önreflexió, a *ki*-mondás szavai.

Az elégikus hang, a számvetés, számadás („Eszembe jut néhány pillanat, / amikor mindegy volt, hogy létezik-e / öröm következmények nélkül, / és az abroszon matatva próbálom / rangsorolni őket.”), az elmúló fiatalság („Csakhogy én nem vagyok zsúfú, / kisasszony, én tudom, hogy húszévesen / kellett volna ilyeneket írnom.”) apró szólamai határozottan tetten érhetők a kötetben, leginkább ezekből a bizonyos résekből bukkan, tör elő időről-időre, sorról-sorra, de olykor teljes versekben is, mint például a *Változókorban*: „Tudnék mesélni. Csak nem izgat már, hogy a vízvázalztó felénk eső / oldalán a puttók girhesebbek.” A számadás gesztusai különösen a záróciklusban szaporodnak meg, már a verscímek is az összegzést sejtetik: *Énkép; Mód, hely, idő*, melynek első sorai Vörösmarty *Késő vágyát* is felidézhetik, a *Számadás*, amely pedig egyértelműen Kosztolányit hívja elő, és a *Biztonsági játék* kapaszkodókat kereső helyzete: „és lassan / ott tartok, hogy számba veszem őket / az átvasalt drapérián kezdve, mint a régi szép időkben.”

A már elmúlt és a még előtte álló felmérése az időt is összekuszálja Gál Ferenc kötetében („a vándor / útja mind a két irányban / egyre kurtább”), a percek, órák, évek mintha elveszítenék mérhető, számolható intervallumaikat, a sok, a kevés relativizálódik, a napi események, az óráról órára nyomon követhető dolgok a maguk konkrétságával mintha elmosnának, feloldanak egy fél életnek teljes idejét, élettelen maszkká merevítve

az elmúlt időt: „Fél órája negyven éves lettem. / Ha minden igaz, délig házhoz / szállítják a modellgipszből / öntött maszkot”. Az idő inkább feltördeelve, pillanataiban, konkrét helyzetekhez kötve felfogható, elviselhető, ahogy ez a képpalkotás poétikájában is tükröződik, a kontinuumok, összefüggések nélküli versvilág, az idő reális folyamából kiragadott versek időtlen pillanatnyisága az időtapasztalat szubjektivitásának egyetlen lehetőségéről tanúskodik. Az *Előhang* „huszonötödik órára” mondása az idő elrugaszkodásának első jelzése; az idősíkok elmocantására a különböző szerepek, és a szerepekből elhangzó beszédtrödédek is alkalmat adnak, különösen a cikluszáró monológok összegzéseiben; az idő megállításának kívánsága (*Törzsanyag*), az ideális óra megtalálása (*Nincs alku*), az óra átállítás, vagy a következő évezredbe előresietés (*Szűzbeszéd*) az idő egyéni birtoklásának vágját sugallja.

Az elégikusabb hangvétel, a lét- és önösszegző attitűd együtt jár az Énre vonatkozó reflexiók számának megnövekedésével, bár ez az Én továbbra sem azonosítható valamiféle költői alanyisággal, hanem inkább egy olyan köztes énről beszélhetünk, amelyik az Én fogalmát, pozícióját (már ahol van egyáltalán Én) minden egyes versben újraszervezi, újraszituálja, más-más szerepekbe helyezi, ezen a szinten sem engedve bármiféle egységesítésnek. Az Én „kimondásai” mégis fontos állomása Gál rejtőzködő lírájának, az eddig főleg helyzetekben, cselekvéssorokban, kívülről láttatott alak(ok) helyenként feltárulnak, s lényeges(nek tűnő), de mégis megfoghatatlan, kijelentéseket tesznek: „csaknem hivatásos vagyok én is”, „Magamról egy szót se”, „túl vagyok a homlok / szertartásos hűsítésén, / s nem érdekel, hogy létezésem / bizonyíthatatlan”, „én itt maradok a gondolatokkal, / hisz kitaró vagyok, mint a cápa” – és még sorolhatnánk. Az önmegállapítások artikulálásával párhuzamosan a költészetre vonatkozó metapoétikai megjegyzések is alkalmakat találnak maguknak, az akár ars poeticaként is olvasható *Üzenőfal* nyíltan „szegezi ki” tagadó formában a látványos eszközökkel élő „fecsegő” költészettel szembeni visszafogott líra paramétereit, amely egyben a vallomásos romantikus költőideál tagadása is: „Ezek nem börtönversek”, „nem akarok elkalandozni / vagy elveszni a részletekben, / mindig is visszafogott voltam. Nálam nem olvasott kettős napról, / melynek fényénél szolgálati lakásban / a költő alakmásokkal cseveghet. / Szálerdőn csilingelő szánról / és megfagyott fátyolról sem regéltem / amit a csók előtt ököllet szokás letörni”, „Ahogy megszokhatta

már, / nem terhelem nagybetűs / szavakkal.” Hasonlóképpen a mindennapos újrakezdés, újraköltés lehetőségét is tematizáló kötetzáró *Szűzbeszéd*-ben is költészetének milyenségéről vall a beszélő: „Én meg legszárazabb hangomon / beszélni kezdek,” „Hiába, nem vagyok prózaíró. / Ne várja hát, hogy légvárok / toronyablakából kidobott galambbal / üzenjek magányomról”, „És nem azért beszélek halkabban, / hogy bárki közelebb jöjjön.”

Gál Ferenc lírája megalkuvások nélküli, felszínnek, népszerűségnek, divathullámoknak, költői trendeknek masszívan ellenálló költészet. De ennek valamiféle kimondása, artikulálása immár (1998-2003-ban, amikor a kötet anyagán dolgozott) szükségszerűvé vált, a mondás, a kimondás alkalmi, beszédaktusai bizonyára ezért kerülnek előtérbe, ahogy már a cím „tagadásai” is egyfajta beszédhelyzetre irányítják a figyelmet. A beszéddel, mondással való cselekvés, külvilág felé irányulás performatív készletetésekre utal, a szavak, a vers, a költészet világot befolyásoló, formáló titkos erejére, a világhoz és a másikkhoz való viszonyulás egyre fontosabbá váló – verbális – módjára. Már a kötetbe való belépés – cím, mottó – a mondás, a szó és a jelentés viszonyait tematizálja, az *Előhang* pedig kötetbeli funkcióját tökéletesen betöltve a „valamire mondom” változatait sorolja teljes hosszában; a beszéddel való cselekvés, a kötetbeli beszédaktusok szépszámmú variációja – intés, ráolvasás, cáfolás, bizonygatás, alku, ígéret, *Részletes ajánlat, Méltatás, Tizenegy óhaj, Számadás, Szűzbeszéd* – a költészet és a szó (ódák és tagadások) erejét, jelentőségét, fontosságát emelik ki, a logosz világteremtő és világgal kapcsolatot teremtő lehetőségét. A kötet leheletnyi pátosza, „közbenjáró úr szerepe”, angyalszárny-emelgetése ennek a korántsem divatos attitűdnek halk szavú „dackorszaka”, „világos, hogy néhány szó [...] még megteszi hatását, / még nem lehet csak úgy leírni minket.”

Leírni semmiképpen, egyik jelentésben sem. Gál Ferenc hangja különös, ritka, némiképp visszafojtott hang kortárs líráinkban, de olyan hang, amelyre érdemes odafigyelni, olyan költészet, amelynek sorai behatolnak bőrünk alá, lapockáink közé, és kiír(t)hatatlanul ott ragadnak lenyesett angyalszárnyaink helyén. Ugyanakkor ezek a versek ellenállnak a teljes leírásnak, végső megközelítésnek, diszkurzív tudományoskodásnak; amennyire lehetett körbelebegtük, megsuhintottuk őket, talán eleget téve a költő azon kérésének, hogy „ha ideje engedi, / ossza meg velem, / hogy a

városmagban töredék / háznépével élő nőnek mikor / mit jelent ez.” És Gál Ferenc verseinek erejével szembeni kritikusi „lepkeszárny-tehetetlenségünket” demonstrálandó vissza is adjuk a költőnek a mondás és az időtlenség örök jogát: „Mostantól találgassa más, / hogy a konyha ajtajában milyen / szavakat hallottam szerelemiszapnak”, „Ha pedig úgy érzik, hogy túl sok itt / a kétes összefüggés, / túlságosan gyorsan terjednek / a hírek és az illatok, / az elvarratlan szálak szaporulata meg / a legcsábítóbb kelengyét is szétzilálná, / kívánom, hogy erejük teljében / egyszer megállíthassák az órát.”

Megmártózni a létben

Gál Ferenc: Az élet sűrűjében (2004-2010).

Palimpszeszt – Prae.hu, 2015.

Gőzfürdők, ivócsarnokok, olajos kenetek, jósdák és jóslatok, cirkuszi viadatok, szertartások és ünnepek közegeibe vezet olvasóját Gál Ferenc legújabb kötete. Ezek közül a fürdő a hozzá kapcsolható számtalan kelléssel és jelentéssel Gál közéleti költészetének alapmotívumát adja, legerőteljesebben a háromrészes kötet első ciklusát itatja át, de végigpezseg, végigpárállik a kötet egészén. A fürdő egyaránt lehet a testi és szellemi felfrissülés, a megtisztulás és bűnbeesés, az elmerülés és elvegyülés, a társas érintkezés és magányos szemlélődés helye, ahol lehull(hat) a lepel, feltárul(hat) a titok. A versek évezredek szakrális és legromlottabb fürdőkulturáit is megidéznek, és kiegészülve szertartások, szoborkultuszok, cirkuszok és viadatok eseményeinek helyenként már-már allegorikus futamaival, elegánsan mértéktartó módon Róma gyönyörrelvű, fülldet és torz császárkorára játszanak rá. Mindez időnként beoltva egy adag manierista-barokk pompával, zsúfoltsággal az áthallásokat és (jelentés)rétegeket növelendő. A kultikus, (időben) eltávolított és a jelenkori motívumok összemontírozását többnyire a Gál-lírából már ismert szerepversszerű adagokban kapjuk, melyek most formailag és hangvételükben rendkívül egységes tömbökben állnak, mint a küzdelemre kész beolajozott testek vagy mint a talpazatukon lecövekelte szobrok.

Az eddig leírtak alapján azonban ne gondoljuk, hogy *Az élet sűrűjében* vérmes költői játszmák által artikulálja közéleti vízióit. Egyáltalán nem. Jóval kifinomultabb eszközökkel, rejtettebb utalásokkal, áttűnésekkel él, mint a kortárs közéleti líra „megmondós” vonulata. Ezáltal a versek nem csak éppen ma, egy adott társadalmi-politikai pillanatban, hanem minden korszak minden napján aktuálisak lehetnek, általánosan tudnak valami fontosat közvetíteni a közélet és a hatalom működéséről, mechanizmusairól. S ezt nem csak a történelmi áthallások bizonyíthatják, hanem az is, hogy a kötet a szerző 2004-2010 közötti verseit tartalmazza, de minden szavát érvényesnek érezhetjük akár ma is.

S bár jelentősnek vélem a kötet közéleti vonulatát, amelyek sosem nyílt reflexiókban, hanem leginkább szerepekben, helyzetekben, jelenetfordé-
kekben, néhány soros áttűnésekben mutatkoznak meg a *sensus communis*
jegyében, legalább ennyire fontosnak tűnik a megszólaló(k) viszonyulása
mindehhez. Magánélet és közélet, elvegyülés, részt vétel és kívülállás, meg-
figyelés kettősségének, lehetőségeinek tematizálása szintén meghatározó
vonása a verseknek. Ehhez is köthető, hogy Gál lírája továbbra sem rögzít-
tett pozíciókból szól(al meg), a szerepek és ezeknek hangjai nem azono-
síthatók, a külső, jelöletlen nézőpont és az Én, Te, Mi alanyok – gyakran
verseken belüli – váltakozása a viszonyulások, érzések és ítéletek szüntelen
alakulását sugallja. A közösségben való részt vétel, cselekvés, a közügyek
elszenvedése vagy az „üdvös pókerarccal” kívülről állás, megfigyelés, el-
határolódás pozíciói folyamatos mozgásban vannak. Ugyanígy a költői
szerepvállalás, *ars poetica* is kettős: a közügyekre reflektáló („Feladatunkat,
urunk természetének / meghatározását, elvégeztük.”) és a magánélet min-
dennapjaiba visszahúzódó gesztusok egyaránt megragadhatók. Az egyéni
lét múlásának rezignált tudomásulvétele mellett és ellenére is jelen vannak
az élet örömei és szépségei; sokszor úgy tűnik, hogy az ember a kívülmar-
adás és *ataraxia* által nyerheti el önnön szuverenitását és szabadságát.

A közösségi terek és az intim helyek (kert, szoba) tárgyi világa, szenzu-
ális tapasztalatokat rögzítő képsorai közt szolid makacssággal bújnak meg
a költészetre, költői hitvallásra vonatkozó kijelentések, reflexiók. E meta-
poetikus szál megerősítheti benyomásainkat, hogy Gál Ferenc az antik
hymnuszköltészet és közösségi óda hagyományából is merítkezve egy olyan
saját kortárs versbeszédet alakított ki, mely nem alkuszik, nem fekszik rá
holmi trendekre, áramlatokra („A tökéletes / felhígulás példájához illőn /
ócska visszhang adna esélyt / némi öncsalásra”). Bár néha a költőt kutyá-
ba (se) veszik, ő mégis, dacos fegyelemmel saját hangján szól: „hattyúdalt
majd írjanak / a korcsok, én szereplírásban / tombolok tovább.”

A magányos sirály rítusai

*Jász Attila: el.
Kortárs, 2016.*

Szívesen veszi kézbe, csúsztatja zsebébe Jász Attila legújabb kötetét az olvasó; a formájában, küllemében rendhagyó könyvecske felépítésében, tartalmában is a szerzőtől már jól ismert megfontoltságot, kompozíciós többletet ígéri. Jó forгатni, mint egy noteszt, jegyzetfüzetet, sőt, kell is, mert a szövegek ciklusokként más-más irányból olvashatók.

Ám ugyanígy lehet és kell forгатni a szavakat, verssorokat is, hiszen a szavak, szó szerkezetek ismétlődése, ismétléses variációja e versnyelv, versépítkezés egyik legfontosabb és legszembetűnőbb jegye, a szavak megválasztásának és elhelyezésének itt kitüntetett szerepe van, a szórend megváltoztatása, az ismétlések rendje a jelentések és a nézőpontok (árnyalatnyi) változását, (tovább)léptetését is eredményezik. Ahogy a végletekig csupaszított szikár cím, *el* is hangsúlyos, az egyszavas verscímek és egyáltalán maguk a szavak is súlyosak, roppannak, mint a csigaház, csobbannak, mint a néma vízbe dobott kavicsok; lecsiszoltak, gömbölyűek, mégis a mélybe süllyedők, veszendők.

A kavicshajigálás a haikuformában írt versekhez tartozik, három ciklus – az első, az utolsó és az egyik közbülső – is ezt a címet kapta. A hét ciklusba rendezett kötet az ötvenéves szerző ötven versét tartalmazza, az ötvenedikről visszszámolva (léptetve) a nulla, a semmi, a megsemmisülés felé tart, ám nem lép át oda, az *1. (születés)* vershez érkezik, ami érthető úgy is, hogy visszatér a kezdetekhez, életének origójához, ami a kötet létösszegző és létfelszámoló gesztusainak része, de akár úgy is, hogy a születéssel befejezett kötet valami újrakezdésnek, újjászületésnek a lehetőségét, reményét is jelzi. Az ötven számozott vers az idő méréséeként, előszámlálásaként is értelmezhető, a formailag, tartalmilag is erősen komponált kötet a költő számvetése önmagával és létezéshez való viszonyával, akárcsak Kosztolányi ugyancsak ötvenévesen megjelent kötete, a *Számadás*. S bár ez mindössze egy kiragadott párhuzam a sok hasonló alkalmi kötetek, költői gesztusok sorából, a létösszegzés Jász Attila kötetében is jóval több, mint a személyes

sors, az én hatósugarán belüli kérdések leltára, a versek a létezés rendjének, működésének, metafizikai léptékű számvetésévé tudnak terebélyesedni. A létbe vetettség fájdalmát és értelmét, az ittlétén túli távlatok mikéntjét kutató költemények egy komoly és felelős, a kortárs (kötelező) iróniát és távolságtartást mellőző, – jó értelemben vett – hagyományos költői alkatot mutatnak. Az élet, az univerzum részének lenni, annak felfoghatatlan egészét, nagyságát megtapasztalni már önmagában a hála és az áhítat hangvételét eredményezi, s ebben közel áll, mégiscsak, Kosztolányi vendég-lét tapasztalatához, a hegyre száműzött (holt) próféta – hogy egy másik költőt is megidézzünk – társadalmon kívüli (felüli) pozíciójából szól a *10. (hála)* (bár nem a világhoz) című versében: „szavadon élem álmodott é- / letem a hegyen, ez nem szerep- / vers, az élet vendége lettem, / aján- / dékba kapok minden csillagot / egemen, érzem csak, köszönöm / annak, aki erről nem tudott”. A versekben megszólaló, a világot és abban önmaga helyét, súlyát mérő megfontolt hang már önmagában jelzi, hogyan viszonyul a szerző (szerzői hang) a költő világban betöltött szerepéhez. Jász Attila eddig épített költő-imidzse, tudatosan és koncepciózusan megformált hangjai, kötetkompozíciói eddig is ezt a költőkaraktert közvetítették, az *el*, kimondott alkalmi, összegző intencióival, is ezt nyomatékosítja.

Az egyéni és a kozmikus magány felmérése, az én és a világ lassú pusztulásának, szétfoslásának az élménye, a múlt, a saját élet részeinek felidézése, jelenhez vezető összefüggéseinek feltárása a természet és a magára maradt beszélő szimbiózisának, interakcióinak, szoros áttűnéseinek képeiben kap formát. Ezáltal a külvilág elemei, kevésbé az emberi környezet, társadalom, sokkal inkább a természet részei, formái, rajzolatai nem egyszerűen a versbeszélő érzéseinek, gondolatainak képi megformálásai, hanem az egyén lecsupaszított, idő- és térbeli „sallangoktól” megfosztott helyzete, sorsa a természettel, tájjal való szoros és mindig jelentős(égteljes) viszony, összenövés által többnyire az emberi létezés egészét, univerzalizálását is magán viseli. Ebben a letisztult költészetben minden évszak, tájelem, tárgy jelentőséget, megfontolást, metafizikai árnyalatot nyer. A számvetés aktusa, az összefüggések feltárásának folyamata pedig nemcsak a töprengés, gondolkodás idejét, formáját is jelző kavicshajigálásban, hanem a nyom (mint jel) motívumában, a cikluscímekké emelt *nyomolvasgatás*-ban és *emléknyomkeresés*ben, illetve a tükröződés-hiány egyéb képeiben – mint a tükör, árnyék és a köd – fejeződik ki.

Az első versek – két haikutriász – mintha a kötet beszédmódját és témáját jelölnék ki: a töprengés, magába szállás csöndjét feltörő megszólalás-módot, az „első utáni” lelki megnyugvást kísérő roppanó szavak költészetét ígéri az 50. (*csönd*), majd a „Hóban a nyomok / leginkább önmagamhoz / vezetnek vissza” (49. (*nyomok*)) három versszakos variációja az önvizsgálat témáját nyomatékosítja, rögzíti már a kötet elején. Ám a nyom kapcsán nem a visszakeresés, az ok-okozati láncolatok felfejtése tűnik a legfontosabbnak, hanem a létezésben eltöltött egyéni élet, rövid emberöltő szerepe, értelme, („Kávésphárnyom / az asztalon felejtve, csak ennyi voltam?” 45. (*ennyi*)), mert saját nyomainkon visszalépdélhetünk ugyan múltunkba, akár születésünkig, ám az jóval súlyosabb és nyomasztóbb kérdés, hogy a mi lenyomatainknak, magunk ejtette, magunk után hagyott nyomainknak mi szerepe lehet a jelenben vagy a jövőben, a világ örök körforgásában, „Sose tudjuk, mi mire lesz jó, és miért is vagyunk épp itt, és ez miért is jó nekünk” (20. (*energia*)). Az önmaga hiányát, nem-létét előre vizionáló, önmaga fizikai-szellemi eltűnésének tudatában lévő költői én, és e kérdéskör nyom-motívumban megjelenő – Derridát jóval megelőző – költői előképei szinte elének tolakodnak a versek olvasása során, „mint erdőben a vadnyom”, ahogy a hasonló kérdésekkel gyöttrődő Babits sorai is: „Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy / magad is, kit a holtak lépte vet.”

A hiány(zás), a létezésben való szertefoszlás, feloldódás a kötet másik erővonala, a Semmi kísértése, az anyagi dolgok eltűnése visszatérő gondolatként, nem egyszer konklúzióként jelenik meg: „ha kő, ha test, semmi nem / marad utána.” (32. (*lakókocsi*)), vagy „Köd van, nincs semmi / a helyén, hófoltok, fák, / hazataláltam.” Ez az önfelszámolódás, az én végső eltűnése, nem kifejezetten kétségbeesett vagy tragikus, inkább a rezignált beletörődés, a tudomásulvétel és tudatosítás érződik a versekből, olykor pedig egyfajta megnyugvás, megérkezés vágya is, mint a legutóbbi részletben. Azonban a halál és az élet (el)fogyása mégis uralkodó témája a kötetnek, a természeti képek gyakran pusztuló, hideg, nyirkos, téli világot idéznek, az évszétés – félelme, ténye – az árnyék motívumában is végigvonul a verseken; helyenként a fény-árnyék viszonyok gyors változása az élet, a körülmények forgandóságát, folytonos változását jelzi („Árnyék a napon, / kerülget, nő, eltűnik, / de milyen gyorsan.” 32. (*lakókocsi*)), helyenként a beszélő meghasonlottsága („önmaga árnyéka”), a magánélet veszteségei kapnak kifejezést e motívum segítségével: „Magam mögött húzom / az

árnyékom, surlódik / az aszfalton, noha suhan- /nia kéne,” (24. *(árnyék)*). Más versekben pedig a fénykép ontológiájának és esztétikájának elméleti meglátásait is mozgósítva a fény-árnyék kapcsán a fotó pillanata, a már ott-nem-lét tudásának képen szemlélhető látványa mint megelőlegezett halál idéződik fel, a fotó felületén hordozva a pillanat örökkévalóságát, a képpé merevített hiányt (23. *(fénykép)*). A képek, festmények mintha amúgy is jobban feltárnák, láttatnák azt az egyetemes hiányt, léttel szembeni hiányérzetet, sóvárgást, az egyén örök magányát, létből való kihullásának, elmúlásának fájdalmát, aminek megragadása a művészet feladata: „de nem / magára gondol-e a festő, / amikor a cédrus hiányát / festi csak folyton-folyvást?” (31. *(cédrus)*). A „csenevész fa”, ami szintén az én visszatérő legkisebb jelölője, a kép széle felé magányosan araszolva „jelzi, ő / nem is látszik, csupán egy ár- / nyék, az én helye a képen.” (17. *(hely)*).

Az eltűnés, szertefoszlás azért sem tűnik tragikusnak, mert a versek alanya a természettel való egyesülésben, a tájba, környezetbe való lassú beleoldódásban lát(tat)ja önmagát. („Mohos kő vagyok [...] mi nem voltam még?”) Ugyanakkor a keserűség, szomorúság, a magányérzet és helyenként az önsajnálát meghatározza a kötet hangvételének egészét, az ezek mellé társuló szikár tartás, a rezignált belátások teszik sok helyen fájdalmassá, komollyá, néhol komorrá ezt a versvilágot. Fenséges ez, csendes nagyság. Ritka manapság az ilyen költészet, de Jász Attilánál érvényes módon szólal meg.

A létösszegzés, számvetés gesztusai nem csak a számozott versekben, az eddig részletezett motívumokban vagy kimondottan a felvetett témákban, gondolatokban érhetőek tetten, hanem a múlt, az emlékek felidézése, ezek rendezése, az étellel való (el)számolás viszonyítások sorozataival megy végbe, az idő a *még, már, majd, amikor* határozók relációiban áll össze saját, mérhető, értékelhető életidővé. A *már* elmúlt, a végképp *el*mulasztott és a *még* megélhető, kihasználható lehetőségek szintén felvillannak, de mindez már az előretételezés, a halálhoz való előrefutás (autentikus lét) tudatában. A halál előképei számtalan módon, a jelzőkben, a vitalitás eltűnésében, a pusztuló táj, természet láttatásában, a (fény)képek már idézett hiányjeleiben, az emlékek eltűnésében, a tudattalan állapotok – mint az álom – próbajárataiban és a (hanyatt) fekvés képeiben vannak jelen. E legutóbbi a szemlélődés és a létösszegzés, búcsúzás pozíciója is egyben: „aztán / már csak a felhőket szeretném / látni, ahogy fekvő futok velük /

tovább, csak tovább” (12. *(tovább)*); „és belefeküdni a langymeleg / porba, feküdni csak hanyatt, / érezni, / ahogy átmelegít, és várni a langyos / esőt, ami lemossa majd a port, és sár- / rá változik, de feküdni csak tovább, / miközben gerinced alatt folydogál, / csorog el szép lassan az idő.” (11. *(alatt)*).

Jász Attila félszáz verset tartalmazó kötete olyan összegzés tehát, amely nem csak számba veszi a múltat, visszakeresi a nyomokat, hanem már bejáratott versformáival, letisztult poétikai eszközeivel, végigvezetett motívumaival, a természet iránti panteista áhítatával, alig tetten érhető csendes manírjaival már eleve önmagán hordozza (költői) múltját; olyan összegzés, amely organikusan nő abból a talajból, abból a világból, ahol már hosszú évek óta mozog, s amelybe – „fák öreg bőre” – egyre inkább belesimul, folyamatosan távolodva a társadalmi lét formáitól, gyakorlataitól; olyan összegzés, amely nyugtázza az élet *e/múlását*, de amely egyben lezárás is, *elválás*, *elbúcsúzás*, a régi *e/lrontott*, *e/mulasztott* dolgok, kapcsolatok *elrendezése*, *e/engedése* is. Mindez nagy költői erővel, visszafogottságukban, letisztítottságukban is látványos képekkel, formavilággal, szertartásosan, emelt fővel. Az élet maga is szertartás: születéstől a halálig, az ötvenedikől az elsőtől, itt, e földön fekvéssel felmérni az eget és a földet, forgatni, mint a kötetet, a fentet és a lentet, „Térdre borulva / megcsókolni a földet / az ég nevében.”

Utazás a bédekker mélyére

Halasi Zoltán: Bella Italia. Nászút 1980.

Magvető, 2016.

Merész cím a *Bella Italia*, hiszen az édeskés, elhasznált szókapcsolat sokféle (szöveg)világot előlegezhet, ám a cím fanyar iróniája, összetett jelentése csak a versek olvasása során bontakozik ki. Az alcím – *Nászút 1980* – még mindig nem sejtet semmit, sőt, akit a beígért intim téma vonz, boldogságra hangolódva lapoz tovább. De épp ők csalódhatnak. A kötet nem az, amit címével ígér: annál sokkal jobb.

A tér-idő adott tehát, és a nászút is megtörténik. Halasi városokon át vezetni olvasóját, a nászutasok maguk is vándorok, flâneurök. A városnevekkel (fel)címkezett művek sorát az *Indulás* és a *Hazafelé* keretezi. A tér azonban ennél is jelentősebb szerepet kap, az alcímek tovább bontják, árnyalják a térformákat, amelyeknek egy része csomósodási pont, kulturális, szakrális tér, mint a Capodimonte Múzeum, a Piazza Navona vagy Szent Ferenc remetebárlangja, mások pedig a tranzithoz, az utazáshoz, a tér- és időbeli mozgáshoz (itt: vonatozás) kapcsolódnak. A kétféle – statikus és dinamikus – térképzet találkozása a bolognai Stazione Centrale és az 1980 nyarán elkövetett merénylet, amelynek részletező leírásához, apokaliptikus víziójához a kötet fináléjában érkezünk. A különböző városok és őket összekötő utak ábrázolása azt emeli ki, hogy a bédekkerek által is kínált helyszínekben, épületekben, terekben a történelem, kultúra és művészet szegmensei miként képeznek rétegeket. A kövekben és a tájban egymásba épül a múlt, a különböző korok, hitek, ideológiák, (gyilkos) emberi tettek, történetek; megannyi szépség és fájdalom egymásba habarcsolva, anyagba hordva jelenvalóan áll előttünk. Ám a művek egyáltalán nem nosztalgikus-elragadtatott pátozzsal közelítenek a történelmi turbulenciához, a „pikareszk zarándoklat” lenyűgözöttségében ott vannak a „baljós árnyak” is, az első, *Velence I* című vers egy véres álom leírása. A helyek felszíni szent szépsége nyirkos rétegeket, bűzlő összefüggéseket is rejt, a zsidó-keresztény kultúrának évezredek társadalmi folyamatai, a történelmi kataklizmák sora napjaink problémáihoz vezető kérdéseket tárnak fel a versekben. A *Bella*

Italia kavalkádját azonban még ez sem meríti ki, a városok tereihez, helyszíneihez kapcsolódnak az egyéni emlékképek, a nászút során közösen átélt események is, bölcséleti, morális reflexióival mindez túllép az emlékfelidezés hatósugarán. A sokszor töprengésbe, mélyebb összefüggések firtatásába futó verssorok ily módon mégis elszakadnak a tértől, ám a beszélő végül mindig visszatér a konkrét formák és anyagok közé, feleszmél, miután felidézte mitikus, legendás történeteit, végigvezette számtalan kulturális utalással élő okfejtéseit. Néha nehéz eldönteni, hogy a vers akar túl sok mindent magába fogni, vagy valóban ennyire sűrű, kavargó ez a kultúra és annak felidézett tapasztalata. A káoszt és a versnyelv szertecsapó asszociációit mindössze a feszes kompozíció és a hatodfeles – drámai – jambusok zabolázzák meg.

Halasi a tőle már ismert érzékenységgel és lényeglátással közelít az európai kultúrához, nemcsak az 1980-as kortapasztalatokat rögzíti (hidegháború, vasfüggöny, angyaltank stb.), hanem mindez áthallik a jelenbe, ott van mai válságunk minden gyökere: az agresszió, idegengyűlölet, kirekesztés, vallási-felekezeti megosztottság, hatalomért folyó küzdelem hosszú évszázadok óta „fáj a földnek”. A költőnél ez a sok szépség – tehát – most erre való.

A megszólalásmódok sokszínűsége is a rétegződést, az emberiség természetének nem változ(tathat)ó, ezért bárhova behelyettesíthető lényegét közvetíti: a többféle személyű, a külső és belső nézőpontokat felváltva működtető, szerepekbe, alakváltozatokba burkolt hangok nemcsak az idő változásában zajló események, érzések, reakciók sokféleségének mélyrétegeiben megmutatkozó egységét fejezik ki, hanem megteremtik az irónia, az elragadtatás, a bölcs belátás különféle attitűdjeit is. Ám ez a sokféle hang keresi az egyes ember helyét is e kaotikus egészben, a létezésben való magányos csellengést mintha csak az intimitás, a tapasztalatok, élmények megosztása tenné elviselhetővé.

Az egyén felelőssége épp ebben, az együttben, az interszubjektivitás-ban lehet, mert, ahogy a kötet sugallja, a látszat és annak értelmezése tévútra is vihet, könnyen tűnhetünk mi is tiroli ruhába öltözött bolognai merénylőknek, korabeli Bonnie és Clyde-nak, ahogy Barbra Streisandnak és Max von Sydow-nak is, a lapjárástól függően lehetünk a Vándor vagy az Akasztott ember, mert mindannyian ebben a téridőben építünk és pusztítunk, nászulunk és gyilkolunk.

Tér-kép e táj

Szálinger Balázs: 360°.

Magvető, 2016.

A *360°* már címével is valami teljeset, egészet ígér. Mondjuk, egy teljes kört. A geometriából ismerős fogalom láttán asszociációink több irányba is elindulhatnak, s e tekintetben nem is fogunk csalódní. A *360°* nemcsak valami egészre, átfogó körképre utal, hanem egy (föld)történeti, az embernél nagyobb léptékre, a (világban/ról való) tájékozódás és a nézőpont tágasságáról, szélességéről, sőt még az egyénitől, személyestől való távolságot, hátralepést is jelzi a csupasz szám.

A kötet négy ciklusát felvezető költemény meg is teszi ezt a körbejárást, úgymond körbevezeti az olvasót, távoli, mégis minden apró részletet látó tekintettel radarozza a világot. Tér és idő már itt, a kötet elején összeáll, összefonódik, egymásra vetül: az óramutató egy teljes napot tesz meg, az idő mérése megkezdődik, ám az óra – számlapjának beosztása – térbeli vonatkozásokat is kap, a kismutató állása térirányokra, helyjelölésekre is alkalmas, aktuális pozícióhoz mért „iránytű” („három óránál”, „negyed ötnél” stb.), ahogy ezt a harcászati szókincsből jól eltanultuk. A sokféle szögbe, irányba szétfutó, többféle témát, hangvételt és eszközkészletet mozgató költemények Szálinger kísérletező kedvét, újíto gesztusait is láthatóvá teszik, ugyanakkor a kötet tétje ennél jóval nagyobb, mert nemcsak általában a poétikai erővonalak alakulása izgalmas, hanem a világ feltérképezésének, föl(d)mérésének készletesei, ennek lehetőségei és versbeli (tér-kép)vetületei is. A szerző, legerősebben az első ciklusban, a természettudomány objektív(-nek vélt) mérései, adatai, jelzései segítségével próbálja megragadni a világ működését, az emberi élet egészének távlatait, ezáltal az ember globális (*360°*), univerzális (*360°*, amennyiben az ellipszis is elfogadható 360 foknak) felelősségének hitvallása, a földfelszín, az emberi környezet és faj eróziójának, pusztulásának nyomasztó látványa, a tér, az idő és a történelem ismétlődő természetével, végtelenségével való szembesülés tapasztalata is jelen van e versekben.

Ugyanakkor a szaknyelv, szakkifejezések ironikus, humoros kiforgatásával, imitálásával (*Szakkvélemény, Térképjelölések*), de még inkább e szaktudományos regiszternek „a költőivel” való aláaknázásával, vegyítésével az is egyértelművé válik, hogy a világ objektív feltérképezése képtelenség. Hogy a körbehordozott tekintet, az egyéni tapasztalat, gondolat- és érzésvilág hány helyen összeférhetetlen a tények halmazával, hogy a szakkvélemények, tudományos leírások semmit sem tudnak a falvak pusztulásáról, a nemzedékek hanyatlásáról, arról, hogy „az ember [mennyire] fáj a földnek”. *Egy földterület növénytakarójának*, folyómedrének, vizeinek, kőzetrétegeinek *változása* rögzíthető ugyan, de Szálinger szemléletében jóval fontosabb a „területhez való emocionális kötődés, a felszíni / formák absztrakciója, megszemélyesítése, egyéb jelentéstartalommal való felruházása”.

A felszíni formák, természeti jelenségek, az ember formálta-pusztította környezet ábrázolása egyre inkább a második és harmadik ciklusban kap a Duna-menti területre, népekre, a magyar múltra, történelemre reflektáló képsorokat és borúlátó, néhol már-már apokaliptikus víziókat (*Nagyjóuram, Megjöttek az ölyvek*).

A domborzati formák közül a völgy válik kitüntetetté, a Zalai-dombság mocsaras, lecsapolt, tőzeges völgyei (Szévíz-, Foglár-, Principális-völgy) – mint a költő által jól ismert szűkebb haza – egyszerre hordozzák az ideális élőhely, menedék és az aktuális emberi létállapot kettőségét, az értékek elvesztésének folyamatát: „Szeretett völgyön mint hajszáléren / Felhúzódik a fekete halál.” Hasonlóan a víz, az áradás, a hajózás, a zátony, a zuhatag képei és képzei is gyakran visszatérnek a versekben mint a múltat, történelmet medrükben és felszínükön hordozó természeti erők (*Ódry úr*). A (mindent) elborító vagy éppen felszínre lökő áradás vagy a megakasztó zátony (*Zuhatag*) leginkább baljóslatú erőként (*Uszadékfa nyara*) jelenik meg, többnyire a történelem kanyargó *folyam*(at)át, hullámvetéseit, a korszakok, nemzedékek hanyódását, pusztulását érzékeltetik. A versekben a természeti formák, természeti erők, a Kárpát-medence különböző tájegységei, helyszínei, a magyar költészeti hagyomány korábbi szimbolikus jelentéseire is építkezve nemegyszer válnak közvetett vagy közvetlenebb módon társadalomkritikai vagy az ország állapotára reflektáló gondolatok felületévé. Ám a távlati, globális pillantás és a morális felelősség tudata ezekből a versekből sem hiányzik: „A nyers térszíntől némán viszolyogtunk, / Viszolygásunkat szégyelltük és bántuk, / A pogánytól megszabadult ha-

zánk / Mocsaras, gőzös, gennyes pokolnak tűnt, / Amelyre sajnáljuk földi életünket, és / Melyben magunk után nem hagyhatunk mást, / Mint műszereket, csáklýákat, pár tutajt.” A földünk, hazánk, történelmünk iránti felelősség a kötet egyik hangsúlyos helyre sorolt versében, a *Zuhatagban* mutatkozik meg a legerőteljesebben. A magyar líra ódai-rapszodikus vonulatához csatlakozó vers a jövőbeli lehetőségeket, feladatokat a következő nemzedékről és nemzedékhez való beszédben, az ablaktalan papírcsónakon evező, vak fiúhoz forduló szózatban, intelemben fogalmazza meg.

A magyar rögös táj – tehát a *helyzet* – leírását, fölmérését követően az utolsó ciklus versei (még) közelebb érkezik az egyes emberhez, a személyeshez. A költészetről és a költői feladatokról írtak mellett ebben a részben a család, a szerelem és a másik, a társ fontosságának egy-egy érzelmes pillanata is jelen van, a kör így lesz teljes, ám ezek a művek mint-ha „maradtak még” alapon kerültek volna egyazon ciklusba. Így a kötet számomra végül lejtett egy kicsit, de lehet, hogy csak a föld görbülete miatt éreztem így. A távolból az én felé tartó folyamat, a teljesség megragadásának kísérletétől és kísértésétől induló kötetben azonban nem csak a tudományos, szaknyelvi regiszter beemelése és kiforgatása izgalmas. A kötet valódi ereje a sűrű, metaforikus, jelentésátvitelekkkel élő versnyelvben rejlik, amely minduntalan legyűri, áttöri a hétköznapi-tudományos nyelv szürke korlátait, ám szinte észrevétlenül teszi ezt, a tartalmi, gondolati réteg háttérben; a megszólaló nem a költői fogások megmutatására játszik, nem ezeket helyezi kirakatba, mégis e biztos tudás, geotermikus képkötő erő miatt és által működnek, izzanak Szálinger Balázs versei. Láthatatlan, felmérhetetlen erő ez, versei kapcsán bizonyosan tudjuk, hogy számára nemcsak térkép e táj.

A ténfergés könyve

Kerber Balázs: Alszom rendszertelenül.

JAK – Prae.hu, 2014.

Nyugvópont nélküli téblábolás, indulás-érkezés, ide-oda csoszogás, a szüntelenül változó külvilág megfigyelése, rögzítése jellemzi Kerber Balázs első kötetét. A mozgás, hullámzás, nyugtalanság egy csendes perpetuum mobile szívós makacsságával határozza meg a verseket és a versek megszólalóit, megteremtve a kötet alapvonását – azt is mondhatnánk, alapállását, ha ez nem mondana ellent a tényleg folyamatosan zajló mocorgásnak, ficergésnek, a változások lankadatlan rögzítésének.

Jól érzékelhetően az életben, létezésben való hely megtalálásának vágya, az Én önkeresésének futamai adják e versek megírásának belső késztetéseit. Ez a keresés, a még pontosan meghatározhatatlan valami megtalálásának reménye azonban leginkább (még) kívülre helyeződik, a külvilág megfigyelésében, a látványok, a változások rögzítésében, a megszólaló hely(zet)ekben, terekben való ott-létének reflexióiban artikulálódik. A mozgás, a konkrétumok nélküli sóvárgó keresés, a nyugtalanság változó térbe, időbe helyezése, rendszertelen rendszeressége tehát megteremti e kötet erővonalait, egységességét, az egyes versek ereje, sikerültsége mégis vegyesebb képet mutat, a helyzetek, hangulatok, költői fogások önismétlő sokasága miatt helyenként unalmassá, érdektelenné válik e pontos, éles képekkel dolgozó poétika.

Annak ellenére megmaradhat ez a benyomásunk, hogy az *Alszom rendszertelenül* számos, érdekes irányba elindul, (mi mást tenne, hiszen a mozgás az alapja), motívumköreit, bejárt képzetterepeit egymás mellé helyezve, összedolgozva formálja versekké, s ezek a különböző rétegek, tapasztalati zónák, kitüntetett motívumok mind ugyanannak, a fentiekben már felvázolt összképnek a szerves, jelentésképző elemeit alkotják. Rögtön az első ciklusban kiemelt szerepet kapnak a végtagok, a testrészek; a szemlélő, cselekvő megszólaló tagjai sokszor mintha önálló életet élnének, a vers nem egyszer az önmegfigyelés folyamatait, reflexióit, a testrészek mozgatait, ténykedését mint idegen testet, a tagok uralhatatlanságát jeleníti

meg. Különösen a láb munkája (emelése, helyezése stb.), az indulás, érkezés, térben való haladás, téblábolás eseményei szoros összefüggésben vannak a külvilág formáival, a dolgok (emberi test(részek) és tárgyi környezet) fizikai kölcsönhatásaival. A végtagok poétikája az összerendezhetetlenség, rendszertelenség énből induló, énhez érkező diszkomfort érzeteit erősítik. Ebben gyökerezik a (kényszer)mozgás: a felkelés, lefekvés, ténfergés, a külvilág, mások és önmaga folyamatos megfigyelése, a tapasztalatok rögzítése a komfortzóna, a (pillanatnyi) nyugalom megtalálására irányul. Ám erre mintha alig-alig lenne alkalom, lehetőség Kerber Balázs verseiben, a dolgok folyamatos változása a versnyelv rövid képeiben, vibráló, inverzióra hajlamos soraiban, fókuszokat és nézőpontokat váltogató optikájában is tükröződik. A folyamatos mozgást nemcsak a versbeszélők permanens úton levése, mozgása adja, hanem a külvilág is határhelyzetekben, napszakok, évszakok váltakozásában, a fények, árnyékok, különböző színű (többnyire kék) lámpafények és vakító napsugárnyalábok illanó megvilágításaiban mutatkozik, ezek folytonos rögzítése, láthatólag, a versbeszélő minden idejét, figyelmét lefoglalja.

A tudatállapotok közötti határhelyzetek, átjárások szintén kitüntetett szerepet kapnak, a kötet, címben is kiemelt, másik alapmotívuma az alvás; az esték, az éj, a hold és az álom képeinek sokasága átszővi a gyűjtemény ciklusait, a rendszertelen alvást hánykolódás, fura álomképek (*Szövetelés*) jellemzik, melyeknek versbeli leírása, megjelenítése könnyen keveredik a valósággal, a két közeg áttűnik egymásba. Az alvás, az álom időnként menedék, menekülés az ébrenlét kiismerhetetlen és megmagyarázhatatlan, „értetlen” közegéből, bántó fényeiből egy álomtérbe, álomidőbe („Álmom / a nem bevallás, álmom a halogatottság,” – *Alsom rendszertelenül*). Ám a határok átjárása sem könnyű („Arcom viseltes, mert hol ebbe / a megbújt térbe, hol az ébredés / azonnali, nyitott percébe kell / beleszoknia”), egyik közeg sem elég otthonos, az álom sem ad igaz nyugalmat. Végső soron az alvás (bóbiskolás, álomba zuhanás, ébredés, felriadás stb.), az álmodás tevékenységei, tapasztalatai torzított, még kevésbé érthető és értelmezhető tükörképei az ébrenlét óráinak, a két világ, s egyáltalán a létsíkok, az eltérő közegek áttűnése, átfedettsége nem egyszer, például a *Paplan* című versben is jól látható. A *Csillagvégen* sorai jól érzékeltetik azt a szomorkás öniróniát, ahogyan a versek szemlélője általában láttatja a világ folyamatos átrendeződését, benne önmagát és önmaga értését: „De

az álmosító mennyezetben / a téves érzékelés humora vagy egy jelenet / áthajlása-bújása a következőbe. Sziklát látsz, / redőzete arcot formázna, ám meglátsz alatta / egy másik követ, s az már másik formába / rendezi az egykori arc vonásait.”

Az áttűnő jelek, jelentések sokaságának, a pontos rögzítés vágyának az is a következménye, hogy a beszélő mozgása, észlelése által is lendületbe hozott tárgyi világ, a változó felületek, falsíkok, rések, sávok nyomon követésénél, leírásánál nem jut tovább a vers; ez a nyugtalan, olykor szorító létkövetés sok esetben nem jut el elvontabb, áttételesebb gondolatig, így a látványok, érzetek sokszor hasonló rögzítése mintha öncélú maradna. Persze a pontos leírás sem kevés. A látletelek érzékenyek, a keresésnek (még) nincs vége, nincs eredménye, a konklúziók még váratnak magukra.

Hasonló keresés, tapogatózás látható a versformák, verselés sokféleségében is. Míg a motívumok, látványok, érzetek rögzítése, mondatszövés módja egységesnek tűnik, és már kifejezetten saját hangon szól, addig a versformák terén még jellemző a kísérletezés, helyenként a bizonytalanság, amit talán az mutat leginkább, hogy az egységes verstömbbé kalapált darabok mellett sok a néhány soros egységekből, kis képekből álló, közös cím alá fogott versciklusszerű sorozat. Ám ha ez olyan kierielt, kidolgozott állapotig jut, mint az *Árnyjátékok* kilenc részes „kínai” képsora, egészen kiragyoghat a többi költemény közül. A befejezetlenség, töredezettség persze jól illeszkedik a kötet rendszertelenség-gondolatához, a keresés, mozgás lezáratlan köreihez, ám a versek megformálását más olyan vonások is jellemzik, amelyek nem a helykeresés, világerzékelés bizonytalanságából, hanem költői tétováságból is fakadhatnak. A beszélő által tudatosan, reflexíven kezelt szöveget olykor elviszi valami ritmikus lendület, a vers „táncra, dalra” kel, az egyébként rímtelen költeményekben egyszer csak belső rímek hajtanak ki. Bevallom, nem igazán tudtam mit kezdeni ezekkel a megoldásokkal, olyan benyomást keltenek ezek a versvégek, mintha a költemény kifutna a megszólaló kezéből, ő pedig hagyná, ráengedné magát a nyelv ritmusára, sodrására. S talán ezekhez, a vers végi „elszállásokhoz” köthető, hogy a zárlatok időnként szervetlenül csattanószerűek, bár a jóval sablonosabb felületekkel szemben Kerber verszárlatai általában sikerültebbek. Még sokszor kétesélyes a kimenetel: e végkicsengetések helyenként mesterkéltek maradnak, időnként viszont remekül kinyitják a verset, új kontextusba, jelentésmezőbe helyezik a költeményt.

Kerber Balázs első kötete a látványok, észleletek, érzetek pontos nyomon követésére vállalkozik, lírája fenomenológiai hangoltságú, a körülötte lévő világnak, önmaga testének, érzeteinek leírására, megismerésére törekszik, ezekhez társítja éppen érvényes észrevételeit, gondolatait a világról, az emberekről, a másik nemről. Apró és tünékeny látletelek ezek. Nem is lehetnek többek, hiszen a szüntelen mozgás, a napszakok, fények alakulása, az időjárási viszonyok folytonos változása következtében minden elillan, foszlik, ahogy a kötet szavajárása és „szövegtípusa” (*Fosztlányok*) is rendre ismétlik, a külvilág jelenségeivel együtt az Én is mozgásban, hullámszerűségben, változásban van, így a kimondás, a (ki)jelentések is csak ideiglenesek és körülbelüliek lehetnek, „végül / azt se, ezt se mondod. Nem / mondasz mást, mint az / az árnyalatot,” a tapasztalatok pedig nem megoszthatók, a lézengés, téntézés nem vezet senkihez, nincsenek szoros kapcsolatok, csak másokhoz csapódások, sodródások („mindenütt indulok kicsit magányosan”). A keresésben, folyamatos mozgásban ott érezzük mindvégig a hiányt, a társtalanság, eseménytelenség felszámolásának vágyát, a valamire várás, a „valami történjen” feszítő reménykedését, a napok elmúltának, egy újabb estének keserű tudomásulvételét („megint estebe fordul a nap, pedig végig csak téntérek”), az alvásba, álomba „omlás” ideiglenes felold(oz)ását. A kötet záróakkordja, a „vonat zúg el szemem / előtt, nem látok ki / semerre” kettős hangzatként is érthető, ott cseng benne egyértelműen a kilátástalanság élménye, mely még az eddig rálátást, a megragadható látványok lehetőségét is eltörli, de talán, halkabban, e „vakság” ideiglenessége is, hisz a vonat elrobog. Az alvás szintén kiiktatja a látványt, a perspektívákat, de megadja a megnyugvás lehetőségét is, és mivel a kötet egy teljes verssel megidézi a páli-ottliki tanítást: „sem azé aki fut”, talán nyugodt szívvel fejezhetjük be így: „hanem a könyörülő Istené.”

Igekötő vagy tenyészím

Németh Zoltán: Állati férj.

Kalligram, 2016.

„Én az állatot akarom élvezni benned, / nem az embert.” – Az állati férjjelölt sok mindent megtesz, megtapasztal, hogy kivetkőzzön. A civilizációból, a humáncentrikus világból, az emberi tudat mindenfelettségéből és némileg önmagából is, ám ez utóbbi nem ilyen egyszerű, éppen ez lesz a kötet tétje, ahogy majd látjuk. E kivetkőzés közeg- és életformaváltás is egyben, átlépés egy másik faj életmódjába, pár(osodási)kapcsolatába. A nyolc szövegből álló kötet hét darabja – nagyvonalúan – egy-egy férjmonológoknak nevezhető, az állati sor(s)ba vágyó férfi nézőpontjából olvashatjuk egy-egy nősténnyel – a bacilustól a bálnáig – kialakuló szerelmének, kapcsolatának a történetét. A kötet központjába helyezett nyolcadik szövegben, a *Hollóban*, viszont a fekete hajú-tollú tojó veszi át a szót. De ez sem véletlen.

Brehm *Az állatok világa* című főműve – mint felcsigázó *Playboy* magazin, társkereső rovatként funkcionáló rendszertan – nyomán éledő vágyakról van itt szó. Ezek a vágyak olyan szélsőséges (vers)helyzeteket ábrázolnak e monológok, beszédfolyamok által, amelyek az ember idegennel, mással való „találkozásának” eleinte inkább szórakoztató, majd egyre kegyetlenebb és keményebb tapasztalatát rögzítik. A nem mindennapi vershelyzetek többnyire fenntartják az emberi és az állati hím közti transzformáció, áttűnés lehetőségét. Miközben olyan elképesztő élethelyzetekben és pózokban látjuk ezeket a szenvedélyes, furcsa párokat, amelyeknek ábrázolása nemcsak a különböző fajok állattani és etológiai jegyeit mozgósítja rendkívül precízen, és nemcsak az emberi – testi, tapasztalásbeli, érzékelési – létforma határhelyzeteiig jut el, hanem mindezek során az ember antropológiai képességeivel, jegyeivel, magáról alkotott überségtudatának önhiúságával, mindezek esendőségével, csököntségével is szembesíti az olvasót. E kapcsolatok képtelenségét jelzi, hogy mindegyik *liaison* szakítással végződik; a hím, a férj vágyai, érzelmei ellenére többnyire alárendeltje, lelkes elszenvédője ezeknek a viszonyoknak, látszólag igekötő a szupernők

és szuperorganizmusok életében. Ám nem egy esetben az ember gyilkos hajlama, más fajok elpusztítására ösztönző késztetése kerekedik felül, s végül trófeaként kifeszíti a medvebőrt, vagy fehérborral fogyasztja el a csiganót vacsorára. Mert egy ilyen kapcsolathoz az illik.

Németh Zoltán az emberi idegenségtapasztatlatnak egy újabb formáját, változatát alkotta meg az *Állati férj*-ben. Az egész emberi nem, ember(i)ség földi létezésben, világrendben betöltött helyére, tevékenységére, szerepére, sőt evolúciós pozíciójára kérdez rá. Csak mondjuk jóval radikálisabban, mint Swift jehui (vagy egyéb állatságok), mert mindezt a másik fajra való vágyként, szerelemként, a nézőpont markáns áthelyezésével jeleníti meg. Az idegenséggel való szembenézés önmegismerés egyben, a *más* megtapasztalása az identitásképzés (egyik vagy egyetlen?) formája. Itt azonban nem egyszerűen az emberi tapasztalásmód egyénre való hatásáról vagy a gadameri megértésről, a másban való (ön)tükröződésről, az idegen általi identifikációról van szó. A szövegek nem más emberekkel, embercsoportokkal, térben vagy időben távoli kultúrákkal szembesítenek, ütköztetnek, hanem kifejezetten a fajváltás és ennek kapcsán a *mással* való fúzió, az utódnemzés gondolata kerül előtérbe. Az ember genetikai állományának más fajba való átvitele nagyon erős embertani, evolúciós, civilizációs kérdéseket implikál. Az idegenségtapasztatlat az ember önmegismerése az abszolút másban, ezekben az esetekben ez még a fizikai lehetőségek határán is túlmegy, ám a beteljesedés gyönyöre, teljesítménye és a pusztítás végül mégis az emberhez, a túlságosan emberhez vezet vissza. A kapcsolatok ugyanis hiába váltanak közeget, hiába kap a férj lehetőséget a test átfejlésére, a hús csontig nyúzására, hiába okádja ki saját belét, hogy megkapja a csupasz nőt, az emberi faj mindig felülkerekedik az állati szuperorga(ni)zmusokon, a győzelem „kötelező”. Az emberi gondolkodás, tudat és tapasztalásmód, úgy tűnik, levetkőzhetetlen, szemben az öltönnyel vagy a sima bőrrrel, és csakis a tudatfolyam, a reflexió, a kultúrába, tudásba ágyazott (vers)nyelv által közvetíthető még ez is.

A valódi önmegismeréshez el kell menni e végletekig: az énnek önmagát kell játékba hoznia, belevetnie magát a másba, az ismeretlenbe, amit Németh férjjelöltjei maradéktalanul meg is tesznek, ez azonban csak a felszínen tűnhet az én elhagyásának, levetkezésének, saját húsunk legyalulásának. Az idegenséggel való találkozás során ugyanis nem(csak) az idegennel, hanem sokkal inkább éppen önmagunkkal találkozunk, s e tapasztalásban önmagunk határait feszegetjük, önmagunkat kell kockára tennünk, vagy

mondjuk föl egy oszlop tetejére, a gólyafészekbe, hogy önazonosságunk újabb kontúrokat kaphasson.

A kötet egyértelműen lesújtó ítélet az emberi fajról, önhittségéről, felsőbbrendűségének tudatáról, környezetének és életterének felelőtlen pusztítójáról, csúcscivilizációs téveszméjéről. Mindez legerősebben a *Vándorpatkány* című fejezetben érezhető, ennél nincs lejjebb, ennél drasztikusabb elembertelenítést – az emberi létforma és test teljes kifordításánál, a saját bél kiokadásánál többet – már nehéz lenne elképzelni. Ám a férj számára még innen is van visszaút, az ürülékbe kódolt „humán” üzenet legyőzi a csupasz faj kolóniáját. Ennek a föld járataiba szoruló mélypontnak reflexiója a *Holló*, amelyben a komoly fekete hölgy egy másik, felsőbbrendű, de önmaga hatalmáról intelligensen lemondó párhuzamos civilizációról számol be, amelyik azt tudta mondani az idegen fajok gőgös pusztítására, hogy soha már.

Az *Állati férj*, noha a férfiúi vágy élteti, és a szövegek szerelmi kapcsolatokot ábrázolnak, mégsem személyes kötet, vagy csak áttételesen az. Ahogy a fentiekből is kitűnik, a férfi (a férj) inkább az emberi faj evolúciós-civilizációs „bőrét” viszi vásárra. A súlyos kérdések azonban a látványos és érzékletes viszonyok ábrázolása közben bontakoznak ki. A szerző ezeket a kreált kontextusokat egy hétköznapi panelekre, a párkapcsolatokról, szerelemről, vágyról való beszéd mindennapi kliséire épített nyelven mondja el. Mindezt a tudományos ismeretterjesztő regiszter és a költői hagyomány ironikus kiaknázása, kisiklatása, közhelyessé csúsztatása egészíti ki. A nyelvnek ez a látszólagos könnyedsége, sikamlóssága – ami szintén reflexiót kap a Holló beszédében – azonban tökéletesen egybehang az idegenségtapasztalat felvetéseivel. Nincsenek saját szavak, csak a másokéi, az ember mindent kizsigerel, ha a saját vágyáról van szó, még saját költői hagyományát is, idegen tollakkal ékeskedik. A szerző és mi is tudjuk: hiába..., „csak másban moshatod meg arcodat.” Ugyanakkor e férjmonológok, a közhelyeket szándékosan kijátszva, azért azt a kérdést is felteszik, hogyan kell, hogyan lehet szeretni a nőt. A csapodárt, a meddőt, a szupernőstényt. A másik faj állati életformája, szokásai kapcsán minduntalan visszajutunk a homo sapiens ösztönvilágának, antropológiai jegyeinek, társas viselkedésének, jellemrajzának kérdéseihöz, a párkapcsolatok különböző típusaihoz, a párválasztás, a nemi szerepek, a csábítás és a megcsalás érzékeny, érzéki pontjaihoz. Mert azért az is kiderül, hogy „semmi sem múlik el jeltelenül”.

A mérés lázgörbéje

*Harkai Vass Éva: Ami feltáruul, s ami nem.
Forum, 2013.*

A naplóírás formát ad a mindennapoknak. Nyomokat hagy években számolt időnk gyorsan pergő váltópénzéről, az egyes napokról. A vers a létnek ad formát, a semmi sodrával és a hétköznapok banalitásával szemben állít (ki) valamit a nyelvi-formai megalkotottság alkalmiségében. Harkai Vass Éva *Ami feltáruul s ami nem* című kötete e kettőt egyesíti, naplóverseiben költeménnyé formálja egyes napjait, bizonyos napjait, amelyek érdemesen-érdemtelenül kitüremkednek a gyorsan pergő vagy éppen lassan múló időből, eseményné, a poézis alkalmává emeli őket a felejtéssel, az időből való észrevétlen kihullással szemben. Így ad jelenlétet, jelenvalóságot napjainak, megtartva őket, a vers által, a létezésben, a létezésnek, s mivel ezek saját létének megélt időegységei, önmagát, napjaihoz való viszonyát, észleleteit, gondolatait is e verssé formált egységekbe zárja.

A naplóversek pontos dátummal, tehát keletkezésük feltételezhető idejével (akad azért néhány finom elbizonytalanítás) kapcsolhatók vissza a megélt napokhoz, nem oldják el a szálakat a mérhető időtől, a szubjektum életidejétől, referencialitásuk, visszakereshetőségük visszahúz, a föld felé, nem engedi szabadon (el)szállni e napokat, e verseket a költészet időtlen ege felé; kikötött léggömbök, lebegnek ég és föld között.

Az egyes napoknak mint az idő életünket strukturáló (mérték)egységeinek versbe mentésének jelentősége nemcsak a címekbe szőtt dátumok által mutatkozik meg, hanem maguknak a verseknek is rendre felszínre hozott témája az időhöz – múlásához, megéléséhez, eltűnéséhez – való viszony artikulálása, s legalább ennyire nagy szerepet kapnak a (napló)versírás, alkalmait, napjait explicite tematizáló költemények. Nem is maradhatnak el, hiszen a versírás is a napok része, bizonyos idejének kitöltése, egyszerre tárgya és (vég)eredménye e tevékenységnek. Ezek a metapoétikai szövegek tárják fel a legnyíltabban és legpontosabban e naplóverseknek szerepét a szerző életében, vallanak élet-idő-költészet ars poeticájáról. E szerint a verstelen, feljegyzés nélküli napok a semmibe hullnak, „zuhogtak át / a

semmibe mint teli kádnyi víz / a lefolyón”, s csak annak az időnek van értelme, értéke, lényege, ami verssé, költészetté tud alakulni, ami megakad a szavak fésűjén. S az emberi élet időhöz kötöttsége, időbe vetettsége folytán a mindennapi létezés, tevékenység, munka, érzés, gondolat, tehát a nyomok nélküli verstelen életidő is a semmibe hull, „ha nincs vers nincs napló / teleírt lappal teljes napok”.

A naplóversek konkrét napokhoz kötöttsége, jelenidejűsége a pillanatot, a *mostot* balzsamozza be, hasonlóan a fényképhez, a zajló élet csöpp zárványait kapszulálja, megőrizve az élmény, a gondolat, a reflexiók frissességét, aktualitását. Mennyivel másként bánik a megélt eseményekkel, az idővel a napló jelenszerűsége, mint a memoár, a versmemoár, ahogy a 2011. május 20-i bejegyzés is felveti, amely már csak múltó vagy múlt időben képes hozzáférni a dolgokhoz, összegző, megszűrő és sűrítő reflexiók, gondolatok többszörös eltávolítottságában, egymásra montírozva pillanatokot, napokat és időszakokat, a kihullott időegységek miatt már összetorlódott események folyamatait és ok-okozatiságát is kitapintva. A memoár másként kezeli az időt, máshová helyeződ(né)nek tehát a hangsúlyok, „számba véve az elmúlt napokat / mint egy levágott s visszaplántált / testrészt kezét vagy lábat visszakapnád / a közben elveszejtett időt [...] megmutatkozna a kevésben / a sok”, de mindig megmutatkozna a veszteség is, a varokkal, hegekkel toldozott idő, szemben a napló kisimított jelenével.

Egyértelműnek tűnik tehát a naplóversek mivolta, funkciója: egyfelől írni a saját élet, saját idő elvesztésének, a semmibe hullásnak ellenében, s még így is „mennyi idő / múlik el lényeg nélkül költészettelen”. A napokhoz kötött feljegyzések a versek beszélőjének időhöz való viszonyát, mondhatni létbe vetettségének tudását is feltárják. Hogyan lehet viszonyulni a jelenhez, mely már a rögzítés, lejegyzés pillanatában múlttá távolodik, („amint írod az épp történő részletet / jelenbeli önmagadat mindez / a megírás pillanatában már a múlt / jelenben rögzített múlt a jövőnek”), mindeközben tudni, fejben tartani a véget, a jövő egy bizonyosan bekövetkező ismeretlen pontját. Józan, de fojtogató szembenézés az idő könyörtelen „furcsaságait” ismerve, „írni / a múlttól a halál ellenében / [...] felettébb veszélyes / műfaj a napló múlttá változtatja / a jelent s a halálba visz”. Másfelől mégis ez, a pillanatok múlttá tömörítése, rögzítése, versbe fogása az egyetlen érvényes lehetőség, még ha törvényszerű a veszteség is: „vannak napok melyeket tíz ujjunk közt /

kell átpergetni mint a homokot / semmire se jó naplóba nem illő / szégyenteljes napok”. Így tehát a (kizárólag) vers által létezés, az ég és föld költészettel mérése, a mérhetetlen mérése mégsem válhat a mindennapok rutinjává, még ha olykor úgy tűnhet is a kötet egy-egy darabjából, sőt, mintha időnként elébe lehetne szaladni az időnek, előző este kigondolni a következő nap felütését („nem ébredt korán kávé kevert / rágyújtott olvasott ezt a / mondatot még előző / éjszaka találta ki múlt / időben azt ami lesz / mert mi más történne mint ami / délelőttönként általában / történni szokott”). Bármennyire is szép (szép?) lenne, nem minden nap engedi megőrizni önmagát, számtalan hétköznapi okból rengeteg kapaszkodó (ihlet?) nélküli szótlán idő hull ki a létből. Látható, hogy olykor naponként, hetenként, időnként pedig csak havonta születnek a versek, sőt 2012 augusztusa és 2013 áprilisa közt még egy hosszabb pauzát is rögzíthetünk. Így rajzolódhat ki egy élet(szakasz) lázgörbéje, „hullámhegyek és hullámvölgyek / [...] vagy nagyon magasan / vagy nagyon mélyen hol fönt hol lent / a naplóversek lenyomata sem / más: mint egy lázgörbe mutatja / hogy vannak erős napok és / üresjáratok”.

Harkai Vass Éva naplóversei egy ember (egy nő) egzisztencialista alapállását, alapkérdéseit viszik színre, az idővel, az elmúlással, a saját élethez, múlthoz való viszonytal, az élet autenticitásával kapcsolatos észrevételeit, érzéseit, gondolatait költői „üzemmódban” közvetítik; heideggeri értelemben méri az/egy emberi lét érvényét. Ez lakozásának, időzésének alapja, értelme: mértéket venni ég és föld között létezésének tágasságáról, lehetőségeiről. Versben lakozása mérték-vétel; mértékegységgé e kötetben a napokat teszi, de a mérés aktusa a fizikai valóság számos eleméhez kapcsolódik. A lakozáshoz és méréshez pedig a teret hajtja igájába, terekben él, tereket jár be, az élettereket versterekké transzponálja. A költeményekben megjelenített terek sokfélesége az emberi élet ismert táncrendjének mozgását, dinamikáját mutatja, feltárják e napokban mért élet referencializálható pontjait, közegeit, ugyanakkor e terek, otthonosságuk vagy idegenségük, közelségük vagy távolságuk, sokszor túlnőnek saját konkrétságukon, helyszínszerűségükön, jelentőséget és jelentést nyernek a beszélő érzékelése, viszonyításai, reflexiói által, sokszor már csak a mozgás vagy éppen a mozdulatlanság által is, a térbeli elmozdulásokhoz, mozgásformákhoz köthető ismert metaforák által is, melyek kulturális önreflexivitásunk térbe ágyazottságát érzékeltetik. Az élet, az események térhez kötöttsége, térben

története, a téridő kategóriák elválaszthatatlansága miatt a bejárt, megélt terek – és ezek versbeli megjelenítése – mintha megragadhatóvá tennék a megragadhatatlant, mérhetővé a mérhetetlent, lakhatóvá a lakhatatlant, létbeli kapaszkodók, melyek kiterítik, tapinthatóbbá teszik az időt, érzéseket vagy hangulatokat őriznek, kiéleltetik, hozzáférhetővé teszik az emlékképeket.

A versben ábrázolt terek, elsősorban a szoba, a lakás helyei és az utazás, az úton levés perspektívái teremtik meg e kötet bensőségeségét. Azáltal, hogy a szubjektum megnyilvánulásai, reflexiói e konkrét terekből indulnak, illetve ezekben hangzanak el, ezekhez kapcsolódnak – s nem eleve eltávolított, elemelt térélményekkel van dolgunk –, maguk a megnyilatkozások, az élet tereiben tett kijelentések is megőrzik bensőségeségüket, közvetlenségüket. Ugyanakkor, s talán ezt a legnehezebb tetten érni Harkai Vass Éva verseiben, mégsem a mindennapokban tapicskolunk, az esetek többségében elemelkednek ezek a versek a padlótól, a már említett lebegés felé. Az apró, hétköznapi dolgokból, látványokból, eseményekből, körülményekből induló észleletek elindulnak valahogy, valahová, a magasba, grádicson lépkedve, vagy inkább mintha csigalépcsőn, körbejárva dolgokat és helyeket, és megérkezve, észrevételekkel körbevéve, fentről már egészen másmilyennek tűnik a látvány, a kiindulási pont, félig eloldódva a talajtól, kap valami általános, egészre vonatkozó, sokszor nosztalgikus, elégikus színezetet.

A lakás tárgyai, pontjai, az íróasztal és vidéke értelemszerűen foglalják magukba a versek beszélőjét, intim pillanatainak, töprengéseinek, alkotásának közege ez, amelyekben az én felnyílik, beszélni, írni kezd. De legalább ugyanekkora jelentőséggel bírnak a távolodás, az utazás terei is, az elmozdulás, a helyzet- és helyváltozás mindig megfigyeléseket, (ön)reflexiókat eredményez. A földrajzi koordináták változásával (például *2011. február 16. szerda, pontos koordináták metszéspontján*) a versbeszélő is újradefiniálja magát, helyzetét, viszonyrendszerét; Belgrád, Budapest, Újvidék (és további helyszínek) vagy kiváltképp a tenger, identitásának más-más elemét hívja elő, domborítja ki. Az utazások inkább a tér horizontális kitöltését, bejárását, szemrevételeit eredményezik, a városbeli mozgások pedig indulások és érkezések között szőnek hálózatot, ezek között külön érdekesek és erőteljesek a felfelé tartó mozgások, hegyre, kálváriára, az időtlen, a mérhetetlen felé.

A tér, térbeli mozgás azonban többnyire első réteg, kiindulás, mivel a versbeszélő általában idővé – eseményé, tartammá – formálja a térben tett mozgásokat, ezáltal rendre visszatér az életidő (el)teléséhez, az idő kegyetlen múlásához. Az idő térbeliesítésének legszembetűnőbb példája 2011 évösszegző verse, az *év végi feltár helyett*, amelyben a beszélő „virtuális térképet rajzol” az év során bejárt helyszínekből, tér, idő és mérés, mértékegység ismét egymástól elválaszthatatlanul nyer formát: „elindulások / és hazatérések ki- és be- / csomagolások a kilométer- / óra méri a távolságokat / az óramutatók az előre- / és a visszaállított időt / miközben bennük mintha útra se / keltek s meg se érkeztek volna / egymáshoz s önmagukhoz előbb alig / mozdult majd végképp megállt elfogyott / idegen vaktérképek ismeretlen / égtájai felé siklott ki az / út az idő és benne ők”.

A világ, a dolgok méréséhez tartozik az időjárás körülmények megadása is, ezen belül a hőmérséklet rögzítése a kötet egyik kitüntetett jellegzetessége. A szürke árnyalatainak lapjaira rárajzolt különböző hőfokok kvázi-ciklusokká tagolják a kötet verseit, de a költemények is sokszor meghatározzák a kinti vagy benti levegő hőmérsékletét („ha ily ködös hideg napokon / mint a mai ki sem mozdulsz / mert a hőmérő higanyszála / újra fagyponthoz közelít / és különben sem történik / errefelé semmi de semmi”). A mínuszok és a pluszok nem mindig, nem feltétlenül az évszakokhoz kapcsolódnak, talán inkább a versek hőfokát mérik, az életkedv, a naplóíró érzésvilágának hőmérsékletét, lázgörbéjét, s ez csak egy alkalommal kúszik 20 Celsius fölé. Az értékek közel maradnak a nullához, mérsékeltén temperált kötet az *Ami feltáru l s ami nem*, rezignált, nosztalgikus, elégikus.

A kötet, a költőien lakozás további meghatározó eleme a költészethez, a költői hagyományhoz való viszony. A sokszor olvasott versek, művek beköltöznek az ember fejébe, átmossák az életet, történeket, így a verseket is, ezért bármilyen élethelyzetben, hangulatban előbukhatnak, felszínre törhetnek, ahogy sokszor mormolunk napokon át néhány verssort, versmorzsákkal bástyázzuk körül érzelmi életünket, irodalmi alakok válnak ismerőseinkké, fiktív jelenetek idéződnak fel mindennapjaink egy-egy szituációjában. Harkai Vass Éva ezzel a mindennapos természetességgel kezeli a vajdasági és magyar irodalom műveit, vessorait, a legnagyobb természetességgel építi be verseibe aktuális érzéseihöz, észleleteihez társuló költői asszociációit, allúzióit, idézi fel és meg kedvelt szerzőit, műveit,

jeleneteit. Sokszor ezeknek az intertextusoknak nincs is mélyebb összefüggése, jelentése, egyszerű közérzetek, hangulatok, néhol talán üresjáratok is. Megidéződik szinte a teljes 20. század Csáthtól kezdődően egészen napjainkig, mondjuk Krusovszky Dénesig, a legerősebben talán József Attila, Pilinszky, Parti Nagy és Tolnai Ottó jelenléte érzékelhető. A vendégszerzők, vendégszövegek ott kaphatnak és kapnak tétet, amikor az egész verset meghatározó, szervezőerővé vagy témává válnak, ezekben az esetekben jóval összetettebb kontextus, viszonyrendszer mutatkozik meg, mint a hangulatokba, helyzetekbe beúszó sorok, utalások esetében. A kötet ilyen szerencsés pillanatai közt említhető a Ladik Katalin ezüstbiciklijét tekerő vagy Tolnai Ottó *tengeri kagylójának* helyszíneit bejáró költemény, de ide sorolható az elgázolt rókatárgy kapcsán megidézett *Rókatárgy alkonyatkor* című Parti Nagy-vers is.

Harkai Vass Éva naplóversei tehát az egyes napok eseményeiből, érzeteiből indulnak: napszakokból, tárgyakból, terekből, utakból, hétköznapi cselekvésekből vagy éppen a test érzeteiből, ezeket oldja el a valóságos, referenciális jelentésektől, éppen hogy, mivel az önfegyelem, a megfigyelés, a folyamatos önreflexió nem engedi elszállni a végtelenbe e költeményeket, hanem köti, hurkolja vissza a mindennapokhoz, élete pillanataihoz. Szerencsés esetben ez eredményezi verseinek azt a különös lebegését, amire már többször utaltam: „a további éveket föld felett / lebegve tölti az ég és föld között / [...] attól függően hogy épp hol melyik / szinten mely tengersizint feletti / magasságon lesz majd a lakozás”. Mindez összecseng Heideggerrel és az egzisztencializmus alapállásával, a költőien lakozással: „A költés nem szárnyal s emelkedik túl a földön, hogy elhagyja azt és fölötte lebegjen – éppenhogy a földre hozza az embert, a földhöz, s ily módon a lakozásba.” A költés egyfelől az emberi lakozás alapképessége, másfelől lényege szerint „nem mindennapi formát ad[...] / a létnek”, kitölti az ürességet, a semmit, ha tudja. Ám a magány, üresség artikulálása a kötet vége felé mintha egyre erősödne, s az *órajhogy* zárata is, mintha eltörölve, visszavonva a kötet fontos és meghatározó elemeit, a napszakokat, a teret és az időt, ezt támasztja alá: „az ürességet kitölti / valami amitől minden még / nagyobb maga az üresség is / a kutak mélye / a kitágult szférák / az éjszakába nyúló hosszú nappalok / hol marad tér és idő hol az az út / hol önmagaddal ki nincs már / újra összefutsz”.

Közegellenállás

*Ladik Katalin: A víz emlékezete.
Kalligram, 2016.*

A víz az élet: eredet és éltető elem, testünk része és mindennapos külső közegünk. A víz emlékezete az élet emlékezete, a bennünk élő múlt ösztönös hullámozása, zsigeri ölelése, a lét fodrozódása. De mi van, ha jéggé fagy, ha hópelyhekké foszlik?

Ladik Katalin a csapadék, a víz halmazállapotai mentén szervezi öt ciklusba *A víz emlékezete* című kötetét. A képlet azonban – szerencsére – nem ilyen egyszerű, mert a *Víz* terjedelmes nyitóciklusával párban a *Felhő, Hó, Jég* rövidebb egységeit követően a *Plazma* darabjai adják a versgyűjtemény nagy részét. A plazma a negyedik halmazállapot a szilárd, folyékony és gáznemű mellett, a záróciklus versei pedig sokrétűen mozdítják ki a kötet versvilágát a víz földközeli közegeiből, formáiból, megnyitják a szerző gondolatvilágát az univerzum, a „kocsonyás égbolt” felé, a világ teremtésének idő nélküli kezdetei, a párhuzamos világok, a meghatározhatatlan, gomolygó kozmosz, a világegyetem uralkodó halmazállapota felé. Ezek a versek a létezés és a nemlét, az életből kivészés, az időből kihullás határainak, a test anyagtalanná, fénnyé válásának, sőt a nyelvnek, a költészetnek, a „térítő húrjain fennakadt Igének” kérdéseit is feszegetik, ugyanakkor a képzetek, jelentések nem szakadnak el az első négy ciklus emberi léptékétől sem, a sejt plazma sejteket kitöltő anyagától, az éltető víztől.

A plazmához hasonlóan a víz és különböző formái, a felhő, a jég, a hó sem azonosíthatók egyértelmű jelentésekkel. Ladik költeményei árnyalt és összetett motívumköröket mozgatnak, a vödörtől az óceánig, a testet ölelő lány hullámoktól a fagyott, jég alatti világokig, a teremtés előtti, múlt nélküli pillanatig. Az embert körülölelő víz számos alakban és módon, az eső, a vihar, a tenger, a hullám változó intenzitásában és mozgásában, a vödör és a kút sekélységében-mélyiségében, a felhő szertefoszló álmokképeiben, a köd homályában őrzi a múltat, az emlékképeket, a megélt érzelmeket, a női tapasztalatokat. A *Hó* és a *Jég* darabjai jobbra komorabb jelentéseket hordoznak, a „most tél van és csend és hó és halál” sorra

Ladik „nincs fény, se vers, se hó” felsorolása játszik rá, a „havas magány”, az örök hóesés, a felejtés gyakran a halál, a „fekete vasfóka” gondolatával, a test fénnyé foszlásával egészül ki.

A versekben nemcsak a víz közegei kapnak kitüntetett szerepet, a folyékony, gáznemű, elfolyó, elomló lágyság mellett mindig ott van a szilárdság, keménység is, az építő-pusztító erők felcserélődő mozgása, a különböző halmazállapotok találkozása, ütközése leggyakrabban a szikla, a sziget, a hasadék motívumaiban kap kifejezést, ezek minden egyes alkalommal variálják, átformálják az emlékezet működését és tartalmait, megszakítanak, társítanak, kiemelnek dolgokat és élményeket a víz változó formáival találkozáskor. Ladik költészetének jól ismert motívumai szintén tovább finomítják ennek az érett, letisztult kötetnek a világát, visszatérő elem a tükör mint az én hasadtságának, többféle létrétegének, az érzékinek, ösztönösnek és a tudatosnak, önreflexívnek visszaverődése; az angyal, a madár és a szárny, melyek leginkább a vágnak, a gyönyörnek képzeletüként vannak jelen; illetve a seb, a vágás, a hasíték, nem egyszer sárgálló mézzel itatva, melyek egyfelől a női test feltárulkozását, odaadását, a nemi szervek látványát, a vágy kitörési helyeit érzékeltetik, másfelől a mindezekkel kapcsolatos fájdalmat, kiszolgáltatottságot is.

A víz emlékezetében a természeti jelenségek, a világ alapelemei, különböző halmazállapotai és a női, sőt androgün érzetek, érzékek egymásra vetülnek, egyesülnek, a belső világ kozmikussá növekszik, az én az univerzum fényéibe, plazmájába foszlik, de sosem véglegesen, hiszen a megtapasztalt világnak, az emlékképeknek köszönhetően a tárgyi világ, a szenzualitás visszahúz az alapelemek, a víz, a levegő, a tűz és a föld közelébe. Mindez a külső és belső világot együttesen mozgató, egymásba át- és visszafordítható világtapasztalat leginkább a megszemélyesítés nyilvánvaló, de mégis látványosan élénk tárt, meglepő képeiben kap kifejezőmódot. A Ladik Katalin sokrétű életművéből ismert merész és karakán megszólalásmódot most sem kell nélkülöznünk, az avantgárdból táplálkozó szürreális, expresszív versnyelv intenzív és dinamikus kitörései, a gondolatok, az érzékiség, a vágyak pontos, mégis meglepő, friss megfogalmazása fogva tartják az olvasót, kortyoljuk szavait, a víz bármilyen formájában is legyenek azok. Mert minden elemi erővel, tengerrel, hullámmal, sziklával és áramlással szemben mégiscsak a legerősebb itt a nyelv közegellenállása.

Elomló geometria

Somogyi Aranka: Testmértan.

Műút-könyvek,

Szépírók Alapítvány, Miskolc, 2016.

Hétköznapi helyzeteket, tevékenységeket, múltbeli eseményeket feszít költszötté Somogyi Aranka első kötetében, a *Testmértan*ban. A mindennapok kézzel fogható világából téglalapokká abröncsolt prózaversek közponozás és nagybetűk nélkül lebegnek e mértani forma keretei közt, mint egy feszített víztükrű medence, felszínén különös táncot járnak a köznapi, az orvosi és a költői kifejezések a konkrét és az átvitt jelentések között.

A kötet nemcsak kompozíciójában, hanem egész megjelenésében, fényképek és szövegek átgondolt viszonyáról tanúskodik. Minden összejátszik, érintkezik és egymásra vonatkozik, összességében mégis hagyja önállóan lélegezni egyik a másikat, ezért lehet hajszálnyi kimódoltsága ellenére is indokolt a kötet címe. A két, prózaversekből álló versciklus (*letérdel, fiat*) közé három szabadvers élölódik, és kap kiemelt szerepet. Az *Évszakok*, a *Hajnal* és a *vasárnap* hármasa az idő fenyegetését hangsúlyozza, az örök elmúlást, a tél állandóságát, mindenkori jelenvalóságát emeli ki, egy közeli hozzátartozó (talán az anya) elvesztése kapcsán.

A *letérdel* című rész gyónás; semmit nem szépítő vallomásversek ezek, amelyek emlékképekből, köznapi élethelyzetekből, a hétköznapi tárgyak világából bontakoznak ki, mint zöldborsó a héjából (*borsó*), ezt a szövegben – verscímeikké – kiemelt kifejezések is érzékeltetik (*ribizlidzsem, gombház, felmosóröngy, libabőr*). A versek egy-egy fő motívumra, mozanatra koncentrálvá jutnak el egy tapasztalat vagy az élet részére-egészére vonatkozó meglátás megfogalmazásáig. A második ciklus (*fiat*) versei egyre inkább a betegséget, a halált, a testi és a lelki tartalmak összefüggéseit artikulálják, a kötet első feléhez mérten még inkább megrázó képekkel. Ugyanakkor mégsem a végső elkeseredettség hangját halljuk, a fiat (legyen!) felszólító alakjában ott van az 'élni mégis jó', 'élni mégis kell' macacs reménysége vagy életösztone, a genetikai kód vagy a sorsok kikerülhetetlensége, „a regények hús-vér emberekről szólnak mintha az lenne az igazi élet míg ez csak árnyjáték legyen – mondta szűz mária – *fiat* könnyű

neki nem spekulált genetikai kódokon”, és ott van a csinálni kell vissza- és előretekintő fáradt belátása is, amelynek része az élet továbbadása: szülni egy kislányt, majd egy fiút (fiat) is, legyen!

A test, amint a cím és a borítókép alapján várható, valóban a kötet súlypontja, lényege. A minden művészeti ágból ömlő kortárs testábrázolások dömpingje közepette Somogyi Aranka újszerűen, érzékenyen és érvényesen helyezi középpontba a test, az egyes testrészek, a betegségek poetizálását, és a fényképek is szervesen társulnak a testek versbeli megjelenítéséhez, a kötet gondolat- és érzésvilágához. A test számos formájában, funkciójában, részletében van jelen, ám a legerősebb az a vonulat, ahogy a középkorú, sokat megélt, tapasztalt beszélők reflexióiban a fiatal, vágykeltő testet elfedik az idősödő, megviselt, vitalitást veszítő formák. Ennél is izgalmasabb, ahogy a szerző a testrészekkel is kifejezhető érzelmeket és lelki tartalmakat, (test)képzeteket, nyelvi sztereotípiákat ütközteti a szakrendelők orvosi kifejezéseivel, a betegségek, a vizsgálatok konkrét és pontos megnevezéseivel, azt kifejezve, miként fonódnak össze a lelki-érzelmi és a testi tünetek, a fájdalom, a magány, a hangulatok, az identitás jegyei hogyan jelennek meg a testben, a testen, és fordítva. Hogyan jelentheti a csonttritkulás („lerágott csont vagy”) az extraszisztolés panasz az élet, a sors egészét.

Ezekhez az önmarcangoló, könyörtelen szótestekhez jól illeszkednek tehát az öregedő, ráncos, egyáltalán nem idealizált testekről készült, egy-egy testrészt szinte a felismerhetetlenségig kimetsző közelképek, testfotók, azaz „nem vagyunk többé háromdimenziósak hanem lapos és élettelen lények”, amelyek vonalakká, ívekké, geometriai formákká csupaszítva teremtik meg a test mértánát. A mértan: szabályosság, pontosság, absztrakció. Mindez a számadás, a könyörtelen szembenézés törekvésében érhető tetten, ám a prózaversek áradása, a mondathatárok felszámolása, a szavak ide is, oda is tartozása e renddel száll szembe. Az elomló és szabálytalan test kiismerhetetlen, e versek szerint a mértani fegyelemnél erősebb a testi, érzéki, érzelmi tapasztalatok egy életen át tartó, kusza izgalma.

A néma isten befalazott nyája

Hevesi Judit, Hálátlanok búcsúja.
Magvető, 2015.

Hevesi Judit versei hallgatás és mondás köztes tereit, intim alkalmait, elsuttogott réseit teremtik meg. „A némaság háttérzenéje” olyan makacsul üt át hol a csenden, hol a világ hamis szólamainak hangzavarán, hogy hatására az olvasónak is fel kell emelnie a fejét, hallania és látnia kell; szembenézni és emlékezni. A sűrű versszöveget tematikus és stiláris egységben, a lírai megszólalás tömör, kicsiszolt, mégis óvatos, elbizakodottságtól mentes hangján kérdez (rá) – mert mást nem is tehet, hisz állítani bármit már rég nem lehet – az egyéni és közös múlt méltó (meg)közelítésének mikéntjeire, a felejtés miértjére és az emlékezés lehetőségeire, módozataira. De e költői hang még kitértőbben faggatja a létet arról, hova rejtettük, falaztuk el az áldozatokat, hisz ha ők nincsenek, nincsenek tettesek sem. Ám akkor mégis, mi tartja a múlt és a történelem építményét, mely vádat és gyűlöletet lehel? Áldozatok és elkövetők hiányában mitől van az a rettenetes büntudat és szorítás, a reménytelenség, melyet az Én, az egyes ember érez, cipel?

Nem csak e súlyos kérdések miatt nehéz kötet a *Hálátlanok búcsúja* – milyen is lehetne a valódi téttel bíró nagybetűs költészet. S nem is minden pillanatában nehéz, hiszen az egyéni emlékekből, mindennapi látványokból, az őszinte, szinte még lányos firtatásból építkező megszólalások, az önnön egyszerűségének, esendőségének tudatában lévő beszélő leheletnyi iróniája mégis megközelíthetővé, átérezhetővé teszik a verseket. A kötet súlya inkább a sűrű versszövegből adódik, a központozás nélkül összesímített sorok közé, mellé „elhelyezett” hiányból, a ki nem mondott, ki nem mondható tapasztalatból. Vagy a ki nem mondott, mert túlságosan egyértelműsítő, ezért a rettenet erejét, nagyságát feloldó, devalváló szavak, kifejezések elhagyásából. Hevesi Judit azonban nem riad vissza az olyan fogalmak használatától vagy megidézésétől, amelyek, így vagy úgy forgatva, morálba fordíthatók, metafizikai satuba foghatók, s dolgozni kell velük, rajtuk sokat, sokat.

Nem riad vissza, mert a kötet – érzékelhetően vállalt – feladata az egyéni és közös múlttal, elsősorban a holokauszttal, a soával való szembenézés, a kérdés, a kimondás, a történetek újramesélése, még akkor is, ha nincsenek (már) történetek, nincs kivel szembenézni, nincs kitől kérdezni. Még akkor is, ha a tanúságtétel hiábavalónak tűnik, az emlékezés pedig nem elégséges jóvátétel. A *Hálátlanok búcsúja* ugyanis ellenbeszéd (is), ahogy a kötet felütésében olvasható: „Elakadó szavakkal beszélni mifelénk / nem szokás. / Idehazudok hát valami megfoghatót / hogy minden még éppen kibírható legyen. [...] Végül talán nem is mondok semmit / mert ünnepélyes pillanatokban / nem illik a dadogás.” A „lét dadogása” olyan emlékbeszéd-kísérlet, mely szembeszáll a felszínes, hazug, kisimított narratívákkal, az üres szólamokkal, a megemlékezések lélektelen alkalmával, hisz „mifelénk becsukják a szemeket / a szembenézés előtt”. A *szokás* című nyitóvers ily módon keretet ad, bevezeti az olvasót az egész kötet kontextusába, beszédmódjába, s az utolsó vers, amolyan kosztoányi gesztussal (*Menj, kisgyerek*), a búcsúzás beszédaktusával zárja le a művek sorát. A szótlanság és a mondás, a hallgatás és a mesélés végig felszínen tartott, meghatározó vonása a kötetnek, a „tehetetlenség szavai”, a „lyukacsos” történetek befoldozása, a hallgatás megértése, a mesék továbbadása, a nevek kiáltása és a megbocsájtás, vádolás, gyónás beszédaktusai rendre visszatérnek.

Az angyalok és madarak motívuma is sokjelentésű hálót sző a kötetben; a varjak, a madárfejek és a galambok – talán helyenként túlmozgatva – komor, rebbenő árnyakat, hiányzó lelkekből szőtt fátylat vonnak a versek köré. A múlt megragadhatatlanságát, megközelíthetetlen távolságát az arc, a haj, a csont, a funkciójukat veszített tárgyak és ruhadarabok finoman elhelyezett képei hordozzák; a süket és hallgatag éggel pedig a bolyongás, a szűk terek, a befalazás motívuma feszül szembe a büntudat és a szorongás nem múltó talapzataként.

Ennyi érzékeny költemény, „istenem / az mennyi büntudat.”

„Törtfehér hiátus”

Hevesi Judit: Holnap ne gyere.
Magvető, 2017.

Hevesi Judit második kötetében ismét búcsút mond. A *Hálátlanok búcsújának* általánosabb témájához, a kollektív traumához, a holokauszthoz való viszony megvallásához képest most egészen személyes, fájoan közeli élethelyzete(ke)t és érzelmi állapotot írnak le a versek. A *Holnap ne gyere* már címében is érzékelteti a kötet legfontosabb jegyeit, a *ne* tiltásával a megbántottság erősségét, a fájdalom (és okozójának) távolítását és elutasítását. A *ne gyere* pedig arra a folyamatos mozgásra, jövés-menésre vonatkoztatható, ami egyfelől a hűtlen másik távozását, elmenését, másfelől a versbeszélő gyász munkájának folyamatát, az elbúcsúzás, lezárás hosszú útját fejezi ki. Az (el)utazás, a köztes és a „nem-terek” ugyanis a kötet motívikájának fő *vonulatát* adják.

A monotematikus (e vonásában az elsőhöz hasonló) verseskötet azáltal tudja megérinteni a befogadót, hogy egy az egyben vállalja egy szakítás, megcsalás történetét, helyzetét. Távolságtartó, kiegyensúlyozott hangon teríti elénk a fájdalmat (fájdalmát), azt az óriási űrt és „törtfehér” hiányt, amit a négyciklusnyi gyász munkában próbál feldolgozni vagy legalábbis rögzíteni. Ez a megbántott, dacos, de mégis iróniára kész, a történetekre, helyzetekre, érzelmekre reflektáló, folyamatosan távolító és távolodó hang teszi egységessé, kitartottá a kötet egészét. Ez a hang sokszor még azokban a pillanatokban is jól tud működni és – a közhelyekkel szemben – ellensúlyozni, amikor a fájdalom, gyötrődés nagysága vagy a hiány közvetlen, szentenciaszerű kifejezést kap: „Úgy hiszem, csak szép dolgokba érdemes behalni”; „Marad a hiány, a félelem”; „A hiánynak nincsen múltja.”

A helyek, helyszínek közti mozgás, az utazás, ahogy említettem, a *Holnap ne gyere* legfontosabb jegyei közé tartozik. A távozás, távollét, kilépés szituációi nemcsak a másik elmenését, a szakítás élethelyzetét fogalmazzák meg, hanem – és sokkal inkább – a szakítás utáni érzelmi válság határhelyzetét, sehol-létét, a belső szakadást (*Töréspont, Fénytörés*). A repterek, a vonatutak, az üdülő-turistavárosok a felejtés, tudatos lezárás,

eltávolítás közegei, nem-helyei, a gyötrődés, érzelmi kavargás, feldolgozás térbeli vetületei. De másfajta határhelyzetek, közegváltások is gyakoriak a versekben: ilyenek a postázás, a poggyászfeladás mint a másik kívülről helyezését eszközei, vagy a különféle kommunikációs csatornák egyik feléhez sem tartozó, átmeneti, ideiglenes státuszai. Ilyenek a napszakok váltakozásai, az esték, éjjelek, reggelek, az ébredés pillanatai is, az alvás és az álmatlanság, az álombeli és az ébredés utáni valóság ütközése mind-mind az elhagyás, szakítás, csalódás helyzetére, életet élesen meg-/felszabdoló törésvonalára utal. Mindezek, az ideiglenesség és átmenetiség alakzatai, a bőrröndnyire zsugorodott élet („Az otthon ott van, ahol a laptop, / a fogkefe, a mobiltelefon vagy a törölköző, / most tehát egy kölcsönkapott, lila bőrröndben élek”), az otthon, az otthonosság-otthonalanság kérdéseit is előhívják, mintha a megcsalással, elhagyással minden, az élőhely, az élettér, az élet élhetősége is semmibe veszne (*Költözés, Otthonkeresés, Hazavárlak*). Az élethelyzet krízise nemegyszer a teljes elveszettség, bizonytalanság érzetébe fut, „Hol a házam, mondd? / És ha megtalálom, ott kit keressek?” Pedig a beszélő is jól tudja, hogy a fájdalomon túl kell jutni, fel kell – valahogy – dolgozni, „egyszer mindenhol haza kell menni.”

Ezek a motívumok nemcsak a csalódásból fakadó érzelmi állapot, hiányérzet, a feldolgozási folyamat átmenetiségének kifejezése miatt kerülhetnek előtérbe, hanem a versek hely-, helyszín-, helyzetváltoztatásokból építkező világa a szakítást kísérő érzelmek paradoxonjait, ellentmondásait is hordozza, az elengedés és megláncolás, a dühös eltaszítás és a megalázó eltaszítottság, a felejtés és a testbe-lélekbe égett emlékek, a búcsú és a visszavárás kettősségeit. Hevesi Judit versei pontosan tudják rögzíteni a belső vívódások körtáncait, a tudatos lépések és ösztönös reakciók, önsajnáló és öngyűlölő lelki parádék zúgásait, a sértettség, megbántottság, elgyászolás során alattomban visszajáró vágyak csapdáit. Úgy gondolom, az önellentmondásokra való érzékenységből, a belső paradoxonok könnyörtelen megvallásából, de főleg ezeknek poétikai megoldásaiból fakad a költemények ereje, hatása. Állítható talán az is, hogy Hevesi költészete a verszárlatokban a legerősebb. A sokszor mindennapi helyzetek megjelenítéséből, vagy a tárgyi világ, például a gyomor vagy a bőrrönd tartalmának leírásából induló versek szerencsés esetben damilként feszülnek ki – amit a gyakori felszólító mód még tovább feszít –, majd a végén fordulatokban, csattanókban, paradoxonokban pattannak szét. Ezek a zárlatok nemegyszer feltárják a

külvilág felé mutatott vagy a túlélésre játszó, „normális” viselkedés mögötti, a felszín alatti valós érzelmeket, vágyakat: „mondd meg, / meddig me-részkedhetek, / hogy még biztosan visszakísérj”, vagy „valld be őszintén, / hogy titokban mégiscsak engem szeretsz, / majd töröld ki a számomat.”

A személyes élményektől ihletett versek sorát időnként olyan ready made-nek látszó költemények szakítják meg, amelyek többnyire különböző állatfajok viselkedésének rövid ismeretterjesztő leírását helyezik át a költeményekbe. Ezek az etológiai verskitérők azonban csak látszólag mímelik a tárgyilagos tudományos stílust. Címadással, sortörésekkel, ismétlésekkel nyomatékosított, finom, szinte érzékelhetetlen reflexiókkal, a zárlatban – vagy máshol – elhelyezett megjegyzéseikkel együtt nagyon is komponált darabok ezek (is), és ciklusokon belüli pozícióik is átgondoltnak tűnnek. Az állatok társas, szociális viselkedését, „érzelmi” állapotát, például a magányt, szolidaritást, hűséget vagy a gyász formáját leíró versekkel a kötet megszólalója nemcsak önmagától, közvetlen közeléből távolítja (el) élet-helyzetének fájdalmát, hanem saját élményét, élettapasztalatát általános síkra, emberinél is tágabb kontextusba helyezi.

A *Holnap ne gyere* az apró gesztusok kötete is, a ki nem mondott, meg nem beszélt, a félrecsúszott, félreértett szavak, helyzetek hiánysora is; az emberek közötti társas kommunikáció hendikepjeinek, csapdáinak sérelmeit, a hazugságok, áltatások okozta keserűséget ugyanúgy fel kell dolgozni, mint a megcsalás, elárulás, elhagyás sosem egyszerű, sosem egyértelmű, önáltatásokkal, mentegetésekkel meghintett, a szembenézés elviselhetőség enyhített tényét. Ne gyere, ne kopogj, ne írd, ne gondoldj rám, felejtés el, négy ciklusban. Négy, térben és időben hosszú, tétova lépésben, hogy a végén, miután mindent átfestett („Ha véget ér egy kapcsolatom, apám kimeszel”), a fehérre gyászolt tiszta falra felvázolható legyen, legalább vázlatosan, egy újnak, folytathatónak látszó élet, és törött tányérok helyett *terített asztal* lehessen a *felejtés*.

A kontextus tágas csarnoka

„Nézek szemébe az egész világnak”

Menyhért Anna: Egy szabad nő

Erdős Renée regényes élete.

General Press, 2016,

Menyhért Annának régi ügye Erdős Renée. Írt róla tanulmányt¹⁰, beszélgetéssorozatának (*Rózsaszín szemüveg*) egyik alkalmává tette¹¹, a *Női irodalmi hagyomány* című magyar nőirodalmi kánonjavaslatnak tekinthető kötetének nyitófejezetét róla írta, továbbá Erdős életpályáját az *Író nők a hálón* oldalon is olvashatjuk¹², amit szintén az irodalomtörténész irányít-szerkeszt. Szívügye tehát? Bizonyára, hiszen írói közül talán Erdős Renée után járt a legtöbbet: kéziratárakban, még fel nem tárt, kiadatlan anyagokban, minden adódó nyomon elindulva, mások emlékezéseiből, levelezéseiből következtetve, kihámozva kutatta a századfordulón költészetével az irodalomba betoppanó szerzőt.

Most pedig *regényes életét*, pontosabban annak 1906-ig tartó szakaszát adta közre egy több szempontból is régi vágású könyvben. Nemcsak a téma, a választott hős alakja és korszaka viszi vissza az olvasót a múltba, hanem a könyv borítója, de választott műfaja, szerkezete, elbeszélésmódja is a századforduló világát idézi meg. Az *Erdős Renée regényes élete* alcímű egyes hordozza azt a kettősséget és egyben lehetőséget, hogy az író(nő) fordulatokkal teli, a korszakban semmiképp sem mindennapi élete és habitusa által miért és hogyan válhat regényhőssé; ezzel a gesztussal némileg követve a (poszt)romantikus művész- és művészetfelfogást, mely feloldotta művészet és élet, műalkotás és életesemény határait, a kettőt egymásba oltotta. Másfelől a regényes életrajz műfaját felélesztve Menyhért Annának lehetősége nyílt arra – népszerűsítő szándékával összhangban –, hogy a magyar (női) irodalom számára fontos alakját elbeszélésbe fogja, (regény) hőssé formálja, a rendelkezésére álló életrajzi, irodalomtörténeti adatokat pedig a képzeletével pótolja ki.

¹⁰ *Palócföld*, 2009/3. http://bbmk.hu/files/download/palocfold_archivum/2009_ben_megjelent_szamok_digitalizalt_valtozata/pf_2009_3_web.pdf

¹¹ <http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=2978>

¹² <http://ironok.elte.hu/index.php/portrek/erdos-renee/103-eletrajz-erdos-renee/177-erdos-renee>

A műfaji kevercs azonban nemcsak azáltal jön létre, hogy a szerző elbeszéléssé, (újra)mesélhető történetté fonja a fennmaradt, kinyomozott részleteket, eseményeket, hiszen a cselekményesítés, a narratívává formálás nemcsak az epikus szépirodalom, hanem, ahogy ma már tudjuk, a történettudomány, a (személyes és kulturális) emlékezet, az irodalomtörténet, a pszichológia, az antropológia és megannyi más tudományterület lételeme, közvetíthetőségének alapja. A szépirodalmi elbeszélőforma érzete nem is csak a fantázia hiányokat, réseket kitöltő szerepének tulajdonítható. A regényességet a narráció számos fogása, eleme erősíti: rögtön a mű felütése, az időrend megbontása, ami, akkor még nem sejthető módon az elmesélt életszakasz végpontját tárja elénk (*Törés 1905. július – 1906. január*), és csak ezután következik az *Ami előtte volt 1898-1904* című nagyobb egység. Nemcsak az érdeklődés felcsigázásának és fenntartásának eszköze ez, hanem ezáltal „az izzó szívű poeta-lány” nagy íróval való szakítását is az élettörténet egyik tetőpontjaként tételezi, a valóban fontos fordulatot ily módon is megemeli. Az *Egy szabad nő* külső elbeszélővel él ugyan, de a történetet lépten-nyomon levelek görgetik tovább annak függvényében, hogy az adott időszak, esemény bemutatásához mennyi állt rendelkezésre. Ezek a valós, bár szerkesztett dokumentumok paradox módon szintén a regényesség hatását növelik, ahogy az időpontok szerinti, naplószerű fejezetcímek is. Sőt az életrajz elejére kiemelt végpont és a fejeztfőkké tett dátumok alatti, az eltelt időt akkurátusan mérő jelzések (*Négy hónappal később, Két nappal később* stb.) a filmszerűség benyomását is keltik, az elmondott és a kihagyott időt, a történet töredékességét nyomatékosítják. Ám a levelekből, újságcikkekből, korabeli kritikákból kimetszett szövegdarabok műbe dolgozása – gyakoriságuk, föltorlódásuk, esetlegességük – gyengíti a külső elbeszélő pozícióját, a műben elhelyezett dokumentumok uralkodnak a regény menetét, kiegyensúlyozatlanná teszik szerkezetét. (Bár a szerző helyében én sem szívesen mondtam volna le például Jászi Oszkár naponta érkező leveleinek regénybeli közléséről.) És az is igaz, hogy akár ennek a források szabta strukturátlanságnak is lehet szerepet, jelentőséget tulajdonítani.

Az én-műfajok erős jelenléte eredményezi tehát, hogy a mű hősnőjét, Erdős Renée-t közel érezhetjük magunkhoz, a referenciák bevetése (és ilyenek a dátummal élő fejezetcímek is), az életrajzi paktum működtetése hitelesíti a főszereplőt, aki ezáltal megismerhetővé, szerethetővé vagy ellen-szenvennéssé, tehát emberivé válik. Pont ahogy a regényhősök szoktak.

A hiányzó elemeket, a szereplők motivációit, lelki alkatát feltáró következtetéseket pedig sokszor álmok vagy belső fantáziaképek formájában kapjuk, megtartva így a képlékenységet és elkerülve a végérvényes kijelentések csapdáját. Így is érezhető a szerző finom egyensúlyozása, néhol egészen kiváló, érzékeny lélektani vonulatok tárulnak fel főként a főhőssel, Erdős Renée-vel kapcsolatban, de akár Bródy vagy a korabeli művész-újságíró közeg gondolkodásmódját, (alkotó) nőkhöz, feminizmushoz való viszonyát illetően is, néhol azonban a rendelkezésre álló információk némileg erőltetett beépítésével szembesülhetünk, ilyen például a költőnő származásának, családi legendájának műbe dolgozása a nagymamát megidéző jelenetben, vagy más, korabeli alakok – például Eötvös Károly, Kiss József – ábrázolásakor, akikről adott esetben több anyag áll rendelkezésre, mint a főhősről. Az életrajzba illesztett levelek, korabeli szövegrészletek viszont szépek, szinte műalkotásként állnak előttünk. Több mint száz év távlatából a stílusuk, a korabeli illemszabályok, szokások, nyelvi fordulatok révén patinát kapnak. A szerző-elbeszélő ehhez a regiszterhez igazodik, nemcsak a levelek, álmok, belső monológok szövevényében, hanem az egy-egy órát, napszakot vagy csak néhány napot összesűrítő pergő jelenetek által is, amelyek segítségével bátran és természetesen görgeti a cselekményt, továbbá nem mond le a századelő kötelező regényfejezeteiről, az – abbáziai, olaszországi – utaz(tat)ásról sem.

Milyen is ez a fiatal lány, aki leginkább mégis asszonyként áll előttünk önállóságának, határozottságának, önérvényesítésének köszönhetően? Az sem mellékes, hiszen ez adja az életrajzi regény apropóját, hogy Erdős Renée verseiben, később a regényeiben felvetett és ábrázolt gender-kérdések és a feminizmus problémái hogyan, milyen hangsúlyokkal jelennek meg Menyhért ábrázolásában, élet és mű elválaszthatatlanságában. Az elfeledett író nő magánéletének alakulása hogyan lesz későbbi műveinek alapanyaga, illetve a regények kérdései, problémái hogyan írhatók vissza a fiatal Erdős Renée életrajzába?

Az irodalomtörténész különféle próbálkozásaiban azt próbálja feltárni, miért feledkezett meg az irodalomtörténet Erdős Renée-ről, miért és hogyan – jogosan vagy jogtalanul – kerülhetett ki az uralkodó irodalmi kánonból, miközben fiatalon szinte berobbant az irodalmi életbe, és a 20-as években az egyik legolvasottabb, legsikeresebb szerző volt. Hogy lehetséges az, hogy az irodalomkritika olcsó sztereotípiákkal intézi el alak-

ját, holott verseivel akár Ady egyik előfutárának is tarthatnánk, regényei pedig olyan nőket érintő kérdéseket feszegetnek, mint a női szexualitás, a női test és gyönyör korabeli elfojtása, a férfi-nő kapcsolatok alá-fölérendelt elavult viszonyai vagy a házasságok működése. Megközelíthető-e másként, mai horizontból, új kérdésekkel pályája, adható-e neki, más szempontok alapján méltóbb irodalomtörténeti ficak, milyen helye lehet egy női irodalmi kánon ívében? (Noha egy női hagyomány felvázolása csak egy másik utat jelöl ki, ám fenntartja a dichotómiát, a férfi és női irodalom különbségét.) Az Erdős Renée pályája kapcsán felvetettek azonban ritkán jutnak túl a jogos kérdésfeltevéseken, hiszen műveinek színvonala, esztétikai-poétikai jegyei nem adnak megnyugtató válaszokat e művek irodalomtörténeti helyével kapcsolatban, és ezt monográfusa (nevezzük most így) is tökéletesen érzi.

Erdős nemcsak a női szexualitás kérdéseit veti fel regényeiben, azt, hogy van-e joga, lehetősége a nőknek az örömhöz, a szexuális kielégüléshez, hogy a házasság avas, mégis minden leány számára vágyott intézménye hogyan vet véget hosszú évek vagy akár pillanatok alatt a vágyaknak, az ábrándoknak, a női büszkeségnek és tartásnak, és ezzel együtt az emberi méltóságnak is. A szerző pályájának indulása azonban (még) más problémákat helyez előtérbe, a költő (alkotó), az asszony és az ember hármására, az írói tehetség kibontakoztatásának lehetőségeire, az önmegevalósítás, önállóság, siker ingoványaira fókuszál. Tud-e a főhős önálló, szabad nő lenni, miközben a férfiak jóindulatán, ítéletén és tekintetén – no meg saját dekoltázsának méretén – függ az élete, az írásainak sorsa, az irodalmi közegben betöltött helye? Függetlensége, bátorsága, fellépése, alkotóereje egyszerre vonzó és kívánatos, ugyanakkor félelmetes és fenyegető a társadalmi-szakmai, irodalomtörténetet író, kánonalkotó férfiközeg számára. Ezért, mintegy a „férfikultúra” pozícióit, kizárólagosságát veszélyeztető női tehetségek visszaszorításaként, félrecsúszott zszurnaliszta érvelésként megjelenítve, fontos kérdése az életrajznak, hogy a hagyományos női szerepek megölik-e a tehetséget, miért szakad meg megannyi sikeresen induló női pálya a házassággal, az anyasággal. Mindez összhangban van a korhangulatot átítató elméletekkel, sebtében Otto Weininger vagy Freud hatása említhető, amelyek közül nem egy a nők biológiai alsóbbrendűségét, szellemi- és alkotómunkára való gyengeségét, alkalmatlanágát hirdette. A személyes és nyilvános eszmecserék és viták felszínén tartják ezt a kér-

dést a regény folyamán, amikor a női alkotók feltűnéséről, egy-egy kötetük értékeléséről olvashatunk.

Az *Egy szabad nő* 1906-ig beszél el tehát Erdős Renée életét, addig a pillanatig, ameddig ez a semmiből jött lány tehetségével, újító verseivel, merész témáival és gondolataival, karakán fellépésével és személyes vonzerejével megalkotja önmagát mint sikeres költőnőt, verseket, köteteket ad ki, tárcákat ír, a legjobb irodalmi körökben mozog. Megteremti költő-imázsát és a vele összhangban álló asszony és ember háromságát is létrehozza. Szabad nő. De érzelmileg ő sem maradhat érintetlen. Addig a pillanatig látjuk őt Menyhért Anna kötetében, míg pályája csúcására érkezik; az összeomlás, az elmenekülés, majd az újrakezdés időszakának elbeszélése egy következő kötetre marad. Talán ez lehet az az alkotói szakasz, amit az irodalomtörténet méltatlanul elfelejtett, Erdős kedvezőtlen pillanatban lépett ki az irodalomból, a visszatérésekor népszerű regényeire pecsételt – talán nem is téves – lesajnáló ítéletek, skatulyába szorító értékelések (erotikus irodalom, giccs, legjobb esetben „kortünet”) egész pályára visszahatóak. S miközben ő a század elején odahagyott törekvéseihez, írói fellépéséhez kapcsolódna vissza, a magyar irodalom már túlvan Adyn, a Nyugat indulásán, már zajlanak az értékeket, irányokat, hagyományokat, esztétikai elveket ütköztető „magyar irodalom” komoly csatározásai, és az írónő, miközben ontja regényeit és számolja bankóit, nem veszi észre, hogy feje felett hogyan repül el a nikkelszámovár.

Jól látja mindezt a női irodalom kutatója is. Miért szívügye hát mégis Erdős Renée? Miért éppen ő a legkedvesebb számára? Vall erről Menyhért Anna is, – több helyen is –, mi érintette meg őt a száz évvel korábbi élet-történetben, nősrásban. Az egyes részekben, fordulatokban, mint egy tengeri kagylóban, benne búghat saját sorsa, saját életének egy-egy mozzanata. Így engem, érdekes módon, hiszen nekem is van saját sorsom, életemnek mozzanatai, nemcsak az foglalkoztatott az *Egy szabad nő* olvasása közben, hogy mit tudok meg Erdős Renée életéről, személyéről, szerelmeiről, hanem, hogy miért lehet a szerző számára ennyire fontos ez a fordulat, ambivalens és tulajdonképpen nem happy enddel végződő női sorstörténet.

A kontextus tágas csarnoka

Havasréti József: Szerb Antal.

Magvető, 2013.

Egyetemistaként úgy tűnt, hogy egyetlen szerzőre monográfiát szabni tisztes, ám csakis aprólékos, életidegen, műélvezetet kioltó életfogytiglan tartó vállalkozás lehet. Művelje, akinek hét élete van! A Kalligram kilencvenes évek közepén induló (és máig ívelő) *Tegnap és ma* című kortárs és közel kortárs szerzők műveit tárgyaló sorozata s más hasonló vállalkozások azonban már elmozdulást jeleztek a monográfia-műfaj tárgyát, premiszáit, módszereit illetően. A szerző életét háttérbe szorító, műimmanens, szöveg- és befogadás-központú közelítésmódok legfőképpen a pozitivista, biográfiai indíttatású vagy szorosan e hagyományból kinövő életrajzi-strukturalista irodalom- és monográfiatudomány szemléletével és módszereivel feszültek szembe, és lassan felszámolták a műfajjal szembeni előítéleteket is. A szövegeken, szövegegyütteseken poétikai jegyeket, motívumokat érvényesítő, értelmezéscentrikus monográfiák vonulatában említhető például Horváth Kornélia „poétikai monográfiája” Petriről, Bengi László Kosztolányi-kötete vagy Harmath Artemisz Weöres újraértelmezései is. Az utóbbi évek legzengzetesebb szakmai teljesítményei közül azonban nem egy visszatért a szerző alakjához, a szerző mint nem kiiktatható irodalmi komponens rehabilitációjával párhuzamban. S ha nem is mindenki „kritikai életrajzot” ír, mint Ferencz Győző Radnótiról, hanem például az írói szerepváltozatok, imázsteremtés szempontjából közelít az életműhöz (élethez és műhöz), mint Szilágyi Zsófia Móricz-könyve, vagy az életrajzi események közé/mellé ágyazza választott alkotójának pályaképét, műveinek értelmezését, mint Kosztolánczy Tibor Osvát-könyve vagy Keresztesi József Rubin-monográfiája. Így tehát napjainkban a korábbi évtizedekhez viszonyítva jóval tágabb és szerteágazóbb tartományt ölel át e műfaj, s e sokféleségben az adott műnek csak saját vállalásaival, premisszáival van elszámolnivalója.

Havasréti József Szerb Antal-monográfiája a szerző személyét, családját, élet- és munkakörülményeit, intellektuális alkatát, szűkebb és tágabb

(kulturális) környezetéhez, zsidó származásához való viszonyát tárgyaló biográfiai jellegű fejezetei mellett az életmű jelentősebb alkotásait vizsgálja a kultúratudományok korabeli tudását, kontextusát mozgósítva. A monográfia írója már a bevezetőben „legnehezebben kiismerhető”, titokzatos alkotóként tünteti fel művének tárgyát, s a Szerbvel (és műveivel) kapcsolatos kettősségeket, alkatának, identitásának dilemmáit, kifelé közvetített, imázsteremtő és félelmeit, szorongásait „befelé” megvalló személyiségjegyeit, világnézeti, eszmetörténeti, esztétikai nézeteinek ingadozásait a monográfia egészében végigvezeti, s ezek kereszttüzét, az ebből fakadó összetettséget, polaritást mindvégig, állásfoglalás, ítéletek és nyugvópontok nélkül fenntartja. Havasréti, szerényen, nem is vállal ennél sokkal többet művének bevezetőjében: „[k]önyvem célkitűzése ugyanakkor távol áll bármiféle »leleplezéstől«; az életrajzi és társadalmi hatások, az eszmetörténeti és irodalomtörténeti inspirációk rekonstrukciója mellett azt szeretné láthatóvá tenni, hogy a Szerb alkatában, ízlésében, írásaiban, irodalmi és életrajzi gesztusaiban megfigyelhető polarítások és ambivalenciák miképpen határozták meg életművének sajátos kifürkészhetetlenségét, de mondhatjuk így is: titokzatosságát.” (10.) A monográfia azonban nem csak e következetesen végigvitt ábrázolásmód által győzheti meg olvasóját, mindehhez hozzájárul, hogy sikeresen tart távolságot tárgytól, árnyaltan, emberi mivoltában, összetettségében láttatja Szerbet, nem elfogult és nem apologetizálja témáját, mint ahogy ez számos esetben megtörténik. Mindezt segíti, hogy Havasréti határszövegek, naplók, levelek, vallomások segítségével igyekszik megérteni és értelmezni szerzője életkörülményeit, lelki alkatát, gondolkodásmódját és szerzői intencióit, s mivel szerencsés arányban gazdálkodik pro és kontra szövegrészletekkel, eljárása meggyőzőnek tűnik (még ha tudatában is vagyunk annak, hogy az argumentáció iránya és ereje nagyrészt kiválasztás és elrendezés eredménye), különösen az individuumbot elhelyezni kívánó, arcképző, szerelemfilozófiát, szexuális orientációt és a zsidósághoz való viszonyt tárgyaló fejezetekben. Ezek a részek jól érzékeltetik azt a feszültséget, amely a mondhatni sikeres (ön)imázsalkotás eredményeképpen a kortárs és későbbi reakciókból visszatükröződő és a vívódásokat, félelmeket, dilemmákat artikuláló énfeltárási szövegek tartalma között húzódik. A monográfia átrajzolja a köztudatban élő Szerb-képet, legalábbis lebontja vagy árnyalja azokat a sztereotípiákat, évtizedes berögződéseket, amelyeket a kortárs és a halálát követő évtizedek

receptiói, vallomásai teremtettek és tartottak fenn, akár jó szándékból, vagy önös érdekből, politikai, világnézeti okokból.

A kötet gigantikus méretei ellenére is jól forgatható, olvasmányos szakmunka, tudományos szakkifejezések nem terhelik a szöveget, ennek ellenére fogalomhasználata világos, egyértelmű. A befogadást a választott közelítésmód is segíti, mivel Havasréti a kultúratudomány legváltozatosabb területei felől közelíti az életmű darbjait, az antropológiai, archeológiai, etnográfiai, vallástörténeti, olvasásszociológiai, eszmetörténeti, pszichonatalikai körülményeknek kiválóan engedelmessékednek Szerb művei, ám ezen nincs mit csodálkozni, hiszen Szerb maga is, szerteágazó érdeklődésének megfelelően e tudományágak horizontjából szemlélte az irodalmat, az európai kultúrát, kora tágan értett kulturális közegét, mindennapjait. A *világirodalom története* kapcsán elhangzó összegzést Szerb egész életművére és a monográfia alapvető eljárásaira egyaránt érvényesíthetjük: „A [spengleri] kultúrformológia csupán az egyik azon hatások sorából, melyeket ez a minden inspirációra fogékony, rendkívül receptív elme önmagába felvett: a pszichoanalízis, a médiatörténet, az irodalomszociológia, a kultúrafilozófia, a tudásszociológia, a vallástörténet, az etnográfia, a kulturális antropológia, a gazdaságtörténet hatásai mellett.” (549.) A szerző tulajdonképpen nem tesz mást, mint visszaolvassa tárgyára a húszas-harmincas évek Szerb által is ismert (vagy ismerhető) tudáshalmazát, szelős és bőséges kontextust teremtve ezáltal a műveknek. Míg Poszler György Szerb-monográfiája keletkezési idejének (1973) (poszt)pozitivist elvárásai és szokásai szerint ok-okozati rendbe, fejlődéselvű egységes történeté formálja irodalomtörténeti elbeszélését, addig Havasréti, mintha némileg szándékosan is ellentartana e felfogásnak, kerüli a közvetlen levezetéseket, okadatolásokat, bizonyosságok deklarálását; műve körüljáró, megengedő Szerbvel, előzékeny a befogadóval, mozaikszerű, extenzív-excentrikus.

A horizontokat tágitó megközelítések olyan kulturális és tudományos összefüggéseket nyitnak meg az olvasó előtt, amelyek láthatóvá teszik az alkotót érő hatások komplexitását, és átélhetővé teszik azt a szellemi közeget, amelyben Szerb mozgott és amelyek műveit inspirálhatták, terelheték. A részletes kitérők kapcsán olykor el is feledkezünk Szerbről, mint például Kerényi mítoszfeldfogása, a többször is visszatérő spengleriáda vagy a lét fenyegetettségével szemben mitológiai erőket mozgósító „párhuzamos történetek” (Honti János és Szabolcsi Bence) esetében. Ezek

a hosszas digressiók érdekességük ellenére is helyenként túlríttá teszik a fejezeteket, ráadásul a szerző ezeket csak lazán csatolja vissza Szerbhez vagy éppen tárgyalt alkotásához, az olvasóra bízva a hatások, párhuzamok mértékének, erejének megítélését, elhelyezését. Ez az eljárás ismét Szerb irodalomfelfogását idézi meg, aki szembehelyezkedett a 19. század „gépies, mennyiségbeli” hatáselvével, amely az irodalmi műveket életrajzi, műfaji, textuális hatások kauzálisnak tételezett viszonya alapján vezette le. Szerb átértelmezi ezt a hatásmodellt, és a hatás fogalmát, ahogy ezt Havasréti is rögzíti, a befogadói oldalhoz rendeli. Gundolf felfogását emeli ki *A világirodalom történetében*: „a szellemi átvételnél nem az a fontos, akitől átvesznek, hanem az, aki átvesz, mert ő fejt ki teremtő munkát és ő változik meg; nem az az érdekes, hogy mit vesz át egy alkotó, hanem hogy mit csinál belőle.” (VII, 1997⁹, 830.) Szerb minden lehetséges területen enyhíteni igyekszik a történelmi, társadalmi, egyéni hatások közvetlen erejét, meghatározottságát, s monográfusa, úgy tűnik, Szerb saját eljárását, értékrendjét érvényesíti, alkalmazza a róla írtakban is.

A kultúráközpontú, kontextuális közelítés, az érintkezési pontok elegánsan nagy ívű, alfejezetekbe szedett tárgyalása, miközben többnyire logikus, jól követhető, olykor mégis hiányérzeteket kelt. Leginkább a regények (*A Pendragon legenda, Utas és holdvilág*) közelítéseivel kapcsolatban maradtak számomra túl nagy kitöltetlen rések. A felvetett, s e művek értelmezésében üdvözlendően eredeti szempontok végül nem mindig érnek célra, mivel felszíni jelentésjavaslatok, laza párhuzamok maradnak, a szerző ritkán tér vissza a regény részeihez, a szöveghez, s ritkán fogja össze pontokba szigetelt szempontjait egy összetettebb jelentéskonstrukció érdekében. Mindez azzal is összefügg, és talán ez legkomolyabb kifogásom Havasréti munkájával szemben, hogy a szépirodalmi művek esetében a kultúraelméleti közelítés mellett alig-alig vannak jelen prózapoétikai, narratológiai szempontok, amelyeknek bevetése (vagy legalább a monográfia beszédmódjába szőtt „észrevétlen” alkalmazása) azzal járhatna, hogy magukkal a szövegekkel mint irodalmi alkotásokkal szorosabb, a műértés szempontjából termékenyebb viszonyba kerülhetne az olvasó. Az elbeszélések szerkezetét, fókuszait, narratív szintjeit, az elbeszélő(k) személyét, nézőpontját, beszédmódját (vagy más lehetséges poétikai jegyeket) mellőző értelmezés ily módon nem ágyazza bele felvetett – táj- és térfilozófiai, pszichoanalitikus, vallástörténeti, szociális, etnikai gender, intertextuális

stb. – szempontjait a regény szövetébe, nem adja meg ezek – egymáshoz is mért – regénybeli pozícióját, hangsúlyát, jelentőségét, műbeli kifutását. S e fikciós művek kapcsán szükséges óvatosabban kezelni a határszövegek „érveit” is, hiszen a mű főhőse nem azonosítható a szerzővel, ahogy ez *A Pendragon legendát* tárgyaló fejezetben több alkalommal is megesik.

Havasréti műve kifejezetten Szerb szerzői alkatára, személyiségére, kortárs szellemi közegére és az életmű nagyobb állomásaira koncentrálna. A korai versek, novellák épp csak említetnek, s bár Poszler György monográfiája részletesebben tárgyalja ezeket, szívesen olvastam volna újraértelmezésüket, más szempontú megközelítésüket. A monográfia azonban így is óriási anyagot mozgat és sok összefüggésre mutat rá, s mindvégig, úgy sejttem, koncepciózus megfontolásokból, a két világháború közötti tudományos-kulturális tudáskertet, diskurzust, recepciót mozgósítja, s alig-alig lép túl tárgyalt időszakán, kivéve az utolsó fejezetet. Tehát elsősorban saját korában és saját kora által kívánja megrajzolni Szerb Antal arcképét és műveinek karakterét, szándékoltan marad el a Szerb-kultusz és -recepció bemutatása. Ezt figyelembe véve felesleges is lenne kortárs horizontok, mai nézőpontból kínálkozó filozófiai, elméleti (például térelmélet) irányokat számon kérni a művön, bár bizonyos társadalomelméleti, önéletírói vagy a gender-szempontok műbeli érvényesítése mégis bizonyos kavargást, zavart jelez a horizontok összecsúsása terén. Ám ha a monográfia implicit szándékait, módszerét figyelembe véve csak a Szerbet körülvevő szellemi, művészi közeg kontextusához lehet/illik hozzászólnunk, akkor a részletesen tárgyalt Kerényi-, Thienemann-, Lukács-, Spengler-, Frobenius-hatások részletes kifejtéséhez viszonyítva a Babits-Szerb kapcsolat vagy az esszéíró nemzedék szemléletével való hasonlóságok, különbségek feltárása szűkre szabottak. Szerb irodalom-felfogásának és irodalomtörténeteinek kibontásában fontos szerepet kaphattak volna a két alkotó hasonló irányú szellemi, elméleti, irodalmi orientációi, és alkati, nemzedékbeli különbségei is. Bár Havasréti tárgyalja Szerb 1927-es *Az intellektuális költő* című Babits-esszéjét s a fiatalabb alkotó esszéinél is kiemeli a babitsi esszényelv lírizálásának jelentőségét, ám a Nyugat szellemi vezérének irodalomszemléletét, tanulmány- és esszéírói karakterét csak a szakirodalom alapján tárgyalja. *Az európai irodalom történetének* bevezetőjének idézésén kívül csupán a *Beszélgetőfüzetek*ből kapunk néhány Szerbre vonatkozó megjegyzést. Holott a világirodalom-fogalmuk goethei eredete és a német alkotó iránti rajongás

mindkettőjük pályájának kitüntetett pontja, ahogy a magyar és a világirodalom összefüggései, a táj és nemzetek viszonya, nemzetkarakterológiai szempontok és a korabeli hanyatlásméletek inspiráló hatása is közös irányokat, összevetendő területeket mutat, akár Babits irodalomtörténete, akár a *Magyar irodalom, Az irodalom elmélete, Szellemtörténet* vagy *Itália és Pannónia* című Babits-írások érintése mentén.

Havasréti Szerb-könyve, kifogásaim ellenére is, nagyszerű, alapos és végiggondolt vállalkozás. A különböző irányokból, témákból, művekből induló fejezetek gyakran érkeznek ugyanazokhoz a gondolati csapásokhoz – (pre)romantika, csoda, exkluzivitás, neofrivolság, spenglerizmus, freudizmus stb. –, amelyek ismétlődéseik által végül kitaposott ösvényeké szélesednek, s így láthatóvá teszik Szerb Antal alkati, alkotói, szellemi alapvonásait, melyek, monográfusának köszönhetően, most, halála után mintegy hetven évvel, messziről is élesen kivehetőek.

Varratok a vásznon

Lanczkor Gábor: Nem élhetsz odabent.

Ekphraszisz-esettanulmányok.

FISZ, 2015.

„Mert mindig úgy érzem, mintha az lenne éppen a fontos, ami kimarad”
Somlyó György

Lanczkor Gábor esetei többségében olyan 20. századi magyar versciklusok, amelyek képzőművészeti kötődésűek, festőket, festményeket vagy másfajta képeket idéznek meg, írnak le, és ezeket nagyobb lélegzetű kompozícióba rendezik. Világirodalmi segédegyenesei is műelemző tanulmányainak törekvéseit támogatják, hiszen Charles Baudelaire *A fároszok* című költeményében egy versen belül, négy soros versszakömbökbe önti kedvelt festőinek képvilágát, a korszak érzék(szerv)i kavalkádjának, a szinesztetikus „korrespondencia” művészi elvének megfelelően, mint ahogy majd Rimbaud is *sorolja* hang-szín asszociációit a *Magánhangzók szonettjében*. Rilke *Ötödik elégiájának* értelmezése pedig a látomásos, óriásjelképeket mozgató *Duinói elégiák* ciklusából ragadja ki a képleírást is tartalmazó darabot. E műelemzések nemcsak a képzőművészeti téma és a képidézés, képleírás által köthető, a bonyolultabb, hosszabb magyar versciklusokhoz, hanem a kötet rejtettebb vállalkozásához, a művészetvallás tereihez, a természeti és épített helyek találkozási pontjaihoz, a végtelenre nyitott és a térbe zárt örökkévalóság, a művészet különféle (szakrális, szent, felszentelt) locusaihoz is szorosan kapcsolódnak.

Somlyó György *Piero della Francesca* 1961-62-es ciklusa alcímével, *Arezzo San Francesco templom XV. század*, kötődik leginkább a hely(szín)-hez és annak szemléléséhez. Kassák Lajos *Mesterek köszöntése* szintén a hatvanas években (1965) készült, a századforduló és a 20. század első felének alkotóit megidéző kompozíció első látásra is Baudelaire: *A fároszok* című verséhez áll a legközelebb. Tandori Dezső: *A verébfélék katedrálisa*, mely *A feltételes megálló* (1983) című kötet harmadik ciklusa pedig már címével is jelezheti a (szent) terekhez való kapcsolódását; az egyes festményeket leíró versek a 19. század végének francia festővilágát, az

impresszionista, pointillista, posztimpresszionista képzőművészeti irányzatok alkotásait fogják versekbe, Baudelaire és Rilke közeget, világát, ha már a kapcsolódási pontokat keressük. Ám az is fontos, hogy a felidézett festmények legtöbbje egy-egy hétköznapi, profán helyszínhez, épülethez, térformához kapcsolódik, és a kompozíció egésze, a költői erő által nő szakrálissá, épül az élet és a művészet katedrálisává. Azonban mindhárom magyar alkotó esetében jóval nagyobb a tét egyszerű képzőművészeti-festészettörténeti érdeklődésnél, képleírásnál, mivel, ahogy erre már utaltam, a ciklusok költői hitvallások, a művészet lényegéhez, örökkévalóságához való viszonyoknak kifejeződésai is; nézőpontok és idősíkok megnyitásai, átjárók és határok a – szemlélődő, alkotó, nyelvvel bánó – alkotói én és a múlt, a művészet, az időtlenség, a külvilág, a művészi lét között. Ahogy a szerző, és egyben költő Lanczkor Gábor csiszolt értelmezései, vagy a költők tudatosan formált kompozíciói, úgy a kötet esetei is szépen fonódnak egymásba, összeépülnek, mint egy rózsablak darabjai.

Ugyanakkor a *Nem élhetsz odabent* írásai mégis komoly kérdéseket vetnek fel a kötet alcíme, *Ekphraszisz-esettanulmányok* kapcsán. A szerző ugyanis nem adja meg, mit ért kötetének kulcsfogalmán, egyáltalán nem tér ki ennek az egyáltalán nem egyszerű és a teoretikus vitákban és költői hagyományban többféleképpen értett és használt fogalomnak a saját maga számára érvényes olvasatára, értelmezésére, amit, ráadásul a kötet alcímévé emelve minden egyes írásra érvényesnek kell(ene) tartanunk. Egyedül az elemzések sorának végére helyezett *Az ekphraszisz határán* című, mind formailag, mind tartalmilag kilógó rövid írás veti fel, hogy már nem az ekphrasziszok terepén mozgunk. Radnóti Miklós *Októbervégi hexameter*ek soraiból kiragadott egyetlen sor sem képleírásnént, de így önmagában még csak leírásnént sem értelmezhető, és a vele összefüggésbe hozott *Fűcsomók* című Van Gogh-kép nem több érdekes asszociációnál, olyasfajta, amit bármelyik versolvasó bármikor, bármelyik vers kapcsán megtesz és megtehet, tehát ebben az esetben még csak az ekphraszisz határvidékén sem járunk.

Ennél azonban sokkal fontosabb, hogy a tárgyalt versek, versciklusok egy részénél is problémás, legalábbis magyarázatot érdemlő (lenne) az ekphraszisz művekbeli jelenléte. Az ókortól ismert és az európai irodalmi hagyományon végigvonuló ekphraszisz legáltalánosabban ugyanis egy vizuális látvány, kép leírása, szavakkal való (ki/el)mondása, amely erejét,

hatását onnan nyeri, hogy a szavak segítségével igyekszik felidézni a látott képet olyan intenzitással, meglepetéssel, elevenséggel, „Quam si rebus ipsis intersimus”, mintha ott lennének a dolgok között, a szöveg, a leírás *energeiája* oly erős, hogy a látvány „testet ölt” – foglalható össze Quintilianus és Gottfried Boehm nyomán. Az ekphraszisz tehát olyan multimediális együttállásra tör, amelynek során kép (vizualitás) és nyelv (verbalitás) nyughatatlan párharca zajlik, ezért a képleírás zavart, fennakadást okoz, úgynevezett varratokat képez a szövegben, mivel a „képszöveg” legtöbbször nem fogható fel homogén, zökkenőmentes ábrázolásként, nem rejt el saját problematikusságát. A két médium összefonódásának varratai rámutatnak arra, ahogy ezt W. J. T. Mitchell megállapítja, hogy egyik ábrázolási mód sem gyűrheti le a másikat, a másik jelenléte nem tüntethető el nyomtalanul, sőt, a dominanciaharc a másik felmutatására törekszik, így nem is küszöbölhető ki. Mindezeket talán azért fontos felidézni az ekphraszisz kapcsán, mert, az értelmezővel ellentétben, a tárgyalt szövegek egy része reflektál a leírás, ábrázolás nehézségeire, lehető-lehetetlenségeire, a felidézés képtelenségére, a nyelv hiányosságaira. A legerőteljesebben mindenképpen Somlyó ciklusa, aki már eleve álomszerű burokba vonja, emeli a ciklust, és nemcsak a látvány leírásának hiányosságaival, hanem ezen belül is kifejezetten a szonettbe fogható látvánnyal, tehát a hosszú múltú műformával, ennek művészi teherbírásával és a művészet (reneszánsz) harmóniájával – vagy ennek eszményével – is küzd. A szonetteket sokszor túláradó hosszúversek lazítják, a beszélő újra neki-nekifut a látvány, hangulat, érzés, a befogadott élmény rögzítésének, ám hiányérzeteit nem sikerül végképp felszámolnia, és ezek nemcsak a kompozíció és a nézőpontváltások szintjén érhetőek tetten, hanem rendre kimondva is: „Mert mindig úgy érzem, mintha az lenne éppen a fontos, ami kimarad, / ami óvatlanul mindig visszacsorog a felhúzott szavak / vödreiből a kimerhetetlen, vége-nincs-soha-kútba”; „Hol marad például a szonettből a hordár?”, vagy a negyedik költemény címében kifejezett elégedetlenségében: „...és folytatása, melyben a költemény még mindig csak súrolja témáját”. A Piero-elemzés érinti ugyan a megszólaló reflektált kudarcélményét, de inkább a keats-i Szép és Igaz egymást kioltó hatásaként, és nem a leírás és a leíró nyelv csődjeként.

Tandori Dezső *A verébfélék katedrálisának* leírásai a korszakban Magyarországon kiadott vagy elérhető művészeti albumok reprodukciói nyomán készültek, ahogy erre az elhanyagolhatatlan körülményre Lanczkor

elemzése is kitér. A kicsi, rossz felbontású, sokszor fekete-fehér képek alapján készülő ekphrasziszok, mert Tandori esetében a keretverseket leszámítva valóban ezekből épül fel a ciklus, metafikcióvá, a képleírás részeivé teszik ezt aényt, a beszélő képnézegetésének, befogadásának közvetítő közegét, és a leírások többszörös áttételességüknek feltárásával a (re)konstrukció esélyeire, a festészeti-költészeti reprodukciók mikéntjére, létmódjára kérdeznak rá. Ám ennél jóval többre is, hiszen Tandori a versciklus festői kapcsán a festészet valóságábrázolásának, reprezentációhoz való viszonyának képelméleti, reprezentációelméleti kérdéseit is a vers vásznaira helyezi. A költemények által előállított képtár (katedrális) Tandorinál összességében mégiscsak a nyelv fölényét, „veszélyes” transzparenciáját is jelzik, s bár a tanulmány ezeket a kérdéseket, vagy inkább ezt a nagy esztétikai csomagot több helyen is érinti, ez esetben is szükségszerű lett volna a „parazita metaműfaj”, az ekphraszisz elméleti dilemmáit, örök feszültségekkel való működésének kérdéseit bevonni az értelmezésbe.

Nemcsak az ekphraszisz Mitchell által jól ismert fázisairól, az ekphraszisz szkepsziséről, reményéről és félelméről nem esik szó, hanem azokról a „besorolási” nehézségekről sem, amelyek az ekphrasziszt kezdetektől fogva hol műfajként, hol poétikai, retorikai alakzatként vagy éppen a narratológia felől közelítve a narratív formákon belül a leírás (descriptio) egy speciális – a keretézéssel, narratív szintek átjárásával, metalepszissel összefüggésbe hozott – eseteként tartják számon. Az ilyen módon is többféle oldalról, fogalomkör felől megközelíthető ekphraszisz Lanczkor kötetében minden magyarázat nélkül műfajként tételeződik. Ebben a közelítésmódban működtetve a nehezen körvonalazható műfaj alapvonása – Akhilleusz pajzsának leírása óta – mégiscsak az a szemiotikai küzdelem, amelynek során a szöveg, a nyelv összecsap azokkal a rivális, idegen reprezentációs módokkal, amelyekkel a vizuális, grafikai, plasztikus vagy „térbeli” művészetek jellemezhetőek. A nyelvben ez az ekphrasztikus párviadal tisztán figuratív jellegű, és valamilyen módon mindig magában hordozza önnön kudarcát, idegenségét, akár fölény formájában is, és tematizálja ezt a diszsonanciát vagy utalhat rá. Mivel a textuális másik mindig idegen marad, a kép soha nem lehet jelen, egy lehetséges hiányként vagy fiktív figurális jelenlévőként kell megidézni. Ennek a verbális „megidőzésnek” aktusai az ekphrasztikus költészet jellegzetességei közé sorolhatók, amelyek azonban a vizuális látvány előhívására, a láttatásra irányulnak. A tanulmányokat

felvezető Baudelaire-szöveget és Kassák mestereiről írt szöveget azért találok problematikusnak, mert a megidézés nem a képre, a látványra, jelen esetben a festmény sík felületének költői megalkotására irányul, hanem a festőalakok és oeuvre-ük világának megidézésére, ezekben a művekben tehát nem igazán ekphrasziszokról, hanem *homage*-okról és a tematikus evokáció, vagy némi túlzással az enumeráció eseteiről lehet beszélni. A Kassák-ciklus esetében, amelyben nemcsak az alkotó (modern, avantgárd, az idők során kanonikussá vált) művészetéhez való viszonyának kifejeződése történik meg a festők megidézése, az evokációk során, hanem a megszólításokkal, explicit odafordulásokkal a beszélő direkt módon érvényre juttatja fiatalkorának, önnön alkotói kötődéseinek, mivoltának fontos kapcsolódási pontjait, megmutatja művészi zsinórpádlását. Lanczkor Gábor is érinti a kérdést, amikor megjegyzi, hogy „Kassák verssorozata, bár direkt vizuális utalásoknak híján van”, és „nem az egyes alkotók egyes festményeit írja el, hanem a művészeket evokálja”, és ezáltal jelképes, „nagy erejű gesztusokat tesz”, ennél tovább azonban nem megy, nem helyezi az ekphraszisz hatókörén kívül Kassák e verscsoportját és saját tanulmányát, amit az is egyértelműsít, hogy a kötet sűrűjében, a többi írás között szerepelteti, ahogy Baudelaire-írásával kapcsolatban sem merül fel benne ilyen eshetőség. Holott Kassák kompozíciójában minden verscím egy-egy festő nevét viseli, szemben Tandorival, ahol a versek címében a festők neve csak felvezetés, amelyet minden egyes esetben a festmény címének megadása követ.

Minderről, tehát az ekphraszisz-fogalom értelmezésének, használati körének elmaradásáról azért kell ilyen sok szót ejteni, mert a kötet alcímébe helyezve kulcsfogalomként tűnik fel, továbbá a kötet szerzői intenciója is tudományos diskurzuson belül mozog, maguk a szövegek pedig menetrendszerűen használják az ekphraszisz kifejezést, így a jelentéskör megadásának hiányában végig bizonytalanra, képlékennyé válik a gondolatmenet megértése, követése, az értelmezések – teoretikus talaj hiányában – lebegnek, és ezen az elodázott problémán a kifejezés eufemizált alakja, *ekphrasztikus* jelzőként való gyakori használata sem segít.

Lanczkor Gábor költői érzékenységű értelmezései, amelyeknek a költemények, ciklusok formai és tartalmi jegyeinek egymásra vonatkoztatása az egyik legnagyobb erénye, tehát inkább a vizuális reprezentáció verbális kifejezésének tágabb esetei, és amelyek jogosan keresik a művészet törté-

netében, a művészetekben meghúzódó létértelmező, metafizikai és transzcendens vonásokat, összefüggéseket. Ám ezek, és érdekes módon a kötet – implicite – erről győz meg inkább, nem feltétlenül az ekphrasziszban, a vizuális látvány megmutatásának erejében, energiáiban vannak, hanem közvetettebb módokon a térformák, csarnokok, apszisok, utak, terek alakzataiban, távlataiban, szegleteiben, a táj és az ember alkotta, kisajátította tér találkozási pontjaiban, határhelyzeteiben, egyes helyek, építészeti formák szakrálissá válásában, több évszázados, évezredes transzcendenciaőrző szerepeiben. A helyeknek, a terek e határállapotának, határhelyzetének kifejezésére, megmutatására lehetnek alkalmasok a költészetben a vizualitást a nyelv figuralitása alá gyűrő, a költői eszköztárat teljes páncélzatban bevető ekphrasziszok, melyeknek segítségével, ha sikerül a küszöböt átléphetővé tenniük, beléphetünk, bemerészkedhetünk ezekbe a szentélyekbe, katedrálisokba, (de csak) annak tudatában, hogy a szentség pillanata tünékeny, esendő, és hogy a látvány bármikor szertefoszolhat, s csak a karcolatok maradnak meg, emlékként, a retinán.

Figyeljük a mesélő embert (kijelentő mód)

A „Figyeljétek a mesélő embert”, *esszék és tanulmányok Lengyel Péterről* (szerk. Radvánszky Anikó, Ráció Kiadó, 2013.) című kötet bemutatójának szerkesztett változata

[Érkezésemkor színészek próbálnak, majd a Bólyai János vonósnegyes hangol. Nem gondolom, hogy a Károlyi palota főúri léptékű pompázatos Lotz-terme egyszer csak Csacska Macska mulatóként lepleződné le, bár esetleg lehetne tenni egy kísérletet a kandalló irányába, gondoltam, de azért a fehér virágmintával futtatott vérvörös brokátok mégis felidéznek kissé a Café Chantant mondén világát. Nyugtázom a nyitott zongora jelenlétét. Figyelmem éles, minden impulzus az eseményre hangol, tökéletesnek kell lennie, mint egy jó kasszabetörösnek. Nem nehéz rájönni, itt ma még valaki zingizongorázni fog. Igazítok egy kicsit a szövegemen.

Úgy alakul, a kedves szerző szóval tartása is nekem adódik, míg a teremben minden elrendeződik, a brokátok kisimulnak. A zenészek Bachhal nyitnak. (Borítékoltam.) Minden a terv szerint halad. Felolvasás. Én jövök.]

Amikor a Lengyel Péter műveit tárgyaló esszé- és tanulmánykötet bemutatását magamra vállaltam, sejtettem, hogy sem erről a kötetről, sem a szerző életművéről nem tudok objektív képet adni, s nemcsak azért, mert nincs állítható gumilencsém, és nem is azért, mert tudom, hogy még a fényképezőgép objektívja sem képes a dolgokat a maguk valóságában, objektivitásában megragadni, nemhogy én; hanem mert minden látásmód és nézőpont kérdése, ezt is Lengyel Pétertől tudom, s tőle tanultam, hogy látni, jól látni tanulni kell. Ő meg az apjától, Merényi Endrétől és az ő hátrahagyott fotóiból. S tulajdonképpen elegendő volt két mondat, hogy máris, a Lengyel-próza alapvetését tekintve egy igen lényeges csomópont-hoz érkezzek: a továbbadás, az örökség átadásának kérdéséhez. Pedig a bevezetőben mindössze csak azt óhajtottam volna körbetáncolni, miért is lehetetlenség számomra Lengyel Péter prózájáról személyes érintettség nélkül, tárgyilagosságra törekvően beszélni. Lehetetlenre tehát nem vállalkozom, kizárólag benyomásokra.

Több mint negyven éve figyeljük a mesélő embert, aki, mint azt is jól tudjuk, írja egyetlen nagy regényét, s műveiben, kényelmesen ellakhatunk, sétálgathatunk, történeteit tágas¹³ és szellős csarnokok, amelyekbe az olvasók, értelmezők, kritikusok, irodalomtörténészek építenek oszlopokat, nem tartóelemként, hiszen e csarnokok megállnak a maguk alapjain, talapzatain; ezek az oszlopok, sőt, oszlopsorok inkább csomópontokként, tájékozódási pontokként épülgetnek, hogy el ne tévedjünk, hogy legyen mibe kapaszkodnunk, hogy legyen hol találkozoznunk és megpihennünk e próza szemrevételezése, bejárása során.

Figyeljük tehát a mesélő embert, csügünk szavain, mert eszméletlen jó szavakat tud összeguberálni és egymáshoz buherálni, csügünk mondatain, regényein, regényszerkezetein, narratív identitásain, extra-, intra-, homo- és heterodiegetikus elbeszélésein és elbeszélőin, vizsgáljuk emlékezőtechnikáját, temporalitását, locusait, spatiumait, metalepsziseit, ekphrasziszait, mise en abyme-jait – látható, már rég kinőtt a gyerekbetegségekből, ily komoly diagnózisai vannak. Nem csodálkozhatunk azon, ha mindezen ő kedves megértéssel mosolyog, de nem tehetünk róla, ezek jönnek ki a mi plajbászainkból, ezek irodalmi álkulcsaink, furdancsaink és acél kacsáink.

A Lengyel-életmű recepciója, ahogy ez a most napvilágot látott kötetből is kitűnik, időről időre új lendületet vesz. A művek megjelenésével egy időben keletkezett recenziókat, kritikákat, a péterek és nem-péterek nemzedékéhez társított prózafordulat jóslatait a kilencvenes évek elején, közepén követték a nagyobb ívű, átfogóbb tanulmányok, amelyek már a három kiemelt regénnyel is rendelkező életmű ívét, a művek prózapoétikai karakterét, magyar prózában elfoglalt pozícióját igyekeztek megrajzolni. Talán e korszak összegzésének tekinthető a veszprémi Vár ucca 17. című sorozatban 1996-ban megjelent Lengyel Péter-szám, amely az addigi recepció összegyűjtésére vállalkozott. A művek és a szerző észben tartásához a Litera által működtetett Lengyel Péter írólap is hozzájárult, az oldalra 2008-tól kerülnek fel prózarászletek, kritikák, tanulmányok, aktuális információk. Ám az is bizonyos, hogy a kicsiny, de bazaltkocka szilárdságú rajongótábor a szerző kerek évfordulója környékén, 2009-ben kapott új erőre, s bár az ünnepi alkalomra írt köszöntők, méltatások próbálták finoman feltörni a csendet, szóra bírni a hosszú évek óta kötelességtudóan és elmélyülten dolgozó alkotót, a születésnap és a 2010-es Kossuth-díj mégis inkább az ér-

13 „Tágas, szellős csarnok legyen a történet, lehessen benne ellakni, nézelődni, ide-oda járni.”

telmezőket ösztönözte megszólalásra, folytatódott és egészen új irányokkal, szempontokkal is bővült a Lengyel-művek vizsgálata. Az újraolvasásnak, újragondolásnak, újra gondolkodásnak kitüntetett csomópontja volt a 2010. decemberében, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karán tartott konferencia és kerekasztal-beszélgetés, amely e kötet létrejöttének apropóját, alapját is adta. A napra pontosan három éve (2010. december 3.) tartott tanácskozás, működtessük most a Lengyeltől tanult mnemotechnikát, a 2010-es év első havazásán zajlott Piliscsabán, mert ez egy olyan ország, tudjuk, ahol négy évszak van egy évben. A reggel kezdődő, s délelőtt egyre intenzívebbé váló hóesés azonnal izgalmassá és képlékennyé tette a konferencia programját, próbálta gyengíteni, kevés sikerrel, a megérkezés esélyeit. Végül azonban a hó – a mester, Ottlik regényéből is jól ismert jelentésben – jótékony kegyelemmel lepte be a tanácskozást, s a komoly tudományos diskurzus az élénk társalgás, a kedélyes, nosztalgikus, éles elméjű párbeszédek irányába nyílt meg. (Arra is emlékszem, ahogy a népes asztaltársaság kis csoportokban diskurált, s hogy hazafelé a téli sötétben Pest felé robogó vonaton rengeteget nevtünk.)

Amikor vasárnap este e kötet bemutatására készültem, s előszámoltam, hogy jó, tehát lesz zene, nyilván Bach-ot játszanak, bizonyára zingzi-zongoráznak is [*valóban így történt, és, minden zenei alapismerettel szembeszállva a vonósnégyes negyedik tagja a zongorához ült, „nékem csak Budapest kell”, elképesztő, a Negyedik a zongorás!*], lesz felolvasás, meg leszek én, akkor hirtelen elfogott a vágy, hogy kéne vinni, vagyis hozni egy macskakövet, egy amolyan igazi feketét, s akár még forgatgatnám is kedvemre, az értelmezés sokféleségét, sarokpontjait – vagy sarokköveit? – illusztrálandó. De tulajdonképpen nem is olyan nagy baj, hogy nem cigöltem ide azt a bazaltkövet, hiszen elég súlyos és elég testes ez a gyönyörű vállalkozás is, amit most a kezemben tartok. A Ráció Kiadó gondozásában megjelent gyűjtemény egy remélhetőleg hosszú életet megelőző sorozat nyitódarabja, a Libra Librorum sorozat pedig 20. századi alkotók életművét kívánja bemutatni a recepció tükrében, s külön öröm számomra, hogy ennek a sorozatnak Lengyel Péter eddigi életműve lehet első darabja, próbaköve. A „*Figyeljétek a mesélő embert*” című kötetnek nemcsak borítója, a szerző véd- és kézjegyévé vált fotóval, árulkodik szerkesztőí, könyvtervezői igényességről, hanem a kötet felépítése, tartalmi és tipográfiai elrendezése, a szöveggondozás precizitása is szíves olvasásra csalogató.

A Lengyel-életmű átfogó recepcióját tartja tehát kezében az érdeklődő, a művek megjelenését közvetlenül kísérő írásoktól egészen 2012-ig, a kézirat lezárásáig megszülető darabokig. Radvánszky Anikó szerkesztői bevezetőjéből, de a szövegek végén feltüntetett évszámokból is kiderül, hogy a válogatás nem a keletkezés időrendjében közli az írásokat, s a kommentáló műfajok – lehetetlen – szétszalazására sem vállalkozik. Nagyon helyesen az életmű darabjai szervezik a kötet struktúráját, a művek keletkezési sorrendjét követve, mindezt néhány, a prózai oeuvre egészét tárgyaló, vagy egy kitüntetett prózapoétikai szempontot több művön végigvezető nagyobb ívű tanulmány előzi meg. Az elbeszéléskötetek, regények köré csoportosított írások mégsem szigetelődnek el, sőt, az egész kötetet párbeszédesség, átjárhatóság jellemzi. Ez egyrészt abból fakad, hogy sokszor az egyes művekre koncentrálnak tanulmányok is kitekintenek az életmű más darabjaira, vagy kifejezetten prózapoétikai változásokat rögzítenek az egyes művek között. Másfelől, s ez az, ami roppant izgalmas: egymás mellé kerültek a befogadás korai és kortárs darabjai. A jellemzően 2009-2011 körül készült tanulmányok már eleve reflektáltak a recepció korábbi írásaira, hiszen az irodalomtörténeti- és irodalomtudományos diskurzus jellemző mozzanata, eljárása a primer szövegek alapos ismeretén túl, hogy a későbbi szövegek értelemszerűen valamilyen módon viszonyulnak a korábbi megszólalásokhoz, saját horizontjuk, értelmezői pozíciójuk elmozdulásait a korábbiakhoz képest is rögzítik. Ez az akár évtizedeket is átívelő párbeszéd most, rendhagyó módon, egyetlen kötetben kapott helyet, így a jórészt fiatalabb nemzedék hivatkozásait könnyű szerrel megtalálhatjuk, (még) egy pillanatra sem kell kiengedni a kötetet kezünkéből.

A művek megjelenésekor írott méltatások, bírálatok a maguk kortárs kulturális, irodalmi közegében találkoztak először a szerző írásaival, a recenziók, kritikák felvetései ebből a környezetből, kontextusból szólaltak meg, s gyakran az elbeszél világ, történet referenciális kapcsolódási pontjait, az elbeszélések, regények külvilághoz való viszonyrendszerét tárgyalták, továbbá szinte egységesen üdvözölték azt az utánozhatatlan prózanyelvet, nyelvi erőt, amely Lengyel Péter sajátja, s amelyet, mármint a nyelv előtérbe kerülését a prózafordulat egyik jegyeként emeltek ki. A magyar próza korszakváltó vonásai felől vizsgálták, méltatták a műveket, rögzítették a szerzőre jellemző poétikai jegyeket, e próza morális alapállását, visszatérő témáit, írói fogásait, mint például az emlékezés, nyomozás jelentőségét

vagy a minden regényt érintő műfaji transzformációkat, ezeket a szempontokat később nagyobb ívű, részletező tanulmányok bontották ki.

A 2010-es konferencia kapcsán vagy annak közvetlen közelében keletkező írások azt is megmutatják, hogy az értelmezés újabb vonulatára az utóbbi évtizedek vagy a közelmúlt társadalomtudományi, irodalomelméleti irányjai, mondhatni értelmezői trendjei hatottak, ezeknek filozófiai, esztétikai, antropológiai, narratológiai belátásait mozgósítva készülhettek el a kötet legfrissebb írásai, amelyeknek többsége ugyanakkor egyáltalán nem zárta ki a korábbi értelmezésekkel való párbeszédet, továbbgondolhatóságot.

A Lengyel-művek értelmezői csapásai szépen kirajzolódnak a tanulmányok olvasása során. A vizsgált szempontok természetesen nem függetleníthetők egymástól, bizonyos jegyek tárgyalása hatással van más narratív vagy tartalmi elemek értelmezhetőségére is. Úgy tűnik, a regények műfaji kérdéseinek tárgyalása kitüntetett terepe a korábbi és jelenlegi befogadásnak is, a szerző által elkövetett műfaji reflexiók, transzformációk befogadói észlelése, értelmezése, jelentőségének rögzítése az *Ogg második bolygója*, a *Cseréptörés*, de leginkább a *Macskakő* detektivitásának mibenlétével kapcsolatban nyit értelmezői játékteret. Benyovszky Krisztián, Garami András, s részben Horvay Hörcher Ferenc írásai fókuszálnak a műfaji kérdésekre, de a *Macskakő* korabeli és későbbi értelmezőinek szinte mindegyike reflektál a bravúros kasszafúrók és a földtörténeti nyomozás szálait együttmozgató regény műfaji játszmájára. A nyomozás mint a szereplők, elbeszélők, implikált szerző tevékenységeire, tehát az életmű egészére vetülő metafora e próza alapállását hordozza, azt, hogy a történet, a dolgaink valahol megvannak, csak ugye, tudjuk, ki kell bogozni őket, amennyire lehet. A műfaji kérdésekhez szorosan kapcsolódnak a narratívák alakulását, a regényszólamok formálódását, az elbeszélők személyeit, mibenlétét vizsgáló írások például Dömötör Edit vagy Ferenczy Nikolett tollából.

A Lengyel-recepció értelmezéséhez különösen termékenynek bizonyul a hatvanas-hetvenes évek elméleti kutatásai nyomán „térbeli fordulatként” regisztrált topográfiai és térpoétikai belátások mozgósítása. Foucault, Bachelard, Certeau, Pierre Nora teóriái – hogy most csak a legismertebb neveket emeljük ki – a tér, térformák, tér és emlékezet, tér és identitás vizsgálatára tette érzékennyé az értelmezőket, az életmű nyitott térképként való olvasatát Pór Péter, a városban való mozgás, haladás, a város mint észlelhető, tapasztalati tér jelentőségét és jelentéseit Papp Ágnes Klára,

Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garay Andor tanulmánya állítja középpontba. Radvánszky Anikó írása Pierre Nora emlékezhely fogalma felől vizsgálja a spontán és tudatos emlékezet tér- és időbeli alakzatait. A nagyvárosi atmoszféra, a városban való mozgás, bolyongás, a város utcáinak, épületeinek, közlekedési eszközeinek, fényeinek stb. jelentőségét, emblematisz szerepét a művek megjelenése után közvetlenül készülő írások is tökéletesen érzékelték és értették, ám ezek interpretációbeli kiterjesztéséhez és elmélyítéséhez a térpoétikai munkák inspirációi is szükségeltettek.

A számos lehetséges és termékeny közelítési szempont közül végül az életmű fontos, sokáig inkább külső megjelenéséhez társított elemére, a képre, fényképre hívnám fel a figyelmet. A képelmélet, fotóesztétika robbanása, a képleírás esélyeit latolgató teóriák a Lengyel-művek keletkezésének idejével is összhangba hozhatók. E próza működésére, látásmódjára, a narráció formálására óriási hatást gyakoroló örökség, az apa fotográfiáinak explicite szövegbe íródását, ennek jelentőségét, és a fotográfia elbeszéléstechnikára gyakorolt hatását vizsgáló írások a recepció új irányait nyitják meg. Mindez természetesen jó adag hazabeszélés, hiszen e sorok felolvasóját rettenetesen izgatja a fotók szövegben betöltött helye, a képhasználat és képleírás narratopoétikai következményei, ám a fénykép és szöveg, látás és visszpillantás, a fénykép fenomenológiáját és a kulturális emlékezet viszonyrendszerét vizsgálja Bán Zsófia írása is, aki az értelmezési mezőt megnyitja Sebald prózájának irányába is, s a két alkotó együttlátása, együttlátatása egyáltalán nem véletlen, hiszen a szerzők szellemi rokonságára, összeolvasására, szó szerint közös nézőpontjára Radnóti Sándor is felhívta már a figyelmet.

A kötet írásait, méltatásait és az elemzések sorát záró két mélyinterjúút olvasva még mindig úgy tűnik számomra, hogy a Lengyel-szövegek olvasását és értelmezését nem lehet abbahagyni. Művei tágas csarnokok és zezzugos utcák egyszerre, amelyekben mint városi flâneurök, kedvünkre kóborolhatunk, ahogy Lengyel hősei is teszik az elbeszélésekben, a *Mellék-szereplők*ben, a *Cseréptörtés*ben, a *Macskakő*ben. Kószálunk, kódorgunk, lézengünk, lófrálunk az életműben, persze nem teljesen céltalanul, közben megállunk egy-egy részletnél, visszanezünk, továbbmegyünk, megfigyelünk, tapasztalatokat gyűjtünk s mi magunk is megéljük és megértjük a várost, a dolgokat. S közben szemmel tartjuk, mint Dajka doktor a zongorást, szüntelenül figyeljük a mesélő embert, aki ennek a városnak közepén, tetején ül, és mondja a magáét.

A kézirat mámora

Komáromi Gabriella: Lázár Ervin élete és munkássága. Osiris, 2011.

Egy nagy szerző monográfiájának lenni összetett munka, felelősség, elköteleződés, kitüntetés. Különösen így van ez, amikor egy csupán néhány éve elhunyt alkotó első nagymonográfiája készül. Komáromi Gabriella *Lázár Ervin élete és munkássága* című munkája tükrözi mindezeket a jegyeket: a megmozgatott apparátus, a kéziratok hagyaték, levelek, a szerzővel készített interjúk, visszaemlékezések, a felhasznált recenziók, kritikák, tanulmányok, a háttérreljókhoz gyűjtött argumentáció óriási munkáról tanúskodnak, s ezek bármilyen későbbi kutatás számára bizonyára kiindulópontul és segítségül szolgálhatnak. Az *Előszó*ban a monográfiaírás nehézségeiről és kiváltságairól írtak mindenképpen a felelősségről és a tárgy iránt elköteleződésről vallanak. A szerző két feladatot vállal: Lázár Ervin életét és életművét kívánja bemutatni, úgy véli, az előbbi nélkülözhetetlen, mivel „[o]lyan alkotó munkásságáról van szó, akivel kapcsolatban nem tekinthetünk el az írói életrajz tényeitől és a művek referencialitásától.” [7.] A két alapvető feladat a monográfia szerkezetében is megmutatkozik: előbb az „élete”, majd a „munkássága” részt olvashatjuk.

Mindezzel kapcsolatban tűnődhetünk el azon, hogy mit is tekintünk az irodalmi monográfiaírás területének, feladatának. Kétségtelen ugyanis, hogy a posztmodern irodalomelméleti irányzatok hatására az irodalmi művekről való gondolkodásunk, műértésünk sokkal inkább a szövegekre, a szövegekből kiinduló megértési folyamatokra és jelentéskonstrukciókra irányul, mint a szerző életéből, életrajzi eseményeiből, társadalmi pozícióiból, környezetéből levezetett pozitivisták gyökerű műelemzésekre. De akkor is túlságosan leegyszerűsíténénk a kérdést, ha azt állítanánk, hogy „napjainkban”, Gadamer, Jauss vagy Derrida és Paul De Man után – hogy csak néhány karakteres elméletírót ragadjak ki a hosszú sorból – nem lehet életrajzközpontú monográfiát írni. Lehet, sőt, megkockáztatom, hogy akár még szükséges is lehet, nem lehet azonban reflektálatlanul hagyni az elméleti viszonyulásokat, álláspontokat. Barthes: *A szerző halála* (1968)

című nagyhatású „pamfletje” jelentősen átírta a szerző jelentőségéhez, a művek értelmezésében betöltött szerepéhez való hozzáállásunkat, de ma már „tudjuk”, hogy a szerző-mű kapcsolódásának kérdését ezzel nem tekinthetjük végképp elintézettnek, ugyanis számos irodalmár, elméletíró helyezte vissza a szerzőt, ha nem is a Taine-i, Sainte-Beuve-i pozitivisták szemlélethez hasonló kulcsfigurává, de a műértés szükséges komponensévé. Épp e fontos, véleményem szerint megkerülhetetlen kérdések miatt hiányolom a Lázár Ervinről szóló nagy vállalkozásból akár az explicit, akár az implicit kibontakozó irodalomtudományos, az interpretációs „módszert” is befolyásoló, irányító elméleti alapokat. Az elmélet ugyanis nem felesleges ostopattogtatás (legalábbis nem annak kéne lennie), nem nevekkel megtűzdelt elméleti tolvajnyelv nagyképű hangoztatása, hanem a műértés, műelemzés „szolgálólánya”, koncepciónk talapzata, megadja az egységes irodalomtörténeti munka kereteit, viszonyrendszerét, szakmai hitelességét, s nemcsak a tudományos közeg, hanem a szélesebb olvasóközönség számára is. Nevezhetjük ezt a monográfus életművel és tudománnyal kötött, akár több elméleti irány összeegyeztetéséből létrejövő, „paktumának”.

Amennyiben valóban „lényegbevágó” Lázár kapcsán élet és mű szoros összefonódását vizsgálni, mivel „az életmű jelentős részének nagyon erős az életrajzi konnotációja” [23.], ahogy a monográfus állítja, nem különösebben érthető számomra a könyv két nagy elkülönülő része, élet és „munkásság” szerkezeti szétválasztottsága. Az életútra 180, míg a művekre „csak” 150 oldalnyi terjedelem jut, ez az arány megmutatja, hogy mire (kire) is esik a nagyobb hangsúly a kötetben; pedig mégiscsak maguk a szépirodalmi szövegek mint szövegek adják az alapot, „ürügyet” arra, hogy a szerzőről egyáltalán beszélhessünk. Különös számomra az is, hogy az életrajzi fejezetek egy-egy összegző kép kivételével nemigen jutnak túl a rendszerváltás időszakán, a *Nagy idők* fejezet például beleveszi a felsorolásba a kilencvenes éveket is, de a fejezet részletei, hivatkozásai többnyire megmaradnak a hetvenes, nyolcvanas éveknél, s az ebbe a részbe épülő családi alfejezet („Lázárok Apja! Kedves Szerelmesünk!”) is leginkább a megismerkedésnél, házasságkötésnél, a gyermekek megszületésénél időzik (hetvenes évek), s nem fut ki az alkotó utolsó éveibe. Furcsa az életútnak ez a félbeszakadása, a szálakat, az író életének végét majd csak az *Epilógus* fejezet, ahol élet és mű összeér, varrja el sietősen, s ez *Az életmű* nagy szerkezeti egységének fejezeteihez sorolódik. Tehát az imént említett

szétválasztottság „hoztam is, meg nem is”; a tervezett különválasztás az egyes fejezetekben sem valósul meg karakteresen, mivel az életrajzi fejezetek tartalmazzák a művek keletkezésének, megjelenésének, recepciójának körülményeit, de a műveket, köteteket bemutató részek szintén nagy figyelmet fordítanak a művek keletkezésére, a szövegek, kötetek alakulásának folyamataira, a kortárs recepcióra.

Komáromi Gabriella műve tehát leginkább az alkotói folyamat belső modulációinak, esetleges intencióinak tettenérését, az egyes szövegek keletkezésének, kötetkompozíciók formálódásának folyamatát tárják fel rengeteg dokumentum segítségével. Ennek a fajta megközelítésnek lehet(ett volna) létjogosultsága, amennyiben a monográfia szerzőjének ez vagy valami hasonló lett volna a célkitűzése, de az először fő céljai között a biográfia interdiszciplináris (kor- és művelődéstörténeti) jellege [11.], a meseszerűség, a mese felé vezető útvonalak kijelölése [11.], a hagyományhoz, „konvencióhoz” és a kortárs meseirodalomoz való viszony megmutatása [12.] és a kánonképzés [12.] szerepel. Ezek közül az utóbbi háromnak kevés kapcsolódása van az életrajzhoz. Az elkészült Lázár-monográfia eddig ismertetett vonásai alapján jobban illeszkedhetett volna az életrajzi módszer „rehabilitációjaként” számon tartott iskolák valamelyik koncepciójához, amelyek a szerzőt mint „köztes alanyiságot” tételezik, s amelyeknek fogalmi parádéja Tinyanov „irodalmi személyiség”-étől, Lejeune „önéletrajzi terén” át Booth „implicit szerzőjéig” vagy Eco „mintaszerzőjéig” kavarg.¹⁴ De a kéziratos hagyaték termékeny bősége és a monográfus kéziratok (levelek, töredékek, előszövegek, *Napló*) iránti, érthető, vonzalma két elméleti irányt is eszembe juttat: az egyik a Compagnon¹⁵ által hangsúlyozott párhuzamos szöveghelyekkel dolgozó módszer, amely egy szöveg értelmezéséhez ugyanazon szerző más szövegeit használja fel. Ez az eljárás természetesen nem teljesen új keletű, s Lázár monográfusa is él vele, amikor szöveghelyeket, motívumokat, teljes szövegeket vagy köteteket állít párhuzamba – például a *Lázár Ervin fiktív univerzumai* fejezetben –, vagy éppen ellentétbe egymással, ilyen bizonyos szempontból a *Párhuzamos történetek* fejezetben *A fehér tigris* és *A Hétféjű Tündér* összevetése. Ez az

14 Vö. Z. VARGA Zoltán, *A szerző az irodalomtudományban – egy probléma vázlata*, Helikon, 2010/4, 551.

15 Antoine COMPAGNON, *Az elmélet démona: irodalom és józan ész*, (Ford., JENEY Éva), Pozsony, Kalligram, 2006, 88.

eljárás joggal vezethet vissza a szerzőhöz, hiszen az „azonos szerzői névvel jelölt szövegek” kontextualizálják az éppen értelmezett művet, „feltételezve, hogy ezen szövegeknek különbségeikben és egységükben is vannak közös tulajdonságaik, összefüggéseik”, és az összeolvasásokkal egy „egységes [vagy éppen önmaga egységében folyamatosan változó] retorikai-textuális univerzum”¹⁶ rajzolható ki. De talán még szorosabban kötődhetne Komáromi Gabriella műve a genetikus kritika irányához, amely a szövegek keletkezését vizsgálja, s éppen a szövegváltozatok összevetésével, diakron alakulásával képezi meg az interpretációk csomópontjait; a szövegek közötti változtatások, az újírás, az elvetett variánsok hangsúlyosabbá teszik a végső változat megtartott megoldásait. A genetikus kritika módszere szintén visszatereli a kutatót a szerzőhöz, alkalmazásával az alkotói intenció, terv, és azoknak módosulásai sikeresen megmutathatók. Ez az irányzat is az író munkájának, gesztusainak, érzelmeinek, bizonytalankodásainak szentel óriási figyelmet, „a mű szövegének újrafelfedezését kínálja, azon vázlatokon és fogalmazványokon keresztül, melyekből [a] szöveg született, melyek elvezettek a végleges formához.”¹⁷ A genetikus kritika elmozdítja a statikus műről alkotott elképzelést, megnyitja a szövegek zártságát, a művek eredendő többértelműségét, a jelentések lezáratlanságát a szövegvariánsok által képviseli. Mindennek leginkább szövegkiadásokban lehet létjogosultsága, de akár egy monográfia tudományos módszere is lehet – miért is ne –, bár én inkább úgy vélem, hogy a kritikus, tanári gyakorlatban vagy egyéb kéziratmentes közegben is érvényes interpretációk szülehetnek, s ez rögtön meg is kérdőjelezi a módszer hatósugarát. Erre a fajta szöveg- és kötet-megközelítésre láthatunk példát többek között a „Hogy van a bánatod?”, *Bab Berci kalandjai*-fejezetben vagy a *Napló* méltatásánál, ahol akár egy módszertani-elméleti központ csíráját is meglelhetnénk: „Nem csupán a kész művet, hanem a vázlatokat, variánsokat is megismerhetjük [a *Naplóból*], az időbeli folyamatot, ahogy az írárok készültek, jól követhető a novellák, mesék metamorfózisa. Egy-egy szójáték a szemünk előtt születik. [...] A szövegek reflektáltsága a művek szimbolikus-metaforikus dekódolásában segített” [341.]. Sajnos Lázár monográfusa nem lép tovább az

16 Z. VARGA, i.m., 550-551.

17 Pierre-Marc de BIASI, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, 2000, 7, az idézett részlet fordítása: Z. VARGA Zoltán, i.m., 552.

ilyesfajta megállapításoknál; a felvillanó „elméleti” párhuzamok sokkal inkább a bőséges kéziratos hagyatékot és a Lázár-életmű folyóiratközléseit és kötetkompozícióit jól ismerő irodalmár „ösztönös” értelmezői eljárásai, de éppen a határozott irodalomtudományos koncepció hiányában az egyes értelmezések és gondolatmenetek esetlegesen, széttartóak, befejezetlenek.

Hasonlóan gyengének érzem a mű fogalomhasználati módját, a szerző nagyvonalúan használja és kezeli a szakkifejezéseket, egyetlen helyen sem találkozunk a terminus technicusok értelmezésével, meghatározásával, a „poétikai” és „narratológiai jegyek”, a „kanonizált novellaforma” vagy a metaforikus és metonimikus elbeszélések szembeállítására képlékenyen, körvonalak nélkül kísérik végig a kötetet, a „vizuális narrativitás” [303.] kifejezés pedig kifejezetten „hibás” jelentésben használtatik. Úgy gondolom, azért érdemes ezeket a hibákat „felróni”, mert éppen az olvasót (szakmait és örömolvasót másként, másban) bizonytalanítja el ez a „rendezetlen” fogalomhasználat. Lázár Ervin műveinek jelentős részét teszik ki a meseregények (*A kisleány meg az oroslánok, Berzsián és Dideki, Szegény Dzsoni és Árnika, Bab Berci kalandjai*), mégis a – korántsem problémamentes – műfaj körülírására, bemutatására mindössze egy oldalnyit (se) [260-261.] szánt a szerző a konkrét művek elemzése előtt (miközben a háttérrajzok hosszas oldalakat töltenek ki), s ugyanígy problémásnak érzem a 2007-es *Napló* kötetbeli „felhasználását”. A *Napló* ugyanis a monográfus narrációjának – mert ugye az irodalomtörténet-írás, tudományos érvelés is egyfajta narráció – folyamatos kelléke, eszköze, de egyúttal az életmű posztumusz része is; az *Epilógus*ban kerül bemutatásra mint a naplóműfaj „igencsak szabálytalan darabja,” mivel „a szöveget művek, töredékek, vázlatok, szüzsék szövik át.” [340.] (Vajon Balázs Béla, Füst Milán, Karinthy Ferenc naplói szintén szabálytalanok?) Az azonban nem derül ki, hogy milyen is (lenne) a „szabályos” napló, sőt, a naplóról mint műfajról, formáról, beszédmódról egyáltalán nem kapunk semmiféle (műfaj)elméleti megközelítést; ez a tisztázatlanság szintén következménnyel jár, mégpedig azzal, hogy a *Napló*beli megnyilatkozásoknak éppen a műfaj által vállalt „önéletíró paktum” (Lejeune) miatt másféle esztétikai, pragmatikai megítélés alá kell(ene) esniük, mint a másféle szövegtípusoknak. Komáromi Gabriella a *Napló* egy-egy bejegyzését, ahogy a levelezés kiragadott részleteit is állításainak, argumentációjának fontos részévé teszi, több alkalommal általánosításokká, bizonyító értékű kijelentésekké emeli őket, holott a naplók, levelek szubjektivitása,

aktualitása, hangulatokhoz, életmorzsákhoz kötöttsége sok esetben épp a pillanatok tűnékenységét rögzítik. Jó lett volna szem előtt tartani, hogy a napló, levél, kézirat vagy a nyomtatásban megjelent novella, mese, szépirodalmi szöveg megszólalásmódjai, kijelentései, bizonyító „erői” között nem tehetünk egyenlőséget, más-más pragmatikai és esztétikai keretek között (keretekből) szólalnak meg, állításaiknak viszonyrendszere, hatósugara, aktuális mivolta vagy épp időtlensége karakteresen eltér egymástól.

„Pont, pont, vesszőcske...” – jelentős apparátussal dolgozik Lázár monográfüsa, ezeket kézben tartani, minden apró részletre odafigyelni már nem csak az ő dolga. A kötetnek jót tett volna egy jóval precízebb szerkesztői munka, hiszen jól láthatóan a szerző komolyan vette a tudományos megszólalásmód kereteit, „kódexét”. Egy alaposabb szerkesztés mellett – néhány kiragadott példa – Vinkóczy Lőrenc megőrizhette volna beszélő nevét az „unalmas” Lőrincsel szemben, ahogy Pécsi Györgyi irodalmár sem keresztelődött volna át Gyöngyire, *A kutatás dilemmái* című Komáromi-írást a megadott hivatkozás alapján keresve nem Nemes Nagy Ágnes prózájával találkoztam volna a *Tiszatáj*-ban, (semmi aggodalom, az írást egy másik helyen megtaláltam, bár a *Matarka* adatbázisában sincs benne érthetetlen módon), Ricoeur gondolatát se „birtokolná” Thomka Beáta, s időnként nem felejtődött volna el a hivatkozások megjelölése. A szerkesztőnek lett volna feladata átgondolni azt is, hogy a hosszú felsorolások [pl. 119., 121.] minden egyes tagja kapjon-e külön lábjegyzetet (ne!), mivel a „rendes” olvasó minden egyes indexnél önkéntelenül a lap aljára szalad, s mivel a lábjegyzetek megakasztják, lelassítják az olvasást, ezekkel is ügyesen kell gazdálkodni. S talán szintén nem lábjegyzetbe való megjegyzés, hogy amikor a hivatkozások számozása fejezetenként újraindul, akkor újra ki kell írni a hivatkozott szerzők, művek teljes bibliográfiáját, mert elég nehéz a „munkásság” rész 67. lábjegyzetének „idézett művét” nyolcvan oldallal korábban, az „élete” egység 552. lábjegyzetében meglegni. Mindezekkel, a szörszálhasogatásnak tűnő megjegyzésekkel azért élek, mert az ilyen apróságok elbizonytalanítják egy nagy munka hitelét, szakmaiságát, a hibákat észlelő olvasó bizalma megrendül(het) akár az egész építmény iránt is, s nemcsak az apró részletek, hanem minden állítás mögé kérdőjel kunkorodhat. S csak reménykedhetünk benne, hogy a kötet végén található, jól csoportosított, áttekinthető nagyon gazdag bibliográfiában csak kevés hiba maradt.

Mindezekkel az elmarasztalt vonásokkal együtt vagy ezek ellenére a *Lázár Ervin élete és munkássága* erényekkel is rendelkezik, az *Előszó*ban megadott célkitűzéseiből sikeresen valósítja meg a háttérket, Lázár Ervin életének politikai-társadalmi korszakát, közegeit; a háttérvázlatok alaposak, szerteágazók, kerülnek az egyszerű skatulyázásokat, bár néhol olyannyira jól sikerültek, hogy a környezetrajzok mögött elhomályosul a szerző, például a sok iskola, igazgató, tanár és névsor között kevéssé látom a szerző portréját, ahogy az újságíró szakos egyetemistát sem. Viszont kiélesednek a vonások az *Élet és Irodalom* szerkesztőségéről, a varsói utazásról szóló vagy a *Toronyiránt, dűlőutakon* című kiváló fejezetekben. Érezhetően magabiztosabbá válik Komáromi Gabriella hangja, amikor jól ismert szakterületéhez, a gyermekirodalomhoz érkezik, biztos kézzel vázolja fel a modern mesék alakváltozatait, kitérői és összevetései itt nem hatnak feleslegesnek, meggyőzően helyezi el Lázár meséit az európai és magyar gyermekirodalmi áramlatokban, a kortárs mesei paradigmában. Ezeket a gondolatokat többnyire ismerjük már a szerző más műveiből, de nem árt újra összegezni egy Lázár Ervin felől építkező kontextusban sem. A monográfia a teljes életműre rátekint, a Lázár-próza teljes panorámáját adja, és igyekszik a szövegek, műfajok (életművön belüli) alakulástörténetének rejtettebb összefüggéseit is megmutatni; a monográfus nemcsak a művek keletkezéstörténetére, recepciójára, értelmezésére tér ki, hanem kanonikus szándékkal az életmű értékelésére, az egyes művek életművön belüli pozíciójának, erőviszonyainak kijelölésére is vállalkozik. Így kerülnek *A Hétfejű Tündér*-kötet mellé mintegy az életmű tetőpontjára Lázár „fiktív univerzumai”, a *Csillagmajor* és a *Négyszögletű Kerek Erdő*. S ami talán a legfontosabb, a szerző megerősíti a recepciótörténet és szakirodalom már-már enigmatikussá váló alaptételét, hogy Lázár Ervin életműve „*xerete talapú*”.

Csipesz, boncolókés, kalapács – a kortárs kritika szerszámkészletéből

Keresztesi József: Anabázis. Esszék, kritikák. Műút-könyvek, Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2013.

Lengyel Imre Zsolt: Beszélgetés fákról. Irodalomkritikák 2009–2012. Műút-könyvek, Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2012.

Sántha József: Talányaink összessége. Válogatott kritikák és tanulmányok 2007–2010. Műút-könyvek, Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2011.

Vári György: Az emberiség végnapjai. Irodalomkritikák. Műút-könyvek, Miskolc, Szépmesterségek Alapítvány, 2013.

„Létezik a kritikaírásnak egy igencsak bizarr alfaja, amikor kritikusok más kritikusok kritikáit összegyűjtő kötetekről írnak.” Tökéletes nyitánynak tűnik, az áttételeket is növelendő, Lengyel Imre Zsolt írásának felütését idézni, amelyben Kosztolánczy Tibor Osvát-monográfiájáról szól (s a kritikusi életpályát elemző kötet kritikáját a bizarrságok bizarrságaként tételezi). Ennek az írásnak furcsasága pedig azzal fokozható, hogy nem egy, hanem rögtön négy kritikakötet bírálatára vállalkozik, egyfajta sajátos kritikustusát bonyolít, mindvégig fenntartva azt a helyzetből adódó bizarrságot, hogy ugyanolyan – legalábbis hasonló – szempontok, értékelő gesztusok alapján, ugyanannak a (saját alkat, attitűd által egyedire hangolt) kritikusi metanyelvnek segítségével szóljon, mint amelyek mentén a kötet szerzői is haladnak, és amely nyelve(ke)n ők is megszólalnak. Ilyen esetekben a kritikus feladata annyiban más, hogy miközben egyéni ízléséből, ismereteiből, magának vindikált ítélőképességéből kevercselt értékelést ad, tehát ellátja egyik legfontosabb kritikusi alapfeladatát, értelmezői szerepkörét mint tevékenységének másik fő mozgatóját, s ezáltal poétikákra, szépirodalmi megszólalásmódokra kielezett figyelmét némileg háttérbe szorítva egy megszólaló hang után nyomoz, megpróbál tetten érni egy alkatot,

attitűdöt, értékrendet, magát a kritikust. S amennyiben hiszünk e tetten érhetőségben – jelen esetben nem tehetünk mást –, megerősíthetők a kritika műfajával kapcsolatos közismert, a kritika szubjektivitására vonatkozó meghatározások. Hogy a valódi kritika (formai, terjedelmi, közegbeli változékonyságától függetlenül) mindig egyéni ízlés, olvasottság, szaktudás, világismeret, világnézet és gondolkodásmód változatos köveiből és habarcsolásából emelkedő építmény, egy (irodalmi) mű olvasásmódjára, értelmére, jelentésére tett javaslat, amelynek során a mű bekerül az irodalmi kommunikációba, az irodalmi élet részévé válik, megtörténhet, ahogy Radnóti Sándor tételezi (RS: *Tézisek a kritikáról*, Nappali ház, 1991/4.), kulturális asszimilációja, integrációja. A kritikának ez a szubjektív alapállása, tehát az írások közelítés- és gondolkodásmódjában, észjárásában, az írás hangvételében, véleménynyilvánító kijelentéseiben, a szaktudományos érvelés réseiben tetten érhető kritikus egyedi karaktere azt is megerősíti, s ezt sosem árt hangsúlyozni, hogy normatív értékrend nincs (nem is lehet, és ne is legyen). S ahogy a művészet, művészi érték világnézeti gyökerű, általános érvényű (kulturális, politikai, hatalmi viszonyoktól nem független) igazsága ma már nem tartható álláspont, s ahogy az irodalom sem alkot olyan egységes és folytonos, ugyanazokkal az értelmezési és értékelési szempontokkal megközelíthető halmazt, úgy a kritika művelése is a művészetről, művészi értékről, ha úgy tetszik, (rész)igazság(ok)ról szóló párbeszéd lehet (és legyen), amely legjobb tudása és (józan, méltányos, szigorú) értékítéletei alapján, saját relativitásának tudatában konszenzusokat épít (szintén Radnóti Sándor) egy irodalmi művel, műcsoporttal, irodalmi jelenséggel, egy korszak irodalmi termésével kapcsolatban. Így tud(na) megnyugtató jeleket hagyni az irodalomtörténészek következő nemzedékeinek.

Négy kritikusalkatot, tevékenységet egyszerre jellemezni nem kis feladat, és talán magyarázatra is szorul, miért éppen ők, s miért nem mások, másik négy, ha már a kvartetteknel tartunk. A vizsgált szerzők messze nem egy generáció tagjai, a legidősebbet harminckét év választja el a legfiatalabbtól, s a három fiatal(abb) kritikus közt is érdemes a nemzedéki különbségekre felfigyelnünk, hiszen nyolc-nyolc év választja el őket egymástól, s ez elegendő ahhoz, hogy más-más politikai rendszerben, kulturális közegben szocializálódjanak, más egyetemi tananyagot sajátítsanak el, mást tekintsenek ifjúságuk első meghatározó olvasmányainak. Ugyanazon művek egyi-

kük-másikuk számára kortárs, kurrens, élő – fogadtatási körülményeikkel, botrányaikkal, szenzációjukkal együtt átélhető – irodalomként, míg a fiatalabbak számára már irodalomtörténeti tárgyként, nagyjából megtalált kánonbeli pozíciójukkal együtt volt megismerhető. Mégis, ami összehangolja e négy kötetet, hogy mindegyik az utóbbi évek (2006–2012) irodalmi kritikáinak, helyenként tanulmányainak válogatott gyűjteménye. A kötetek ugyanezen évek szépirodalmi termésének és – az időben visszatekintő írásokat is figyelembe véve – a kortárs kritikai gondolkodásnak fontos lenyomatát, szeletét adják. További jelentős körülmény, hogy mind a négy kötet a *Műút-könyvek* gondozásában jelent meg az utóbbi három évben (2011–2013), s mindezt talán nem túl nagy merészség összefüggésbe hozni a 2007-ben induló *Műút* folyóirat friss és igényes törekvéseivel (mind a négy szerző publikál itt), ami pillanatok alatt a kritika egyik fellegrárává emelte a lapot.

Kétségtelen, hogy a vizsgált szerzők a mai magyar kritikairás ismert és elismert alakjai, a legjelentősebb művészeti folyóiratok – *Jelenkor*, *Holmi*, *Alföld*, *Kalligram*, *Műút* – és hetilapok – *Élet és Irodalom*, *Magyar Narancs* – bírálatrovatainak szerzői, ezt a kört természetesen más, egyéni kapcsolódási pontok is tágítják. Az viszont talán érdekesnek tűnik, hogy csak Keresztesi és Vári válogatta be kötetébe kizárólag online felülettel rendelkező orgánumon megjelent írását (*Litera*, *Revizor*). 2007-ben „*Az ítélelő kritikája*” című JAK-tanácskozás résztvevői közül többen önnön elitista nézőpontjuk felől megképzett fenntartásaikat, pozíciójukat féltő félelmeiket fogalmazták meg az online kritikairással, de főként az amatőr blogokkal kapcsolatban, s a színvonal felhígulását jósló vagy bekövetkezését regisztráló elhatárolódás a mai napig jelen van a kritikai életben, bizonyára nem teljesen alaptalanul. Ennek ellenére az olyan magabiztos és mindenfajta megnyilvánulásukban színvonalas kritikusok, mint az említett két szerző, nem érezhetik értékmérőnek írásaik megjelenésének hagyományos vagy (kontra?) internetes módját, amennyiben az íráshordozó felület (szerzői- és vélemény)szabadságot tiszteletben tartó, ideológiailag független közeg.

Elérkezve végre az írások közvetlen közelébe, az eddig elmondottakat, centrifugális és centripetális erőviszonyokat továbbra is figyelemben tartva, írásom tétje, sikerül-e a négy különböző kritikus alkatát, egymással öszsemérve, néha egymás ellen kijátszva, megragadni és jellemezni; továbbá

a kritikaírás utóbbi évtizedeinek elméleti alapvetéseiből és mindennapi praxisából kiépített konszenzusok ismerve, feladataihoz, elvárásaihoz viszonyítani tevékenységüket. S bár jelen esetben ennek az összevetésnek értelme, eredménye inkább a kortárs irodalmi élet, kritikusi mikrotársadalom, tehát a szűkebb szakma felé szolgálhat jelzéssel, némileg naivan azt is feltehetjük, hogy a kritikaolvasó közönség is gazdagodhat, amennyiben rátalálhat kedvelt kritikusi alkotásra, az általa szívesen olvasott értékrendre, megerősítést (vagy éppen vitaalapot) lelhet saját kritikaértésének állapotáról.

A nagy dóziszú kritikakúra még a legbékésebb kritikust is (jelen sorok írója nem az) kihozná időnként a sodrából, ám ez a mennyiség mégis jól jött ahhoz, hogy kibukjanak az egyes szerzők szkilljei, vesszőparipái, ész- és eljárásai, szerethető és zavaró vonásai, és azt is érdekes volt megfigyelni, hogy a szövegek olvasása milyen hatásokat, mentális elváltozásokat okozott a befogadóban; így talán joggal vethető fel, hogy hasonló hatások érhetik a kisebb koncentrációban fogyasztó közönséget is, s a kritikaírásnak mint zsurnaliszta műfajnak nem elhanyagolható vonása – sok más mellett – a meggyőzés és hatáskeltés. Keresztesi József írásai ebben a vonatkozásban példaértékűek, közvetlenségükkel, nem túlbonyolított közelítéseikkel sok esetben elérték, hogy kedvem támadt el- vagy újraolvasni bizonyos műveket, rövidebb és hosszabb írásai egyaránt megdobták olvasási kedvemet, olyan evés közben jön meg az étvágy alapon. Sántha József írásai egészen más hatást értek el: hosszú nyitótanulmánya létbe és időbe vettségünk végtelen kínjaival szembesítettek, különös érzékenységgel kezelt problémafelvetései a létezés egzisztenciális kérdéseire nyitott befogadót egyfajta fájdalmas-nosztalgikus hangulatba keverhetik, ám elmúlásunkkal szembesülve egyáltalán nem halni, hanem élni vágyunk: időnket, amelynek múlására, elmúltára előtölülő réseiben reflektálunk, nem elkótyavetyélni, hanem szépen – okosan – használni, megélni szeretnénk. A tanulmányokat követő kritikák olvastán már nem éreztem ezt a fajta revelációt, talán bele is pusztultam volna a mindvégig izzó (vagy izzító) hatásba, de a szerző okos felvetései többnyire fenntartották érdeklődésemet, s gondolati közvetéseim talán eredményes párbeszédet generálhattak volna ketőnk közt. Lengyel Imre Zsolt kritikái olvastán végleg elvettem dédelgett szépirodalmi terveimet, éles elméjű levezetései, frappáns meglátásai és oldalvágásai számomra azt a tanulságot sugallták, hogy tökéletes irodalmi

műalkotás márpedig nincs, de hibái ellenére örömmel kézbe vehető, olvasható is csak alig. Amennyiben a kritizál kifejezés köznyelvi 'negatív ítéletet mond', 'hibát talál' jelentései kritikusi alapállásként elfogadhatók, a szerző következetes és egységes hangot üt meg, s ehhez mérten igenlő bólintása, ritka (részleges) dicsérete különös jelentőséggel bír. A már három említett kötethez képest kettővel kisebb betűmérete ellenére is legterjedelmesebb írásgyűjtemény Vári Györgyé. Hiába, Várinak sok mondanivalója volt és van az irodalomról és a világról, de ezt egy percig se bánjuk, még ha nem is könnyíti meg a kötet – egyhuzamban való – befogadását. Lehetséges, hogy a könyvnek méreteiből is adódik sokrétűsége, de ez az írássor váltotta ki bennem a legváltozatosabb hatásokat. Leginkább líra- és drámaelemzésesei nyűgöztek le, hatására kedvem támadt verset olvasni, önmagáért a versolvasásért, elnyúlva egy adódó tereptárgyon, s belevetni magam a szavak, érzések, gondolatok felemelő, lehúzó, beszippantó hálóiba. Sőt, még verset írni is kedvem támadt – volna, ha már nem fogadtam volna meg Lengyel kötetére kapcsán, hogy tartózkodom az efféle tevékenységtől. Vári emellett mozgásba hozta irodalomtörténeti énemet is, elméleti, filozófiai alapokon álló mélyfúrásai, rétegelései, végigvezetett gondolatmenetei e tevékenységemhez fűződő elkötelezettségemben erősítettek meg. Így lehet, így kell. Másként alig-alig van értelme. Vele is többször vitába szálltam (volna), mint Sánthával, bár másként, más miatt, s örömmel fürkésztem ki személyes sarokpontjait, személyek, ügyek, hitek iránti elköteleződését.

A négy kötet olvasása során azt a legegyszerűbb számba venni, hogy miről szól a kortárs kritika, kibontakozik-e, s ha igen, milyen irodalmi kánon, irodalomkép a gyűjtemények alapján. Érzékelhetők-e mainstream hatások (vagy esetleg éppen a kritika húzza meg a kortárs irodalom erővonalait?), vagy érdeklődési körtől, vonzódásoktól függően kirajzolódnak-e egyéni ízlésformák, esetleg tudatos közbeszédbe emelő, kánonalakító vagy kifejezetten kanonizáló gesztusok? Ezek a kérdések még akkor is érdekesek, ha szem előtt tartjuk a magyar kritikai élet azon vonását, hogy nem mindig a szerző választja meg bírálata tárgyát. Bár témát visszautasítani többféle indokkal is lehet, tudjuk, hogy a lapokkal való együttműködés, a rendszeres kritikaíró tevékenység során a szerzők viszonylag ritkán élnek ezzel a lehetőséggel, már csak egzisztenciális okokból is, főleg, ha kezdő ítéstről van szó. (Jelen esetben csak Lengyel Imre Zsolt tekinthető igazi pályakez-

dőnek, bár Sántha Józsefnek is ez az első gyűjteményes kötete.) Mégis gyakran és alapvetően a szerző választ, ezért egyéni kánonok létéről és formáiról nem teljesen értelmetlen elmélázni. Az egyéni ízlés kitapinthatóságának esélyeit növeli az a tény is, hogy válogatásköteteket vizsgálunk, nyilván a nemszeretem témákról szóló nemszeretem írások ritkán kerültek be a kötetekbe. (Ugyanakkor olyan történetek is ismertek, amikor a bíráló kevésbé alkatához illő, általa kevésbé kedvelt alkotót, műfajt, műtípust bírál, s az intenzív együttlét során mégis közel kerül tárgyához, még ha negatív ítéletet is hoz, sőt esetleg kifejezetten megkedveli az adott témát.) Összegezve tehát azt feltételezem, hogy a szerző utólagos válogatási elve nem független az írások témáitól, vizsgált alkotóitól, s ezt a feltételezést Vári gyűjteménye esetében látom leginkább beigazolódni; emellett egy-egy kritikaszöveg minősége, sikerültsége lehet a másik legfontosabb szelektálási szempont.

Semmi meglepő nincs abban, hogy az írások többsége prózakritika, noha a kortárs magyar irodalom erővonalát ismét egyre inkább a líra adja. Lengyel Imre Zsolt kötete a legegyneműbb e tekintetben, ő 2009 és 2012 között, úgy tűnik, egy bírálatra méltó verseskötettel sem találkozott; de ne legyünk igazságtalanok, a kötet megjelenését követő *Narancsos* írások közt feltűnik Takács Zsuzsa, Jónás Tamás, Erdős Virág és más költők egy-egy könyvének vizsgálata is, sőt, a 2012-es *Szép versek* antológia recenzálására is vállalkozott. Így bízhatunk benne, hogy Lengyel következő válogatása műfajilag változatosabb képet mutat majd, hiszen a jelenlegiben a huszonegy írásból tizenhét regényt vagy elbeszéléskötet bírál, a kötet végére helyezve két irodalomtudományos munkáról (Kosztolányi: *A fiatal Osvát Ernő*, Túry György: *Amerikai etikai kritika*) szóló írását. Tamkó Sírátó *Dimenzionista Manifesztum*-áról és az ehhez köthető Petőcz-műről írtak pedig nem kifejezetten a kritika műfajába tartoznak, de ez nem von le semmit az írás értékéből. S tulajdonképpen nem is róható fel a fiatal ítéző hibájául epikához való vonzalma, leginkább regényen és elbeszéléseken él a magyar irodalomfogyasztó, ezek bírálata többnyire biztos szempontrendszerrel működtethető, hálás feladat. Ám úgy vélem, az igazi kritikus a legkülönfélébb műfajú, típusú, hangvételi szövegek keresztüztüében bon-takozik ki igazán.

Keresztesi és Sántha gyűjteménye epika- és líraköteteket egyaránt méltat, bár náluk is a próza dominál. Sántha József azonban nemcsak kritiká-

kat, hanem tanulmányokat is közöl, így az ő irodalmi arcképcsarnoka irodalomtörténeti léptékkal is bír (amiről később még ejtek szót), sőt, a magyar irodalom területét is többször elhagyja, világirodalmi vonzódása erős, ami leginkább tanulmányaiban mutatkozik meg. Viszont egyetlenegyszer sem lép ki a szépirodalom területéről, nincsenek esztétikai, tudománytörténeti, metakritikai kalandozásai. Keresztesi is kikacsintgat, az amerikai próza tűnik kedvelt terepének, az egybeszerkesztett McCarthy-sorozat és Norman Mailer Faust-regényének – Grecsó *Tánciskolájával* ügyesen párbajba állított — méltatása legalábbis ezt sugallja. Kötetének kínálkozó szép felütése Szerintem a kritika című írása, gyűjteménye zárlatában pedig két teoretikus kötethez való viszonyulását osztja meg az olvasóval.

Egyedül Keresztesi érintkezik a populáris regiszterrel, egy írás alapján ez merész állításnak tetszhet, de mindenképpen erős gesztusnak tűnik Bereményi Cseh Tamás dalaira írt szövegeit (verseit) értékelő írását beemlenni Németh Gábor és Borbély Szilárd közé. Ahogy több kritikáírással foglalkozó fórumon, tanácskozáson elhangzott már, bizonyára lenne igény a lektűr- és az igényes ponyvairodalomban – bárhol is húzzuk meg ezek határait – orientáló színvonalas kritikára, de az is érthető, hogy szerzőink nem erre szakosodtak, hiszen a szépirodalom folyamatos monitorozása is kimerítő feladat, ahogy ezt épp Keresztesi *Előszója* hangsúlyozza. Szintén a kritikaírás egyik periférikusabb területét érintő észrevétel, hogy egyik szerző sem foglalkozik gyerekirodalom-kritikával, bár Keresztesit egyetlen, ismertté vált gyerekirodalmi, sőt gyerekirodalom-kritikai írása (*Janikovszky-jegyzetek*, ÉS, 2011/31.) a gyerekirodalmi fórumok, szimpóziumok rendszeres vendégévé tette. A gyerekirodalommal foglalkozó szakemberek, könyvkiadók, kritikusok részéről rendre megfogalmazódó igény a gyerekirodalmi kritika színvonalának növelése, a belterjességből való kilépés, a gyerek és felnőtt kritika átjárhatósága, a két terület kritikusi átfedése (amire természetesen van példa), miközben az is rendszerint elhangzik, hogy a gyerekirodalomnak részben saját szempontokra, így elkötelezett, specializálódott szakemberekre van szüksége. Ebből a gyors kitekintésből is látszik, hogy egy-egy kritikus horizontjának szűkössége-tágassága bizony csak viszonyítás kérdése.

Az azonban egyértelmű, hogy a vizsgált műfajok terén Vári György kötete a legváltozatosabb. Az emberiség végnapjai a líra- és prózakritikai írások mellett drámaelemzésekre (Borbély, Térey) is vállalkozik, ebben csak

Sánthával mutat közösséget, aki *A ház mint tanúsítvány* című nyitótanulmányában Csehov és Beckett szereplőinek időhöz való viszonyát vagy éppen időn kívül helyeződését (váróterem) faggatja, s kötetében, Várilal egyezően, Térey *Asztalizenéjét* is vizsgálja (erősebben koncentrálna a drámai elemekre, Vári szövegszerűbben nyúl a darabhoz). Az emberiség végnapjai-t továbbá irodalomtörténeti esszék, XX. század elejéhez visszakalauzoló regényértelmezések, irodalomtudományos szakkritikák, Balassa Péter kritikai tevékenységét elhelyező írások, búcsúztatók teszik változatossá.

De ízlésforma tekintetében is Vári kötete a legizgalmasabb. Elismert szerzők – mint például Spiró, Borbély, Térey, Nádasy, Tóth Krisztina, Bán Zoltán András – kapcsán érintkezik ugyan a másik három kötet bírált alkotóival, műveivel, és a kortárs, jelenleg fősodornak látszó, de legalábbis az irodalmi életben emlegetett és „foglalkoztatott” szerzők jelen vannak nála is (Kántor, Schein, Szálinger, Báthori, Gerevich), de legalább ugyanekkor szerepet kapnak elfeledett (Szomory, Zsolt Béla és Weöres egy drámája) vagy egyéni hajlam alapján előszedett művek (Konrád: *A látogató*, Kardos G.: *Avraham Bogatír*). Kiemelkedő az *Újholdas*, elsősorban Nemes Nagy Ágnes-i, hagyományt életben tartó vagy folytató idősebb generációról írt szövegek színvonala és egymással folytatott finom párbeszéde, Gergely Ágnes, Lator László, Balla Zsófia lírájának lényegi megragadása, kiegészülve a Somlyó Györgyöt és Székely Magdát búcsúztató írásokkal. Emellett feltétlenül említendő Vári György erős kapcsolódása a zsidó valláshoz, hagyományhoz, választott szerzői és a róluk írtak, ahogy az eddigi felsorolások is mutatják, zsidó identitását, kapcsolódásait mélyítik, ezért gesztusértékű bizonyos másodvonalbeli szerzők kötetbe válogatása, ami nem jelenti egyben az értékelés egyoldalúságát is.

Keresztesi és Lengyel írásai jól nyomon követhetően a 2006–2011 közötti könyvtermést értékelik, Lengyel megbízhatóan marad ezen a – prózára szűkített – mezsgyén; Keresztesi tablója nemcsak a már említett „kiterői” miatt izgalmasabb, hanem a lehető legtermészetesebben kezeli és biztos kézzel értékeli az – elképzelt – átlagolvasó toleranciaküszöbét esetleg feszegető műveket is, Kiss Tibor Noé és Rosmer János kötetekre gondolok. Ami Sántha József kortárs kritikáit illeti, ezek is illeszkednek az újdonságokat értékelő vonulatba, de tanulmányai vagy a Krúdy kritikai kiadása kapcsán írtak egy egészen másfajta preferenciáról (is) árulkodnak. S ha minden, már részletezett, körülményt leszámítunk, akkor is érdekes

játék a maga esetlegességében ezeknek az éveknek egyfajta hevenyészett névsorát összeállítani. Azokét, akiknek legalább két írást szenteltek az éppen tárgyalt szerzők: Bán Zoltán András, Borbély Szilárd, Esterházy Péter (Nádasról nem sokat szólhattak ezekben az években, néhány utólagos reflexió esett a Párhuzamok történetek-re), Grecsó Krisztián, Kőrösi Imre, Krasznahorkai László, Nádasdy Ádám, Spiró György, Szvoren Edina, Térey János, Tóth Krisztina, Závada Pál.

A kritika akkor tölti be funkcióját, ha valakihez szól, ha egy, a megszólalás retorikája által körvonalazott (és körvonalazható) odaértett közönség horizontjára tekint. A feltételezett olvasók köre a megjelenés közegétől sem független; irodalmi, esztétikai jártasság, olvasottság, az érdeklődés mértékének szempontjából más-más befogadói csoport társítható a heti lapokhoz, a havonta jelentkező irodalmi, művészeti folyóiratokhoz vagy a szélesebb kört elérő online kritikákhoz, s ennek függvényében változik a (cselekményt) bemutató, összefoglaló, a szerzőt és művét elhelyező, az interpretáció részletességét és mélységét megválasztó, az értékelő tevékenység összefogó vagy szétszalázó elemeinek aránya és a retorikai (zsurnaliszta) elemek működtetése is.

A nem szakmabeli olvasó odaértése Keresztesi és Sántha írásaiban legerősebb, rendre megfogalmazzák a befogadóhoz rendelhető lehetséges érzéseket, reakciókat, tanácsalanságokat. A mű által kiváltott hatásokat, kérdéseket, zavarokat, tehát a kritikus mint egyben befogadó személyes észleleteit a szöveg címzettjéhez társítják, az ő horizontjához igazítják, megteremtve ezzel ítéskész és olvasó befogadói közösségét, érzelmi, gondolati együttmozgásának lehetőségét. Ám a kritika nem marad meg ezen a szinten, az olvasóra átruházott önnön (primér) befogadói reflexiót, érzéseit az írás folyamán feloldja, értelmezi, a zavarokat elhárítja, ez az adott írás feladata, tétje, s ezáltal kerekedik fölül olvasóján. Lengyel és Vári ritkábban él a befogadói hatás ilyesfajta olvasót involváló, „behúzó” eljárásával, ám ez nem jelenti azt, hogy ne tekintenének a befogadóra, Lengyel rendszeresen kínál olvasásmódokat, befogadási javaslatokat, ez Várinál sem ismeretlen, főleg ha a lassú olvasás szükségességére és szépségére hívja fel a figyelmet. Utóbbi kritikus heti lapba írt recenziói pedig jól láthatóan törekednek a korrekt történetismertetésre és a szöveg végi értékelő összefoglalásra. Az írások azonban más címzettek is szem előtt tartanak. Lengyel Imre Zsolt irodalmi divatokat, lefutott posztmodern eljárásokat, poétikai kimódoltsá-

got rendre bíráló megjegyzései olyan szellemes – vagy annak szánt – megnyilatkozások, amelyek egyfelől az irodalmi élet – könyvkiadás, kritika, irodalomtudomány – egészének, másfelől a bírált művön túl a szerzőknek általában (akinek inge, vegye végre magára) vagy az irodalmi jelenségekben, trendekben jártas, cinkossá tehető olvasóknak szánt pengevillanásokként is érthetők. Mindez úgy hat, mintha a műtőasztal mellől, alaposan bemosakodva (maszk, gumikesztyű), szikével a kezében az adott beteg operációja közben a kórház, de legalábbis a teljes belgyógyászat betegállományának egészére mondana diagnózist. Szellemes, sokszor jogos észrevételeket tartalmazó, az irodalmi élet több komponensét provokáló kijelentések ezek, de elrugaszkodva a vizsgált műtől, megfelelő számú példa és kellő árnyalás nélkül bennük rejlik a demagóg általánosítás veszélye is. Csak egyetlen demonstráció: a Kukorelly *Ezer és 3* című regényéről írtak bevezetőjében például ezt olvashatjuk: „a trükkökbe belefásult magyar olvasó, aki lassan már nem tesz mást, mint szemét behunyva drukkol, hogy hátha eltelne például egy év rejtélyes női néven publikáló férfiak nélkül, ki is kéri magának rögtön, hogy matekórás automatának nézik még mindig, hogy bedobják fölül a szexet, és kijön alul a botrány”.

Az írások szakmának szóló, szakmára figyelő gesztusai természetesen a másik három szerzőnél sem hiányoznak, a kritikai diskurzusba való bekapcsolódás a kritikustársak, már megszületett értelmezések megidézésével történik, akikkel egyetérteni vagy szembehelyezkedni is lehet. Keresztesi sokszor megengedőnek mutatkozik mások véleményével kapcsolatban, korábbi recenzensek felvetéseit beemeli, olykor továbbviszi saját gondolatmenetébe(n), (vitakedvben és vitatkozásban Vári a nagymenő), de az is előfordul – Esterházy *Semmi művészet-e* kapcsán –, hogy a negatív és pozitív pólus között valahol félúton helyezi el magát. Ugyanakkor rá jellemző a legerőteljesebben, hogy a szerzővel készített interjúkból idéz, ami egyfelől azt mutatja, hogy írásai a szerzői horizontot is figyelembe veszik, az írásokban feléjük is tesz – ezáltal – egy-egy tiszteletkört, másfelől nem hogy a szerző halálának elvében nem hisz, hanem elképzelhetőnek tartja, hogy a szerző intenciói, önértelmező reflexiói, műveivel kapcsolatos problémafelvetései beépíthetők (beépítendőek?) az értelmezésbe.

Ahhoz egy percig sem férhet kétség, hogy mind a négy kritikus mesterfokon ért a szakmájához mind irodalomtörténeti, irodalomtudományos ismereteiket, mind kritikaírói képességeiket tekintve. Alkatukból adódóan

azonban más-más eljárásokkal közelítenek témájukhoz, értelmezési stratégiáik többféle kritikusegységiséget sejtetnek. Keresztesi nem használ támasztékot. Vagyis természetesen használ, de ezeket, szándékosan vagy ösztönösen, ki tudja, legtöbbször láthatatlanná teszi. Keresztesi közel megy a vizsgált tárgyhoz, a kontextust a lehető legszűkebbre szabja, ritkán tekint ki részletesen a szerző más műveire, és ritkán emel be általános irodalmi problémákat gondolatmenetébe. Nem rugaszkodik el, a múnél marad. Úgy tűnik, sikerül tartania magát a *Szerintem a kritika* nyitószövegében kiemelt elvéhez, a kritikusi méltányosságához. Megértéssel és a megértés vágyával fordul és hajol közel a szövegekhez, azok lényegi vonásait keresi, olyan kapaszkodókat, amelyek az adott irodalmi mű eljárásait, alapállásait segítenek feltárni és megérteni. S bár a felszínen nem mozgat irodalomelméleti apparátust, nem hivatkozik lépten-nyomon irodalomtörténeti tudására, ezt neveztem imént támasztéknélküliségnek, fogalomhasználata, megfigyelésének, pozicionálásának erőltetettségtől mentes érvelése mégis magabiztos, szakmában jártas kritikusképet rajzol ki; s hogy ezzel kapcsolatban ne lehessenek kétségeink, Kisbali László művészetelméleti kötetének és Vilém Flusser teoretikus művének vizsgálatakor, amikor kell, előszedi irodalomelméleti ismereteit (és egyetemi jegyzeteit). (Egyetlen helyen volt hiányérzetem az elmélettel kapcsolatban, Krasznahorkai *Seiobo járt odalentje* kapcsán a műalkotás fizikai tárgyiassága és/vagy befogadás általi létezésének ontológiai kérdése olyan hosszan, messzire ívelő labda, amelybe több helyen [Heidegger, Hartmann, Lukács, Danto] is bele lehetett volna érni.) S ha már támaszték, külső erő: a már emlegetett interjúrészletek és kritikustársak: ezek említésében, idézésében mutatkozik meg, hogy Keresztesi kevésbé a hatalmi szó, a felsőbbrendű tudás, paradigma bevetése, hanem az egyenrangú párbeszéd lehetősége izgatja. Ez a furfangoktól, bonyodalmaktól mentes természetesség mutatkozik meg a kötet szerkezetében is, a kritikusi munka poeticáját, vallomását (*Szerintem a kritika*) fejezetekre való tagolás nélkül követi a recenziók sora, amelyek kontextusok, hangulatok, felvetett problémák, motívumok által hurkolódnak egymásba, s alkotják meg a hosszú visszavonulás emlékezetes állomásait.

Lengyel Imre Zsolt irodalomelméleti tudása, a közelmúlt, kortárs irodalom tendenciáinak, jelenségeinek átfogó, alapos ismerete, amit egyéni meglátásai is kiegészítenek, értelmezői eljárásainak folyamatosan mozgott elemei. S bár Keresztesihez hasonlóan ő is közel megy a szövegekhez,

konkrét helyekkel, idézetekkel támasztja alá gondolatmeneteit, épp külső támasztékainak látványos használata teszi lehetővé, hogy trendekről, unalomig ismert fogásokról, a magyar irodalom és recepciójának (!) tüneteiről, kországairól számot adjon. Problémaérzékenysége, élelátása, összegzésre való hajlama mindenképpen figyelemreméltó irodalmárt körvonalaz. Érvélesei számomra akkor meggyőzőek, amikor a mű közelében marad, mint például Kiss Noémi kötetének megsemmisítésekor vagy Bodor *Verhovinájának* hatalomértelmezésekor, de kiemelkedően parádés írás a bizarrságok bizarrságának felütésével induló Kosztolányi-Osvát elemzés is. Lengyel sziporkázó elrugaszzkodásai nem mindig szerencsésen fognak talajt, ahogy erre már utaltam, helyenként retorikai üresjáratként működnek, helyenként túlzott általánosításként száguldanak el, szerencsés esetben azonban valóban telitalálatok. Olykor nem is annyira nehéz vitába szállni ezekkel az elnagyolt állításokkal, mint például Szécsi Noémi *Nyughatatlanok*-kritikájának bevezetésében Jókai, a XIX. századi műfajok és kortárs irodalom viszonyát keretező szölamával, amelyből nem maradhat ki a – Lengyel egész kötetére jellemző – posztmodernellenes hang sem: „a kortárs irodalom kapcsán igencsak ritkán kell Jókaihoz nyúlni, nem sok szál látszik a mához kötni, ami persze aligha független attól, hogy általában a romantika is jobbára a posztmodern pofozóbábjaként, szubjektum-, történelem-, szerzőfelfogása (és a többi) elhatárolási alapjaként és mihamarabbi dekonstruálásra szoruló művek és ideológiák tevényeként szokott csak felbukkanni – miközben mondjuk a barokk poétikákkal való találkozásokból izgalmas művek sora született az elmúlt évtizedekben, addig a tizenkilencedik század (alapvetően és kevés kivétellel) megmaradt gyanúval kezelt, ám a termékeny provokációt nélkülöző eszmetörténeti időszaknak.” Gyors, felsorolásszerű felvetések Lengyel látványkonyhája ellen: Jókai és Mikszáth az anekdotikus prózahagyomány, Kemény és Jókai a történelmi regény filozófiai-ideológiai és ornamentikus irányainak megkerülhetetlen kiindulópontjai, mindkettő alaposan reflektált és átdolgozott terep a kortárs irodalomban, az előbbi sokak, de például Esterházy, Grecsó, Cserna-Szabó, Fehér Béla prózájával, míg a történelmi regény szerteágazó műfaji kísérletei Szilágyi István, Spiró, Darvasi és Márton regényeivel kapcsolatban említhető. És tekintetünket még nem is emeltük a verses elbeszélő műfajok, köztük a verses regény dekonstrukciójára Térey, Vörös, Szálinger életművében, a zömében sikertelen (de helyenként nagyon is termékeny, KAF, Parti Nagy, Tóth Krisztina)

XIX. századi hangtól induló költői parafrázisokra (*A közelítő télnél és a Szeptember végénél* csak József Attila *Születésnapomra* versére jut több költői próbálkozás), vagy az alanyi költő lehetőségeinek keresésére szintén Szálinger lírájában, továbbá a verses dráma visszatéréséről és XIX. századi kapcsolódási pontjairól is hosszan lehetne elmélkedni.

Vári György érvrendszerei az esetek többségében szintén nem támasztékok nélkül valók. Amíg Lengyel irodalomelméleti ismereteit, poétikákban való jártasságát használja sok más kritikushoz hasonlóan, addig Vári másfajta alaptudást mozgat magas színvonalon. Hangja ott a legmagabiztosabb, értelmezése ott a legsodróbb, amikor vallási, teológiai, liturgikus tudása felől közelíthet, mindvégig szem előtt tartva ezek Auschwitz utáni állapotára, a XX. század második felére vagy napjainkra vonatkoztatható következményeit, lehetőségeit. Ez az összetett, világnézeti, filozofikus alapállás azonban mégsem válik túlhajtottá, egyfelől bírálatra tudatosan választott szerzői, művei jól illeszkednek ehhez a közelítésmódhoz, pl. Borbély, Schein vagy Spiró szövegei, s teszem azt Térey és Nádasy kötetét véletlenül sem teológiai alapfogalmakkal bombázza, másfelől a teológiai és filozófiai alapú érvrendszerek úgy tudnak az értelmezés vezérfonalai maradni, hogy a végkövetetetések mégsem doktriner tanok, hanem általános érvényre emelt, emberileg belátható jelentésjavaslatok lesznek. Vári írásról írásra engedi, hogy a szöveg megválassza (meg)közelítési szempontjait, világnézeti, bölcséleti alapjait, ám ha úgy hozza a sors, s szerencsére úgy hozza, irodalomtörténeti és poétikai ismeretei is előkerülnek; kifejezetten erősnek tartom líraelemzéseit, különösen az *Újhold után* című fejezetbe beválogatott írásait.

Sántha József értelmezési módszere talán Váriéhoz áll legközelebb, abban bizonyára igen, hogy műértelmezéseiben ő is mindig a létet fagatja, az irodalmi alkotások kapcsán az emberhez hajol közel, egyfajta egzisztencialista alapállással leginkább a létbe vetett individuumok idővel, emlékekkel, elmúlással, végességtudásával való küzdelme érdekli, vagy éppen az ittlét lehetőségei, a test örömei, múltása, az élet élhetősége. Vele szemben Vári filozofikussága inkább történetfilozófiai indíttatású, lukácsi, hegei (és kanti) kapcsolódási pontokkal, történelmi (történelem utáni), társadalmi összefüggések, az ember és az egyén történelmi időbe vettségének kérdései izgatják, s az individuum is folyamatosan, időben és idővel változó „konstrukcióként” teljesebbé válhat. Sánthát ritkán foglalkoz-

tatják vegytisztán poétikai kérdések, szerkezeti, formai vonások – a ritka esetek egyike Kőrösi Imre kötetének értékelése –, ezeket, a műegészről elválaszthatatlan, konstituáló elemeket inkább az értelmezés tartalmi-gondolati vonulatába ágyazza be, szinte észrevétlenül. S talán emiatt érezhető úgy bizonyos írásai kapcsán, hogy távolabb van a szövegtől, a mű textúrájától, mint három másik társa. Értelmezései kevésbe lépésről lépésre előrehaladók, mint például Váriéi, inkább lényeglátón körbejárók, cirkuláló, más művekre, szerzőkre kitekintők, visszalépők. Szerencsés esetekben ez adja írásainak csipkészerű libegését és megfogalmazásainak szépségét, melyek közül a hangulat érzékeltetéséért idézünk egyet: „Amikor a legerősebben vágyakozunk a múlt megszépített, sosem volt emlékei után, amikor a legteljesebb gazdagságban idézzük meg a letűnt kort, akkor a legerősebb bennünk a vágy a jelen után, a most iránt.”

Fontos még egyszer kiemelni, hogy a *Talányaink összessége* tanulmányok és kritikák gyűjteménye. Az előbbieket túlnyomó részt világirodalmi *ihletésűek*, s nem véletlenül használom ezt a kifejezést, ezekben talál Sántha egy metaforicitásában erős, szuggesztív filozofikus esszényelvre (ebben is Kierkegaard kamerádja), amelynek segítségével közel hozza, átélhetővé teszi többek közt a XX. századi irodalom (és ember) idővel való küzdelmét vagy a bernhardi szenvedésesztétikát. Igazi terepe a XX. század, Csehov, Kafka, Beckett, Camus, Pirandello világa, a későbbiek közül pedig Bernhard, Sebald és Kristof. Az időbeli távolság, a történelmi perspektíva magabiztosságot ad írásainak, támaszték, mely hátulról erősíti a várfalat, s ez az irodalomtörténeti határozottság csillan át a Krúdy-életműsorozat apropóján készített Krúdy-portréin is. Ezekhez a nagyszerű írásokhoz viszonyítva némileg színtelenebbnek tűnnek a kurtább kortárs kritikák, mintha a rövidebb forma vagy a szinkronicitás „zavara” nem engedné annyira szabadjárá értelmezői, írói vénáját, de könnyen elképzelhető, hogy csak a kezdőírások nagyszerűsége emelte meg elvárásaim küszöbét.

Az értékelést mint a kritika konstitutív elemét, a kritikairás okát és értelmét hagytam írásom végére, bár az eddig elmondottak is sokat elárultak már kvartettem ítélőerőiről. A kritikusi méltányosság elvét, ahogy már elhangzott, nemcsak vallja, hanem gyakorolja is Keresztesi, de úgy tűnik Vári és Sántha is hasonló alapállást képvisel e téren. Ez a méltányosság azt jelenti, hogy a kritikus a mű által felkínált szempontok figyelembe vételével a megértési vágy jóindulatával tárja fel a mű erényeit és gyengeségeit.

Lengyel Imre Zsolt azonban egy másfajta vonulatba tartozik, a néhány éve induló kritikusoknak abba a csoportjába, akik – néhány korábban is kószáló kritikusalkatot számon tartva – jóval keményebb hangot ütnek meg, és jellemzően Bán Zoltán András leszármazottaiként a *Magyar Narancs* körül tevékenykednek, s akik – látszólag – megalkuvások nélkül nyíltan megmondják a tutit, rántják le a leplet, húzgálják a vizes lepedőt, hogy az egész magyar irodalom, szerzőstől-művestől nem viszi el szárazon. Ezen a ponton már bele is folytam a már említett 2007-es kritikustanácskozás több előadója által is körüljárt kérdéséhez, hogy szükséges-e a lehúzó, negatív kritika, s ha igen, milyen legyen. A felvetés a Valuska László által ugyanebben az évben indított *KönyvesBlog* – és az ennek kapcsán tett nyilatkozat – miatt is élénk érdeklődést keltett az alapvetően affirmatív kritikához szokott irodalmi közegben. Bárány Tibor (*Kinek? Hová? Miért?*) a magyar kritika „rokókö túlérzékenységének” (Radnóti Sándor) vádját próbálta ugyan cáfolni, finomítani, de természetesen e kérdésben nem született és nem is szülehet végső konszenzus. A legfőbb kérdés inkább az, mit nyer az irodalom, az irodalmi közélet, és mit nyernek az olvasók az odamondós kritikák kapcsán. Természetesen a levágó, éles hangú vagy fanyar kritikának lehet létjogosultsága, ha a negatív ítélet érvekkal alátámasztott, ha nem túlzó, s ha a – retorikai, szellemi – mutatóvány kedvéért nem véti el az ítélet jogosságát vagy mértékét, ha nem marad üres, szellemeskedő szólamok halmaza. S főként, ha az ilyenfajta írás inkább alkalmi eszköz, s nem állandósult megszólalásmód, szerep, nélkülözhetetlen szerszám(készlet). Úgy vélem, a legtöbbet talán az olvasó nyerhet, ha a stílus felkelti érdeklődését, s ezáltal túljut a bírálat első két bekezdésén is (s ugye épp az olvasó megnyerése lenne a cél), hiszen az ilyen írások olvastán úgy érezheti, érte, neki szól a megvesztegethetetlen hang, amely leleplezi előtte „az igazságot”, beavatja őt a műélvezetbe. Nyerhet a szakma, a könyvkiadás, a szerző is, főként a közhelyek, berögződések, automatizmusok felszámolásának területén, de ehhez nem feltétlenül szükséges a megemelt hang, a vitriolos stílus, hacsak nem akarunk botránykákat kavarni az állóvízben. A kritika mondja ki, ha a mű rossz, ám a túlfinomkodó hangvétellel szemben a hibák elhallgatását vagy mentegetését, az elfogult dicséretet vagy a hiányos, felszínes befogadás alapján tett kijelentéseket és a személyeskedést sokkal súlyosabb hibának érzem.

A kemény, odamondós kritika alkatilag távol áll tőlem, de minden tisztelem azé, aki ezt szórakoztatóan, valóban szellemesen, tartalmasan

tudja művelni. Ezért saját pozícióból a következőket kínálok megfontolásra: a (higgadt) érveknek, meggyőzésre törő gondolati építményeknek több létjogosultságát látom, mint a látványos indulatoknak, nem beszélve a kizárólag csak a retorika kedvéért kreált légáramokról. A kemény, elsősoró, negatív kritika nem építi a vitakultúrát, inkább szellemi pofozkodásra, hibakeresésre „tanít”, s nem a mű felé fordulásra, (meg)értési vágyra, a jelentésért folyó küzdelemre. A kritikus eleve fölérendelt pozícióban van, az alkotáshoz, a szerzőhöz, az olvasóhoz viszonyítva, a (túl) éles hang, a megsemmisítő magabiztosság ezt a fölényt érzékelteti, hangsúlyozza, emeli ki, ezzel szemben a jelzők alapos megválogatása, a *minthá*-k, *talán*-ok és egyéb viszonyszók nemcsak a túludvariaskodó beszéd- és közelítésmóddal azonosíthatók, hanem a kritikusi vélemény relativizálásának nyelvi eszközei is egyben. De nem vagyok tévedhetetlen.

E kitérő után visszakanyarodva a négy szerzőhöz és az értékeléshez, e szempontból tehát Lengyel kötete tér el leginkább a többitől, már a Rubin Szilárd *Római egyeséről* szóló nyitány erős igényeket támaszt a magyar irodalom recepciójával kapcsolatban: „Itt lenne az ideje egy nemzedéknek valami reflektáltabb beszédmódba belenőni már.” „[A] mély belső meggyőződéssel megerősített, minden kényszertől független korlátoltság az, ami igazán elborzasztó.” Kötetfelütésként a szerző ilyen és hasonló kijelentésekkel egyben saját, az egész kötetre érvényesíthető értelmezői feladatát is kijelöli, a megkövült olvasás- és közelítésmódokkal való leszámolást, és újjak felkínálását. Lengyel írásai nagyjából ebben a szellemben, leszámolás és szókimondás duettjében sorakoznak az olvasó elé. Sokszor mutat rá konceptuális hibákra vagy a megszólalásmód következetlenségére, amely aláássa a teljes mű hitelét, illetve bizonyos részeket, szálakat, motívumokat érintő hiányérzeteire; általános fenntartásai vannak a posztmodern fogásokkal, műfajokhoz, műtípusokhoz rendelhető funkció nélküli üresjáratokkal, látványos kimódoltságokkal, poétikai közhelyekkel szemben, de sokszor az unalom adja a negatív ítélet alapját. Király Levente *Énekek éneke* című regényének szerelemkoncepcióját pedig „nem annyira anakronisztikusan naiv[nak], mint sokkal inkább felháborító[nak]” tartja. A szerző szerkezeti, poétikai megoldásokra való érzékenységére épülnek az infirmatív gondolatmenetek, s az ilyen felszámolások során az atomjaira szedett művel együtt a tartalmi, gondolati jegyek, illetve ezek érvényessége, hitele is automatikusan eliminálódik. Lengyel kétségtelenül jól működteti

a távolságtartó, fölényes megsemmisítés masinériáit – ám a fanyar, savanykás gyümölcsökből csak az első néhány esik jól (a tikkasztó hőségben), de nagy mennyiségben fogyasztva összerándulnak az ízlelőbimbók, fintor ül az arcra, s az ember más ízekre is vágyakozni kezd. Ilyet viszont alig lehet találni, a bírált művek közül talán csak Krasznahorkai *Az utolsó farkas* című műve és Szvoren *Pertuja* kapott pozitív megítélést, kifejezetten dicséretet pedig csak Krasznahorkai, és némileg meglepő módon Spiró *Tavaszi tárlatával* volt még megengedő a szerző. Az összkép alapján elgondolkodtató, vajon miért nem választott Lengyel nagyobb arányban olyan műveket, amelyekben nem a divatos prózapoétikai játsszmák és mutatóványok vagy a posztmodern utóregzései válhatnak könnyen kiforgatható támadási felületté, hanem amelyek gondolati mélyfúrásokat tesznek lehetővé, s ahol a formába olvasztott tematika a létezésre, világra, metafizikai kérdésekre adott összetettebb ajánlatként érthető.

Keresztesi, Sántha és Vári értékelő eljárásainak módszusa egészen hasonló egymáshoz. Hiányérzeteiket, a mű gyengeségeit vagy alapvető balsikereket érvekbe ágyazva, tárgyilagos vagy néhol kissé sajnálkozó hangnemben (például Sántha Kórizs Horatius-fordításai kapcsán) adják közre, s ezeket a bíráló megállapításaitak mindig szigorúan a műre vonatkoztatják, s nem általában a szerzőre vagy az egész irodalmi közegre (hacsak épp nem ez a kifejtés tárgya). Így válhat például a többi írás tükrében Keresztesi *Tánciskola*-kritikája elején tett tárgyilagos kijelentése erős minősítéssel: „az alföldi kisvilág mikszáthi-anekdotikus rajzát kívánja ötvözni a metafizikus ördögregnnyel, kevés sikerrel.”

A három szerző írásainak hőfoka inkább a dicséret jelenlétén és mértékén múlik, s – ahogy ez az írások együtteséből kiderül –, ezeket ők sem tékozzák, szórják lépten-nyomon. Keresztesi sok esetben „a kritikushoz” lép vissza ilyen helyzetekben, a kritikusi szerephez rendeli az értékelő gesztusokat, hangsúlyozva egyfelől ennek a szerepnek komolyan vételét, másfelől kritikusi és privát énjének elkülönítését, ahogy ez Kovács András Ferenc verseskötete kapcsán látható: „Időről időre eljön a pillanat, amikor a kritikusként erős kijelentést kell tennie. Ha szigorú ítéletet kell hoznia, persze némileg egyszerűbb a helyzet, hiszen a kritikai furor tűzijátéka akkor is szórakoztató és tanulságos, ha az olvasó nem vagy nem teljesen ért egyet az ítélettel. Ám az ellenkező véglet kockázatosabb, így a feltétlen elismerés szavaival helyes, ha óvatosan bánik a recenzens. Alapos indokkal

kell rendelkeznie – jelen esetben azzal a meggyőződéssel, hogy a kötet, amelyet a kezébe vehet, egy nagyszabású költői pálya kimagasló állomása.” Ez a részlet valóban túlóvatoskodónak tűnik a dicséret hosszas felvezetésével, de akadnak ennél keresetlenebb erős állítások is a kötetben, a következő részlet ilyen, ám szintén érzékelteti azt is, hogy Keresztesi József nem közvetlen megszólalója, hanem egy kritikusi hang megszólaltatójaként van jelen (Kőríz egyik verséről): „e sorok írójának meggyőződése, hogy ez a költemény nagyjából Petri óta az első igazán újszerű költői megszólalás a magyar szerelmes vers műfajában.” Van, aki e kijelentés olvastán nem lett kíváncsi Kőríz versére? (*Használati utasítás.*)

Sántha és Vári sem tékozló a dicséretet illetően, a hosszabb műelemző elmélyülés, az irodalmi művek részletes tárgyalása során kevésbé és ritkán tör felszínre a kritikus explicite ítélete, noha az a szavak, kifejezések megválasztásában a felszín alatt mindvégig érzékelhető. Sántha József kritikáinak hangvételbeli változatosságát az adja, amikor lelkesedését mindenféle kerülőszólamok nélkül, közvetlenül hallatja. S mivel ezek a szólamok egyáltalán nem rendszeresek, érdemes a szerző amplitúdóira odafigyelni. Ilyen erős pozitív kilengéssel indul Bán Zoltán András *Susánkájának* méltatása, de Berniczky Éva *Méhe nélkül a baba* című könyvéről írott recenziója szintén hasonló elragadtatással kezdődik, bár később a hibák számbavétele is megtörténik. De az ilyen ritka alkalmak mellett általában jóval visszafogottabb, relativizálóbbr értékelő megnyilatkozásokkal él a szerző, s ez a változatosság, a bíráló megfogalmazásokat is ideértve, mindenképpen előnye kritikusi tevékenységének. Ebben a tekintetben mindenképpen Várral rokonítható, akinek rendkívül gazdag kötete kapcsán az értékelés kifejezőmódjának számtalan változatával találkozhatunk, hangja az érvek közé rejtett finom megjegyzésektől, viszonylagosító elhelyezésektől, a merészebb meglátásokon és ítéleteken át az egészen személyes reflexiókig, dilemmák feltárásiáig terjed. Ószintesége, közvetlensége, amely fontos helyzetekben is előtör, nagy erővel vonja be olvasóját a kritika közegébe, s ugyanilyen nagy erővel készítet vitára és párbeszédre, ahogy ő maga is sokszor vitatkozik, elmentmond, és álláspontjainak rögzítésével hasonlóan nagy erővel helyezi el magát is a kulturális, kritikai hagyományban. Elegendő a Babits-Németh László-vita kötetfelütésére gondolni, amellyel, a recepciótörténet hetven évének felfejtésével, saját magát – és viszonyulását – is e történetbe (e történet végpontjához) illeszti, továbbá szükséges Balassa Péterhez, kritikusi

szelleméhez való viszonyát kiemelni, amelynek pontos kirajzolása, elemzése önálló írásba kínálkozna, de emlékezetes Poszlerrel vitázó, de mégis elismerő hangja. Vári kritikusai alkatának összegzése mindenképpen annnyival súlyosabb, s ebben mindenképpen, vállaltan, Balassa-tanítvány, hogy műértelmezéseire nemcsak a mű világába bevonható mélyebb összefüggések megmutatása miatt kell odafigyelni, hanem az irodalmi szöveg számára is olyan potencialitás, amely az interpretáció során az esetek nagy részében alkalmat ad a műtől való elrugaszkodásra; ám amíg Balassa művészetelméleti (és kései írásaiban egyre inkább morális) problémákhoz érkezik, Vári egyértelműen morális, társadalom-, történetfilozófiai kitérőket tesz. Itt emelhető ki a kötet egyik visszatérő, legfontosabb alapállása, már-már vesszőparipája, az esszencializmus (és dogmatizmus), amellyel szemben a szerző elemi szenvedéllyel, a legelkötelezettebben szólal fel. És ha tehető bármiféle ellenvetés a kötetével szemben, itt, ebben inténém lassításra, még bölcsebb megfontolásra a szerzőt, az esszencializmus kapcsán írt gondolatmeneteivel való alapvető egyetértésem ellenére, Babits és Radnóti esszencialista vonásaival, gesztusaival kapcsolatban, főként a történelmi kontextus extrém sajátossága, a megszólalások közegének mai szemmel nehezen felmérhető fenyegetettségérzése miatt, továbbá, elsősorban Babits kapcsán, hogy egyetlen szöveg (*Pajzssal és dárdával*) egy-két félmondatának kijelentése nem elegendő Babits esszencializmusának körüljárásához. Mindennek kifejtésére most nincs keret, bár épp itt kezdhetne izgalmassá válni, mégis itt marad abba a Várral kezdett párbeszéd.

A négy szerzőnek ez a hosszas körbejárása talán valóban megmutatta kritikusai énjük néhány oldalát, ha mindet nem is, s az itt laboratóriumilag generált kritikustusa nemcsak elméletben, hanem működése közben mutatta meg a kritikairás műfaji jegyeit, kívánalmait, így a négy kötet értékelése alkalom lehetett arra is, hogy a kortárs magyar kritikára, de legalább egy szeletére is vessünk néhány pillantást. Ahogy a Balassát értékelő Vári írja, (milyen jó érzés e sor végére állni), „[a] bírálóknak kell felmutatni a szöveget ahhoz, hogy »alkalommá« lehessen, a kommentár teljesíti be a szöveg jelentését, jelentéseit, mint a szövegben már meglévő lehetőségeket”. S hogy a kommentár milyen eszközökkel él, amikor saját, szuverén alkalmát megteremti, azt alany és tárgy kölcsönhatása, találkozási pillanatának hangulata, körülményei határozzák meg. Egyetértve Keresztesivel, aki *szerint*

a *kritikus*, a jó, nem maradhat közömbös, „felhorgad benne az indulat”, s ez szabja meg, hogy, szinte öntudatlanul, melyik eszköze után nyúl a mű szét- és összeszereléséhez: csipeszhez, kalapácshoz vagy boncolókéshez. De sokszor kínálkozik még csavarhúzó, harapófogó, véső, légkalapács, fogpiszkáló, esetenként jól jöhet a racsnikulcs, régészecset vagy a svájci bicska minden oldalága. Hogy a kritikustester szerszámkészletéből melyik a legalkalmasabb, s hogy éppen jól választott-e, az mindig mű, kritikus, olvasó aktuális találkozásakor derül ki.

Tartalomjegyzék

Az érzékelés hídjai

| | |
|--|----|
| A szívben az aggodalom <i>Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: Napló, 1935-1946</i> | 7 |
| Élfények és derítőlapok <i>Nádas Péter: Világító részletek</i> | 15 |
| Így éreztek ők <i>Szilasi László: Amíg másokkal voltunk</i> | 25 |
| Egy ingatag udvarház sodródó lányai <i>Rakovszky Zsuzsa: Szilánkok</i> | 29 |
| Metafizikai gyorstalpaló <i>Rakovszky Zsuzsa: Célia</i> | 37 |
| Hófehérke és egy darabka tenger <i>Tóth Krisztina: Akvárium</i> | 43 |
| Az érzékelés hídjai <i>Péntek Orsolya: Az Andalúz lányai</i> | 53 |
| Madártávlat és halszemoptika <i>Láng Orsolya: Tejszobor</i> | 65 |
| „Saját belembe töltsenek?” <i>Bencsik Orsolya: Több élet, kis va(j)dmagyar</i> | 71 |
| Biciklizéseim Aaron Blumm-mal <i>Aaron Blumm: Biciklizéseink Török Zolival</i> | 77 |
| Kockázatokról és mellékhatásokról <i>Tóth Kinga: Holdvilágképűek</i> | 86 |

| | |
|--|-----|
| Halálra hantolva <i>Darvasi László: Vándorló sírok</i> | 90 |
| Van, és legyen is <i>Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen</i> | 101 |
| Próbababák találkozása tilos <i>Szvoren Edina: Az ország legjobb hóhéra</i> | 108 |

A magányos helyvadász

| | |
|--|-----|
| A regény börtönében <i>Farkas Péter: Johanna [Cold song]</i> | 119 |
| Bevezetés a nehézirodalomba <i>Farkas Péter: Nehéz esők</i> | 128 |
| Prímszámok könyve <i>Borbély Szilárd: Nincstelének</i> | 137 |
| Egy talált tárgy hatványra emelése <i>Závada Pál: Természetes fény</i> | 146 |
| Fedőneve „Barát” <i>Györe Balázs: Barátaim, akik besúgóim is voltak</i> | 157 |
| Simon kontra Simon <i>Nagy Gergely: Simon és Simon</i> | 162 |
| Ötkarikás oxigénharc <i>Sziji Ferenc: Növényolimpia</i> | 165 |
| Magányos helyvadász a szív <i>Németh Gábor: Egy mormota nyara</i> | 169 |
| Hogy hívták Lót feleségét? <i>Takács Zsuzsa: A sóbálvány</i> | 175 |
| Hattyúáldozat <i>Czinki Ferenc: A pozsonyi metró</i> | 178 |

Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró

| | |
|--|-----|
| „Ki szórta szét ki szórta szét” <i>Tolnai Ottó: Világpor,</i> <i>Tolnai Ottó: Gogol halála & Virág utca 3.</i> | 185 |
| „Mi ez a macskacirkusz!?” <i>Bán Zoltán András: Giccs. Két dráma, néhány próza</i> | 192 |
| A magány verklije <i>Térey János: Protokoll</i> | 194 |
| A legkisebb is számít? <i>Térey János: A legkisebb Jégkorszak</i> | 203 |
| Tetthelyrajzok <i>Térey János: Átkelés Budapesten</i> | 208 |
| Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró <i>Szálinger Balázs: Fehérlófia</i> | 212 |
| Mese, mese, mátká – a Mosonyimesék működésének tágabb horizontja <i>Mosonyi Aliz: Magyarmesék</i> | 216 |

A mérés lázgörbéje

| | |
|---|-----|
| (Angyal)szárnyak és más állítások <i>Gál Ferenc: Ódák és más tagadások</i> | 227 |
| Megmártózni a létben <i>Gál Ferenc: Az élet sűrűjében</i> | 235 |
| A magányos sirály rítusai <i>Jász Attila: el</i> | 237 |
| Utazás a bédekker mélyére <i>Halasi Zoltán: Bella Italia. Nászút 1980.</i> | 242 |
| Tér-kép e táj <i>Szálinger Balázs: 360°</i> | 244 |

| | |
|--|-----|
| A ténfergés könyve <i>Kerber Balázs: Alszom rendszertelenül</i> | 247 |
| Igekötő vagy tenyészhim <i>Németh Zoltán: Állati férj</i> | 251 |
| A mérés lázgörbéje <i>Harkai Vass Éva: Ami feltáru l s ami nem</i> | 254 |
| Közegellenállás <i>Ladik Katalin: A víz emlékezete</i> | 260 |
| Elomló geometria <i>Somogyi Aranka: Testmértan</i> | 262 |
| A néma isten befalazott nyája <i>Hevesi Judit: Hálátlanok búcsúja</i> | 264 |
| „Törtfehér hiátus” <i>Hevesi Judit: Holnap ne gyere</i> | 266 |

A kontextus tágas csarnoka

| | |
|---|-----|
| „Nézek szemébe az egész világnak” <i>Menyhért Anna: Egy szabad nő. Erdős Renée regényes élete</i> | 271 |
| A kontextus tágas csarnoka <i>Havasréti József: Szerb Antal</i> | 276 |
| Varratok a vásznon <i>Lanczkor Gábor: Nem élhetsz odabent. Ekphraszisz-esettanulmányok</i> | 282 |
| Figyeljük a mesélő embert (kijelentő mód) „Figyeljétek a mesélő embert” <i>Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről</i> | 288 |
| A kézirat mámora <i>Komáromi Gabriella: Lázár Ervin élete és munkássága</i> | 294 |
| Csipesz, boncolókés, kalapács – a kortárs kritika szerszámkészletéből (<i>négy kritikakötet bírálata</i>) | 301 |

Az írások eredeti megjelenése

Az érzékelés hídjai

A szívben az aggodalom, Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: Napló, 1935-1946, Alföld, 2016/10.

Élfények és derítőlapok, Nádas Péter: Világló részletek, Alföld, 2017/10.

Így éreztek ők, Szilasi László: Amíg másokkal voltunk, ÉS, 2017/1. január 6.

Egy ingatag udvarház sodródó lányai, Rakovszky Zsuzsa: Szilánkok, Holmi, 2014/12.

Metafizikai gyorstalpaló, Rakovszky Zsuzsa: Célia, ÉS, 2017/26. június 30.

Hóhéherke és egy darabka tenger, Tóth Krisztina: Akvárium, Holmi, 2013/10.

Az érzékelés hídjai, Péntek Orsolya: Az Andalúz lányai, Műút, 2015/51.

Madártávlat és halszemoptika, Láng Orsolya: Tejszobor, Műút, 2015/54.

„Saját belembe töltsenek?” Bencsik Orsolya: Több élet, kis va(j)d-magyar, Műút, 2016/58.

Biciklizéseim Aaron Blumm-mal, Aaron Blumm: Biciklizéseink Török Zolival, Híd, 2011/8-9.

Kockázatokról és mellékhatásokról, Tóth Kinga: Holdvilágképűek, ÉS, 2017/37. szeptember 15.

Halálra hantolva, Darvasi László: Vándorló sírok, Holmi, 2013/8.

Van, és legyen is, Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen, Holmi, 2013/4.

Próbababák találkozása tilos, Szvoren Edina: Az ország legjobb hóhéra, Műút, 2015/52.

A magányos helyvadász

A regény börtönében, Farkas Péter: Johanna (Cold song), Holmi, 2011/10.

Bevezetés a nehézirodalomba, Farkas Péter: Nehéz esők, Holmi 2014/4.

Prímszámok könyve, Borbély Szilárd: Nincstelének, Holmi, 2014/1.

Egy talált tárgy hatványra emelése, Závada Pál: Természetes fény, Holmi, 2014/6.

Fedőneve „Barát”, Györe Balázs: Barátaim, akik besúgóim is voltak, Új forrás, 2013/2.

Simon kontra Simon, Nagy Gergely: Simon és Simon, ÉS, 2016/40. október 7.

Ötkarikás oxigénharc, Szijj Ferenc: Növényolimpia, ÉS, 2017/33. augusztus 18.

Magányos helyvadász a szív, Németh Gábor: Egy mormota nyara, ÉS, 2016/25., június 24.

Hogy hívták Lót feleségét? Takács Zsuzsa: A sóbálvány, ÉS, 2017/18. május 5.

Hattyúáldozat, Czinki Ferenc: A pozsonyi metró, ÉS, 2017/25. június 23.

Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró

„Ki szórta szét ki szórta szét” Tolnai Ottó: Világpor, Tolnai Ottó: Gogol halála & Virág utca 3., Alföld, 2017/6.

„Mi ez a macskacirkusz!?” Bán Zoltán András: Giccs. Két dráma, néhány próza, ÉS, 2016/46. november 18.

A magány verklíje, Térey János: Protokoll, Holmi, 2011/6.

A legkisebb is számít? Térey János: A legkisebb Jégkorszak, Műút, 2016/56.

Tetthelyrajzok, Térey János: Átkelés Budapesten, Híd, 2015/12.

Nyelvnyűvő, szómorzsoló, mesegyűró, Szálinger Balázs: Fehérlófia, <http://kulter.hu/2015/07/nyelvnyuvo-szomorzsolo-mesegyuro/>

Mese, mese, mátká – a Mosonyimesék működésének tágabb horizontja, Mosonyi Aliz: Magyarmesék, Holmi, 2012/2.

A mérés lázgörbéje

(Angyal)szárnyak és más állítások, Gál Ferenc: Ódák és más tagadások, Holmi, 2012/8.

Megmártózni a létben, Gál Ferenc: Az élet sűrűjében, ÉS, 2015/41. október 9.

A magányos sirály rítusai, Jász Attila: el, Vigilia, 2017/2.

Utazás a bédekker mélyére, Halasi Zoltán: Bella Italia. Nászút 1980, ÉS, 2016/51-52. december 21.

Tér-kép e táj, Szálinger Balázs: 360°, ÉS, 2017/5. február 3.

A ténfergés könyve, Kerber Balázs: Alszom rendszertelenül <http://kulter.hu/2015/12/a-tenferges-konyve/>

Igekötő vagy tenyészím, Németh Zoltán: Állati férj, ÉS, 2017/9. március 3.

A mérés lázgörbéje, Harkai Vass Éva: Ami feltárul s ami nem, Új Forrás, 2015/11.

Közegellenállás, Ladik Katalin: A víz emlékezete, ÉS, 2016/39., szeptember 30.

Elomló geometria, Somogyi Aranka: Testmértan, ÉS, 2016/35., szeptember 2.

A néma isten befalazott nyája, Hevesi Judit: Hálátlanok búcsúja, ÉS, 2015/28. július 10.

„Törtfehér hiátus”, Hevesi Judit: Holnap ne gyere, ÉS, 2017/21. május 26.

A kontextus tágas csarnoka

„Nézek szemébe az egész világnak”, Menyhért Anna: Egy szabad nő. Erdős Renée regényes élete, <http://kulter.hu/2016/09/nezek-szemebe-az-egesz-vilagnak/>

A kontextus tágas csarnoka, Havasréti József: Szerb Antal, Alföld, 2015/7.

Varratok a vásznon Lanczkor Gábor: Nem élhetsz odabent. Ekphraszisz-esettanulmányok, Irodalmi Szemle, 2017/5.

Figyeljük a mesélő embert (kijelentő mód), „Figyeljétek a mesélő embert” Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről, Holmi, 2014/3.

A kézirat mámora, Komáromi Gabriella: Lázár Ervin élete és munkássága, Csodaceruza, 2012/58.

Csipesz, boncolókés, kalapács – a kortárs kritika szerszámkészletéből (négy kritikakötet bírálata), Holmi, 2014/7.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
www.twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellingner András

A borító Visy Barbara és a szerző fotóinak felhasználásával készült

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja


Nemzeti Kulturális Alap

Nyomdai munkák: Tipo-Top nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert



Fotó: Szilágyi Péter

Visy Beatrix (1974)

irodalomtörténész, kritikus, esztéta,
Budapesten él.

Korábban megjelent kötetei:

A macskakő nyolcadik élete – műfaj, narráció, emlékezet Lengyel Péter prózájában, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2007.

Szavakkal körbe. Válogatott tanulmányok, kritikák, MIT füzetek III., Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2015.

„Nem ahogy ma szokás” A narráció jegyei, szépirodalmi elbeszélőszervezetek Babits Mihály: *Az európai irodalom története* című művében, Bp., Balassi-OSZK, 2017.



2500 Ft

