



Szépirodalom

- 3 GÁL FERENC versei: Ház körüli munkák [62.; 67.]
- 4 SZELES JUDIT versei: Az emlékezés helye; Jizkor-könyv; A temető; A könyv; Cirkusz
- 6 GÉCZI JÁNOS versei: Az öregekről; A kettős metafora
- 8 ZALÁN TIBOR verse: Az idő múltékony illata [A múlt illékony ideje]
- 10 JENEI LÁSZLÓ: Incidens [novella]
- 14 DERES KORNÉLIA versei: Kényszer Kanzlerin; Gyévocskák
- 15 TAKÁCS BOGLÁRKA versei: Negyedízigen; Mert jönnek majd a napok; Nem az, hanem ami utána jön
- 17 PAULJUCSÁK PÉTER versei: Mozdulatok; Noktürn; Holarktis; A hús ideje
- 20 KISS NOÉMI: A bálna és a srác [meseregényrészlet]
- 24 LENGYELFALVI EGBERT versei: Körülrni egy kócból font kereskedő utazását...; Próbabáb; Sajnálatos hogy a hurutoldó kenőcs
- 27 VÖRÖS ISTVÁN versei: Addig a láz; Előszó; Intelem töprengésre
- 31 TATÁR SÁNDOR versei: Kurta; Mégiscsak ízelítő?
- 32 BÁTHORI CSABA versei: Piaci kettős; Eseménytelenség

Kilátó

- 37 NAGY ANDRÁS: Kierkegaard árnyéka Szondi drámaelméletén
- 43 CZÓKOS GERGELY: A „halálos poshadás” filozófusa [25 éve halt meg Emil Cioran]

Tanulmány

- 51 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Alászállni a dolgok szívéhez [A nyelv és a dolgok: Nancy, Heidegger, George]
- 61 MAGYAR MIKLÓS: Műfaj és elbeszélésmód [Albert Camus: Az első ember]
- 66 BRANCZEI ANNA: A csiga és a sün [Ponge és Derrida a költészetről]
- 73 PÉTER SZABINA: El(ő)tűnő határok [Közelítések filozófia és művészetek viszonyához]

Szemle

- 81 GÖRFÖL BALÁZS: Árnyékba és fénybe vont alkalmak [Szijj Ferenc: Igazi nevek]
- 86 SZENDI NÓRA: „Vesszünk meg” [Solymosi Bálint: Vakrepülés. Gerillaregény]
- 90 HANSÁGI ÁGNES: Miérték és hogyanok [Kálai Sándor: Irodalom és médiakultúra]

- 94 K Á L A I S Á N D O R: Az irodalomértés új lehetőségei [Németh Zoltán:
Hálózatelmélet és irodalomtudomány]
- 98 K O V Á C S G E R G E L Y: Egy eszmény múltba tűnése [Papp Endre: Görömbei
András]
- 102 G E R A J U D I T: Utazók [Ulrich Alexander Boschwitz: Az utazó, ford. Blaschik Éva;
Eddy de Wind: Auschwitz, végállomás, ford. Alföldy Mari]
- 108 H O C Z A - S Z A B Ó M A R C E L L: A szubjektum viadala önmagával [Giorgio
Agamben: Ami Auschwitzból marad, ford. Darida Veronika]

• • • • •

Képek: B Á N K Ú T I G E R G Ó grafikái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 A L F Ö L D

ÍRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

FODOR PÉTER

HERCZEG ÁKOS

LAPIS JÓZSEF szerkesztők

SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Gál Ferenc

Ház körüli munkák

62.

Ma valahogy nem bírok
magammal. Félóránként eszem,
egyetlen számot bőgetek a lejátszón,
utakat mélyítek a hóba.
Egy menetben jutok el a farakáshoz,
nyújtott kanyarral a sírig.
Még egyszer megnézem a postaládát,
és az önismétlés gyönyöréből
erőt merítve belátom,
hogyan a gépinek beillő köddel együtt
mennyire nekem való mindez.
A hidegtől csordogáló könnyek
a doboló fülekkel.
Az a másik ritmus, ahogy suhancok
döngetik a holtág jégpáncélját.
Hozzáigazíthatom a lépteim,
azokhoz meg lelassíthatom
a mondatot, hogy borotvált férfi
beszélgetése lelkével korántsem kirívó,
napunk leszálló harmadában,
ízeltőnek, vagy bemelegítésül
inkább.

67.

Itt legalább illatos levegőbe
beszélek. Napirenden tartom,
hogyan nem volt vihar előtti cikázás.
Hogy végignézttem egyenként
az útibőrönd szappant,
és a bicikliút mellett lépegető
búvárnak minek is köszöntem.
Tudva, milyen kis zajokra felriadnék,
ha csak álom volna mindez,
a legkisebb ellenállás irányába
mozgok. Az asztalt leszedve,
a rongyszőnyegen átgázolva
ott tartok, hogy mi kerülhetne

a megjegyzés rovatba, erről.
Ha már kiírom betűvel a hónapot,
rögzítem: a holt idényhez képest
nem volt rossz a hang vagy a beállítás,
és jó ideig mind a két szemeddel
néztél.

Szeles Judit

Az emlékezés helye

Az akkori téeszelnök –
a faluban csak Stróf Miskaként emlegették –
felszántatta a porcsalmi zsidó temetőt.
A sírköveket elhordta alapnak az épülő házába.
A kegyelet helyét meggyfákkal ültette be.
A lankáson újfelhértói fűrtös nőtt.

Akkoriban meggyet exportált
a helyi konzervgyár. Jó ára volt.
A befőttből a nyugat-németek
pitét sütöttek és megették.

Jizkor-könyv

A csengeri zsinagógában soha nem volt cipőgyár,
ugyanis az építményt 1958 táján elbontották,
a *Jizkor-könyv* szerint a mátészalkai hitközség
adta el építési anyagként.

Még gyermekkoromból emlékszem az épületre,
s a mögötte lakó Lauthmann bácsira is.
A zsinagóga mellett volt az 1890-es években épült iskola,
ahol egészen 1989-ig folyt a tanítás.
A cipőgyár csak 2000 körül vette meg az épületet,
ahol raktárt és szabásmintát rendezett be.

A temető

A New York-i kaftánosok csak pár szót
tudtak magyarul, például *boondashkenier*.

A jiddissel sem mentek már sokra,
angolul meg nem tudott senki a faluban.
Tolmácsot kellett fogadniuk Pesten.

Mindenki csodálkozott, hogy nincs melegük
a nagy fekete kabátban és a nercprémes kalapban.
Nyár közepe lehetett, negyven fok árnyékban.
Ördögszekeket kergetett a forró szél.
A temetőt, az őseik maradványait keresték.

A meggylankára vezették őket, oda,
ahol a cigánytelep kezdődik.
És a fákra mutattak: *Ez a temető.*
A meggyfák a ti őseitek!

A zsidók az ég felé fordították a tenyerüket,
és – ahogy a forró szél hajlította a kis fákat –
hajlongtak ilyen imádságot mormolva:

*Adja az Örökkévaló, hogy érkezzen el mihamarabb
a Messiás és vele együtt a halottak feltámadása,
és az Örökkévaló végképp törölje le a gyászolók könnyeit.*

A könyv

A könyvet a csengeri és porcsalmai zsidók
kitelepitéséről a reggeli postával kaptam meg.
Pár hetet keringett az európai állomásokon.
Kibontás után a dohányzóasztalon hevert addig,
amíg fekete szárnyai nem nőttek, mint a varjaknak.
Egész nap a szobában röpködött kétségbeesetten,
de megfogtam, és kézben tartom. Fekete, mint
a New York-i rabbi kaftánja, szárnyait csapkodja
még fogságba esése után is. *Jizkor-könyv.*

Cirkusz

Mátészalkán kétutcás volt a gettó.
Akkor már húszezren zsúfolódtunk ott.
A hely olyan kevés volt, hogy padláson,
minden elképzelhető helyen laktunk.
Akadtak, akik a temetőbe szorultak ki.
Magyar csendőrök kísérték Mátészalkáig.
A lakosság közömbösen viselkedett, de
volt, aki örült és tapsolt, és azt mondták,
soha többé ne lássanak bennünket.
Mintha cirkusz lett volna, nézték a menetet.

Géczi János

Az öregekről

Az ügyeletet tartó látnok figyelmeztet,
veszélybe kerül a Theatrum Pompeium:
a pávacsibék szétszélednek, nem juthatnak
élelemhez. Tapasztalja, a város jövőt
taksáló suttyói a szent hely körül lebzselnek,
mondatokat skandálnak, és azok tartalma
többnyire baljós. A bős kockajátékosok
minduntalan hajba-, hajba- és hajbakapnak.

Te is fiam – állítják a görögül szólók,
de, akik értik, tudják, a *καὶ σὺ τεκνόν*
másként jelenik meg, ha hallják, ha olvassák,
némán vagy félhangosan kimondják. Aszerint,
aki latinra fordítja, a *Tu quoque, Brute,*
fili mi hangzik el, amelyre a rétorok
*Et tu mi fili, Brute*ként hivatkoznak.
A hagyomány majd följegyzi: akit istenné

ölnek, a nevéből a Gaius feledésbe
megy, de függönyként takaró lepellé válik,
mint a bejáraton, a nyílás bronzszögébe
akadó köpeny. Ami marad, az a Iulius Caesar –
kiváló közigazda és remek politikus.
A beszédeiből töredékek nyilvánosak.
Harmincöt szenátor egyként gyilkol. Más szerint

pusztán huszonhárom. De ez is, az is jelzi,
 Róma elemésztí, akit szoborként szívvel,
 s nem hagy belőle többet egyetlen fohásznál.
 Három gyermeke közül a lányát, akinek
 férje a triumvirek egyike, a gyerek-
 szülés emésztí el. Kleopátrával nemzett
 fia egyiptomi fáraó, s a démotikus
 nyelvet ismeri. Fogadott fia az első
 császár Augustus néven, ő latinul

és újgörögül hagy önéletrajzot örökségül.
 Unokák nem maradnak utánuk. S idővel
 az ógörög szavakat helyesen kiejteni
 képes öregek törtől, méregtől, nyíltól
 vagy viperamarástól halnak el.

A kettős metafora

A sötét mélységből emelkedik ki,
 s mikor visszasüllyed a névtelen csöndbe,
 ha eltűnőben fel is villan fémfénye,
 maga után félelmet hagy.
 Aljas, rendkívül kártékony lény
 annak, aki élő.
 Vetélytárs. Ami holt,
 legyen korhadt fa, málló kő, annak még veszélyesebb.
 A megnevezetlent magába emésztí,
 ígérve számára alakot és nevet.
 Olyan rózsza, amelyet a nő duzzadt hímtagfőnek,
 a férfi felhasadó vulvának talál,
 holott nem egyéb szúrós, nyílszárnak való gallynál,
 hegyére vörös nyílhegyet húzva.
 Összefüggések tartják mozgásban a világot.

ЧЕРНО



Zalán Tibor

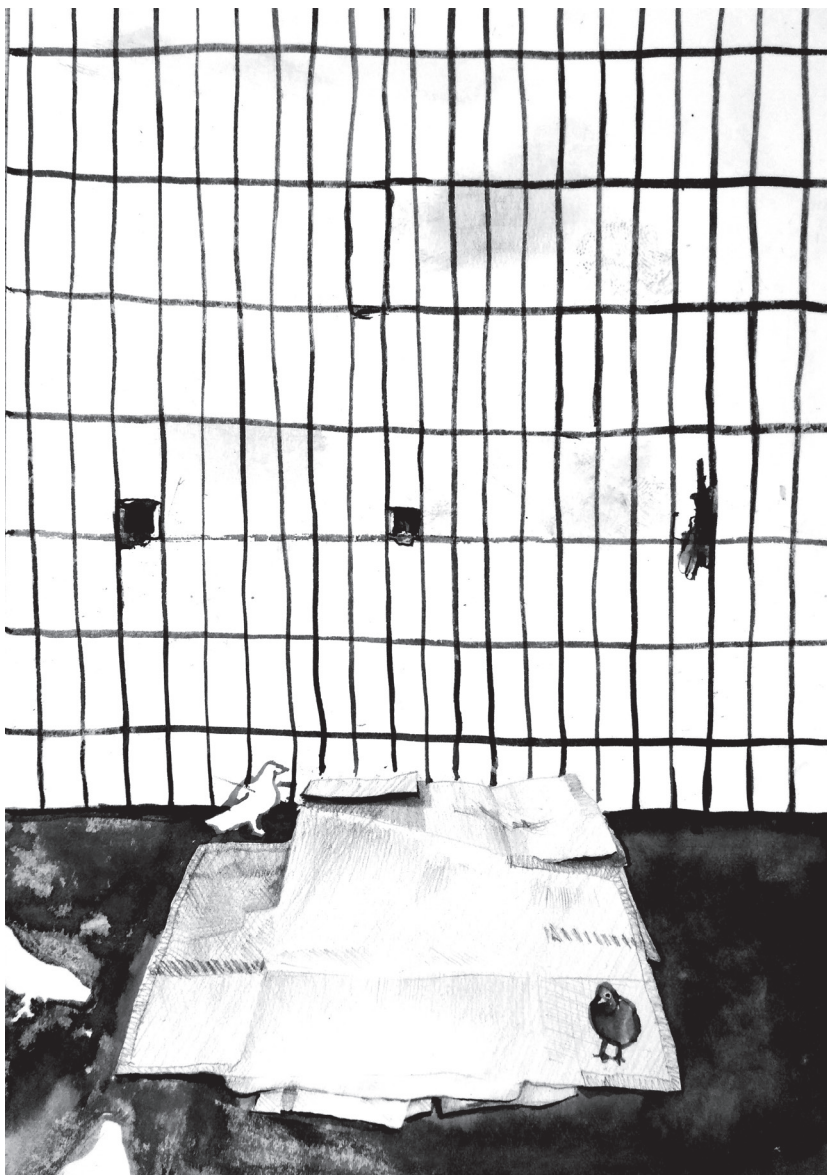
Az idő múltékony illata

[A MÚLT ILLÉKONY IDEJE]

Árkossy István képein eltűnődve

Templomba vagy álomba halandó
elveszetten lép be – később talál rá a léte
az idő egymás alatti rostáinak
valamelyikén fönnakadva Kijózanító
ébredés De előtte századok és zenék
elszáradt rétegei telnek meg vérrel és színes
olajjal Az időn átutazó vakon araszol létéért
tovább és tovább mígnem a létezés az időből
visszanyúl érte Kék nap mennyébe ember fehér
árnya zuhan fölfelé S a korona lecsorgó
fénye arannyal vonja be a homokba temetődött
piramisokat Ki az idő spirálján baktatva
reprodukálja önmagát folyton mássá válva – az
angyal fokozathoz érve könyörtelenül
megsemmisül Harcol s a gótikus ablakok
folyondárja karcsú testét páncélostól rántja
lóról a mélybe Ami szép az igaz állítja Keats
Ami szép az embernek örökre halálos
mondja az idő Ami igaz elmúlik suttogják
az öröklét reménytelen terhétől görnyedező korok
Emberáldozatok árán válnak értelmezhetővé a
forró maja templomok Kőlépcsők alján fáradt
alkimisták rázzák össze lombikjaikban
a gyáva Galilei és az otromba Napóleon csontjait
Ma ismét kilépett az ember az űrbe és visszatérése
után már semmi sem olyan mint előtte lehetett volna
A járvány feltépi a tündöklő sebekről álmodozó jelen
bőrét s láthatóvá teszi a mellkasában tátongó szörnyű
tályogokat Enola Gay bordái alatt a szíve helyén
fészkel És csak füst csak üresség és csak a szétizzott
föld pusztasága marad utána Az ember történetének
spirálja ég felé indul hogy a pokolban térjen
vissza önmagához Innen tudható hogy a fönt és a
lent csak egyetlen vanban létező irány A nincs
roppant kamrájában az örök elérhetetlenség
fényessége trónol Pompeji vastag hamuja alatt soha

nem lehetett sötét A tomboló vulkán csak kifáradása
után adhatott és őrizhet életet A bölcső koporsófája
felsír A benne heverő ember egylényegű a
pusztítással A pusztulással Az alkotás is ezekkel
egylényegű Az idő spirálján csak ismétlődés
létezik Az idő spirálján soha nincs eső Az idő spirálján
örök az eső Ázik az ember ronggyá életté történelemmé



Incidens

Keresem a kezét, de nem fogja meg. Jó mellette menni, ezek az ő sajátságai, ilyen típusú férfi, ennyitől nem borulok ki. Nagyon ritkán meg tudom kaparintani a finom ujjait. Olyan érzés lesz tőle a gerincemnél, mint amikor húsz perc után lelépek a futópadról.

Errefelé hoz, tegnap itt torpant meg a dohánybolt előtt, mert az eladó lány kint cigizett. Nagyon szép lány volt, ez igaz. Nem szólok semmit, pár lépésnyire előzöm meg, visszafordulok, csak nézem a fülbevalómat piszkálva. Int, hogy mindjárt jön, bemegy, egy perc múlva jön is ki. Zárul az ajtó, de még látom, a lány imádkozó kéztartással könyököl a pulton. Ezt egészen biztosan félreértem, úgyhogy hagyom is, elrendezem magamban a képet, ahogy ott ült elmerülve abban a csendes megittasultságban. Dezső nem képes megfékezni a fantáziáját, ide-oda viszi a művészi tárgyú érdeklődése. Öntörvényű, szabad ember, egy komoly festő. Befutott vagy befutóban lévő, ehhez nem értek. Nála ilyen folyamatos megvilágításban vagy mi a fenében vannak a dolgok, túl sok az evidencia, és van életképes fantáziája, amivel mindennek elébe megy. Nem szorul az emberiségre. Annyi a baj, persze, hogy ezek szerint rám sincs szüksége, de ezen változtatni akarnék. El kell könyvelni a különbségeit, nem kell locsogni, megyek mellette, akár egy kis manó.

Megy le a nap, túl gyorsan hűl a levegő. Fel kéne tenni a sapkámat, talán jobban szeret benne, de nincs a zsebemben, a panzióban hagytam. A keskeny főút mintha kiemelkedne, jobbra és balra a házak méterekkel lejjebb esnek. Jobbra egy étterem, lassítok, a mélykertben zöld lámpafény, vendégcsalogató, az év utolsó éjszakáját tölthetnénk akár náluk is. Halad tovább, újra felveszem a tempóját. Itt nincs szilveszteri kavargás. Egyik oldalon sincsenek gyalogosok, embert is csak az időnként elsuhanó autók kormánya mögött látni. Kisváros, hegyi túrák kiindulópontja. Nem síparadicsom, ennek megfelelően kihalt.

Dezső nem ad a télre, félcipőben jön, pedig merő lucskos a járda. Nem szól, merev az arca. Egyik barátja egyszer azt mesélte, hogy a bennfentesség kényelmében, majdnem három órán át ültek szótlanul egymással szemben. Akkor ezt póznak éreztem, talán el sem hittem, ma már nem lennék olyan magabiztos. Van Dezsőnek egy műkereskedő ismerőse, akihez azért mindig a kelleténél kedvesebb hangon szól. Ez az ember úgy tartja, hogy az ő szakmájában sosem szabad az eladással sietni. Dezső nem mondta ki, de mintha hozzá értette volna, úgy általában mindent ráérünk számtalanszor átgondolni, mielőtt megkockáztatjuk a birtokunkban lévő dolognak az elvesztését. Erősen ügyeltem, bele ne szóljak, hogy hát tulajdonképpen nem *elveszti* azt a dolgot, hanem haszonnal eladja. De az az igazság, hogy mellette én is végtelenül csendessé kezdek válni. Nem úgy, mint a barátja vagy a galerista, mert köztük volt ez a kémia, amihez a művészien betöltött felületek iránti közös rajongásuk szolgáltatta az alapot. Én nem értek a művészethez, nem látom meg a dilettáns vonásokat. Hanem, Dezső szerint, megvalósítom.

Ezzel nem sebzett meg, annyiban hagytam, eldöntöttem, hogy joga van ilyen-
nek érzékelni. Nincsenek hagyományos illemszabályai. Kis idő után rájöttem, hogy

Dezsőnek igazából barátai sincsenek, kitér az érintkezés elől, légüres térben mozog. Így már világos, hogy nem is érdemes beszélnie csak úgy a vakvilágba. Ez az ismeret először letaglózott, de aztán, annyit járkáltunk templomokba freskókat nézegetni, hogy értelmet találtam benne. Hátha ő más módon társalog, más erők, energiák hatása alatt. Abból a rengeteg idéetlen rángatózásból, ami azokon a falakon és plafonokon folyt, bármi kisülhet. Dezső, akár egy álruhás király, szemlét tartott fölöttük. Talán innen van, hogy én mindig inkább a kitekeredett testű alakokat éreztem kiszolgáltatottnak. Dezső az élete mindegyik pillanatában komolyan néz maga elé. Komoly ember. Megveszek, úgy vágyom rá, hogy képes legyek az ő bizonyára kézenfekvő igényeit kielégíteni. Összpontosítok. Befogom a pofám. Nem teszek neki keresztbe. És akkor igazán meg fog szeretni. Ha ilyen tökéletes leszek, majd rám néz. Megejtően és mesterkéletlenül szép vagyok, de ez most mellékes. Mert ha felém fordul, azt láthatja, hogy nem nevetek. És akkor elakad a lélegzete. Így talán beszélni kezd.

Tudom, hogy egészségtelenül sokat agyalok ezeken a kérdéseken, pedig a lényeg egyszerű. Lesiklik rólam a tekintete. Először még úgy volt, hogy amíg ő hallgat, én kiteljesedem, de ez az elképzelés már nevetségesen távolinak tűnik. Annyi baj legyen, jó így minden, sosem neheztelnék rá. Vigyen, ahová akar. Tetszik, ahová visz. Ez a nagy kapu, ami alatt áthaladunk, a kastélypark a ködben, ahol térdmagasságban arasznyi gömbök világítanak. Kiválóan érzem magam, vacsorázni visz. Elegáns lesz, gyertyafényes, érzéki, olyan jó, hogy ami eddig volt, arra függőnyt húzhatok.

Hibátlan rakott kő lépcsőkön haladunk fölfelé. Dezső nem liheg, a nagy hidegben sem fárad el. Oldalról meglesem, lehelete szabályos alakzatokban gomolyog elő a szájából. Felizgat, ahogy összevegyül a köddel. Az épület falánál megáll. Amikor mellé érek, valami hullámos felületnek dőlök, a fal díszítése lehet. És erre Dezső megszólal... *Pílaszter*, mondja. Nézem, kettő van belőlük, az egész függőleges hullámokkal van borítva, föl-föl majdnem a tetőig, ahol végül csigákba csavarodó összevisszaságba torkollik. Simogatom azt a porszínű, ködtől nyirkos szart, úgy tartom a kezem, mintha az üdvözültek kórusát vezényelném. Rémlik Mária keze azon a félkupolán, még emlékszem a leírásra a brosúrából. És egyszerre megérzek valamit. Olyan forró boltosodás, mint a gerincemnél szokott, ha Dezső ideadja a kezét, de ez sokkal kiterjedtebb és emésztőbb. Engem néz! A tekintetemet keresi. Nagyon lassan újra áthúzom a mutatóujjam a hullámokon, micsoda látvány lehetek! Mert rám néz, engem néz! Azt hinné az ember, hogy a csodákért többet kell dolgozni. És most már tényleg elég hosszan néz a szemembe. Kíváncsian. Végleg belém feledkezik. Állom a tekintetét, a gyomrom is görcsbe rándul. A mellem alatt forrás fakad. Ez lenne a fordulópont, gondolom. Nem tudok szólni, és felvillan bennem: ha a bőrömhöz nyúlnék, érezném? Kipróbálom, van időm.

Apám mindig az egyszerű munkásemberek által kedvelt tóhoz vitte a családot. Az öböl ívéhez illeszkedtek a parcellák, mindenkinek legyen legalább picit partja. Nekünk egy élénkzöldre festett kis házikónk volt, amit valami sötétebb zöld futónövény lassacskán felfalt. Évről évre másféle benyomás volt megérkezni oda, míg végül egyedül az ablakairól ismertem fel, ez az. A keretről, s hogy fent két kis négyzetben is osztott volt. A telek pizzaszelet formájú volt, a tóhoz éppen csak hozzáért a szelet csúcsa. Alig volt helyem belépni a vízbe, mert szigorú kerítések voltak mindkétfelől. Hazafelé úszva gyakran el is tévesztettem a magunk kis pizzacsúcsát, anyám tanított

meg rá, hogy kössek egy törülközőt a kerítésre. De előtte volt pár ilyen bizarr élményem, amikor tapostam a vizet és latolgattam, merre vegyem az irányt. A lábammal már a mélység hidegét éreztem, de a partot láttam, még ha messze is volt. Ez a kettősség aztán önálló életre kelt bennem, megcsúfolt, de nem csak engem, hanem a fizika törvényszerűségeit is. Az egész kis életemet a feje tetejére állította. És nem hazudok, álmom is volt hasonló. Biztosan van ilyen mindenkinek, a lehetetlent kísérti fizikailag ez az álom, valami, ami a valóságban nonszensz, az álmomban nagyon is a helyén van. Tudok repülni. Egy ház a kéményén áll. Egy nyúl egy egész mezőt visz a hátán. Felérek egy csillagig, de ahogy hozzányúlok, kiderül, az tart engem. A jobb kezem kisujján tartom meg a testem. Mint most ennél a pilaszternél. Szóval ilyesmi, egész egyszerűen földöntúli. Ez volt nagyjából az érzés, amit a tóban is nehéz volt feldolgozni, merthogy a mélysége kétértelmű jelzéseket küldött, mint ahogy ugyanakkor az otthonom is. A tó nagy, az a pont, ahol ki kellene lépnem belőle, lélegzetnyi. Mintha kifordult volna magából a világ, minden elemében rendetlenkedett, és csak hogy engem ámulatba ejtsen. Ehhez tudnám hasonlítani, amit Dezső szemébe mélyedve átélek.

Mert még mindig nézzük egymást. Ezzel pedig kezdeni kéne valamit, mert minden egyre dísztelenebb, vagy hogy mondjam, mintha már nem kastélyparkban állnánk egy ilyen pilaszter alá szorulva, hanem kint valahol a piszok nagy semmiben... Úgy kéne egy rá jellemző élességű mondat. Jézusom, a történelem leghosszabb szemezése! És valóban csak egy pilaszter miatt?

Aztán vége lett, Dezső akváriumai halként, kis rándulással úszik odébb. Keresem a kezét, de nem engedi. Előre kerülünk, a főbejárathoz, széles lépcsősor, a tetejétől futószőnyeg, automata ajtó, bent két évszázaddal visszahullunk az időben – istenem, sóhajtok fel, én itt meg se merek majd mozdulni. Ezek a barokk vagy klasszikus dolgok nekem nem mennek, és azt sem tudom, hogy ezek a középnagy festmények a falon eredetiek-e, és hogy mindennek miért én vagyok itt a kereszteződési pontjában. Ráadásul sehol egy lélek. De tényleg, a falra szerelt finom jelzések terelnek az étterem felé, és amikor belépünk a táncteremnyi térbe, az a rengeteg gyönyörűen megterített asztal! – és egyiknél sem ül senki. Egy darabig álldogálunk. Mintha Dezső is tétovázna? De elindul, ezt becsülöm benne, én állnék még pár órácskát a küszöbön, ahogy sok-sok időt töltöttem gyereklányként a tó közepén is a kilépőt keresve. Ez a Dezső extrája, és a csendje érdem, nem zárkózottság ez, hanem integritás.

Tíz perc múlva sem jön a pincér. Túl fehér az abrosz, és látszanak rajta a vasalás, hajtás nyomai. Elöttem egy ügyesen ívbe hajtott szalvéta. Nagy erőfeszítéssel figyelem, ahogy nem történik semmi. Dezső feláll, elindul kifelé. Talán ő is rájött már, hogy ez egy csapda, próbatétel, egy fegyvelmezési gyakorlat, mintha az imént túllőttünk volna a célon. Ujjongva megyek utána, suhanok a kristálycsillárok alatt, és amit csak lehet, ugyanazzal a kecses kéztartással megérintek. Végül abbahagyom, mert a falon függő festmények alakjai elmozdulnak, némelyek helyet cserélnek, azokon a csurig festett vásznanon olyan mocorgás zajlik, hogy majd összepisilem magam.

A kastély mögötti, jóval szegényesebben kivilágított kis serpentinben megyünk bele a semmibe. A belváros felé haladunk, lejtős utca, bal kanyar, majd egy tér. A domb felőli oldalán kiskocsmák fényei. Dezső egyenesen arra tart. Ezt nem hiszem el – bemegyünk! Kívülről nem látszott, de tömve van. Hátul, a mosdó ajtaja mellett szabad egy kis asztal. Amíg odaérünk, látom, Dezső is az embereket bámulja, értelmezi

a helyzetet, várja, hogy valami visszhangra találjon benne. És ahogy leülünk, elájulok, bassza meg, azt mondja, *együnk olyat* – és a szomszéd asztalon lévő paprikás zsíros kenyerekre mutat. Túlradó boldogsággal nézem, ahogy jön, billeg felénk egy kancsó bor is, vörös. Melegünk van, nekivetkőzünk. Fogadni mernék, hogy ez valami *jelenet* a számára, egy grafika, festmény terve. Nem is fontos, mit érzek. Erre lehetetlen egyértelmű választ adni. A mennybe mentem, a mennyben vagyok. Abban az áhítatos, égi közösségben, hogy is mondta... szeráfok és kerubok között, hitvallók és vértanúk oldalán. Kezet csókolnék neki, ha nem tartanék a következményektől. Itt van Isten, s én a kismadár a légből, szünet nélkül imádom, szeretem, magasztalom. Unalom nélkül.

Amikor felocsúdok, menni kell. Állítólag már volt a himnusz is. Vigyorogva kisasszézom a családias melegből oda, ahol pedig valószínűleg mindent, de tényleg mindent előlről kell kezdenem. És a köd azonnal megfog. A kis körforgalomból jobbra kitérve a szállásunk felé indulunk el. Olyan távolságban egymástól, hogy egy harmadik is közénk férne. Innen lehetetlenség elkapni a kezét. Most valahogy nem is merném. Elképzelem, hogy a szuperképességgemmel a fejébe látok, turkálhatok a készletben, de el kell ismernem, magam sem tudom, mit szeretnék ott találni. Így jó, ahogy van, ezzel a tonnás titokkal, ami lassan agyon fog nyomni.

Elhagynak minket a fények, kiérünk a belvárosból, és az ilyen kisebb településeken már csak így van, azonnal a periferián találjuk magunkat. Kitágul a tér, már amennyire a ködtől látszik. A bent még szeszélyesen kanyargó utcácska itt négysávos főúttá nyílik, magasabbról sejlenek az ostorlámpák fényei is. Néhány autó elhúz, egyre több. Egyiknek a szolid piros féklámpája barbár vörössé változik, úgy is marad, felfigyelünk. Nagyot fékezett a kocsí. Ki is tér a sávjából. Már látjuk, egy alak fut felé, de inkább, ha jól látom, elé akar kerülni. A karjai kalimpálnak. És most már halljuk is, sikoltozik. Egy nő az. Hallunk mást is, egy férfi hangját, kiabál, hogy segítség! *Segítsenek, megöli!* Megtorpanunk. A nőt egy férfi kapja el a hajánál fogva, elrángatja az autó elől. Lehúzza a járdára, s azonnal megüti. A nő a kis árkocska utáni telek kerítésének esik. Egy férfi szalad felénk, maga mögé mutogatva az kiabál segítségért. Közben a háttérben látszik, ahogy az a másik újból és újból megüti a nőt. Benedvesedik a szemem, ettől a figurák lebegni kezdenek. Egész testem reszket. Egyszerre érzem, hogy Dezső közelebb lép hozzám, megfogja a kezem. A segítségért esedező férfi mellénk ér, mondja, hogy ivott a barátja, és most megöli a nőt. *Ez megöli!* Dezső némán, keményen tart, húz előre. Így halad el a kerítés drótfonatának préselt nő, és a ritmikusan le-lecsapó férfi mellett a mi triónk. Már öt, majd tízméternyire vagyunk tőlük, amikor látva, hogy nem remélhet tőlünk segítséget, az esdeklő férfi elmarad mellőlünk. Szinte belefagyunk a ködbe, ahogy elfogynak a fények. Merevek a lábaim, többször megbotlom. *Legalább mobilon..., rendőrt...* Próbálok megszólalni, de nincs elég levegőm. Dezső elengedi a kezem, s újra tartja a távolságot. Ha ilyen tempóban haladunk, öt perc alatt a szállásunkra érünk. Nem merek visszanézni, de a hangokat végig hallom.

Deres Kornélia

Kényszer Kanzlerin

Azt mondjátok, normális
békésebb napokba képzelni magam,
elhúzni
egy puha párhuzamost a fejben.
De hol vannak győztes álmaim?
Kit válogattak be főhősnek helyettem?
Tégy úgy, mintha élnél.
Úgy teszek.

Valakinek itt kikaparták
a szívét. Jó korán.
Lecsiszollak. Vattavilág.

Azt mondjátok, hűség köt a nevelőkhöz,
szálak, amiket vasból szőttek, és aranyból,
eltéphetetlen, fémes idegszálak.
De én már láttam olyat, akit nem feszít,
ha egyedül marad egy üreges szívvel,
üres telefonnal,
amiben nem lakik anya, nem lakik apa.
Akin rajta hagyták lila nyomait a szeretetnek.

Abban a győztes álomban csőre töltve várlak.

Gyévocskák

Vízalatti villamoson ülőket keresek,
egy blokkban két foglalt szék, két üres.
Menetiránynak háttal nők. Egy volt-
és egy álszőke. Ismerem a kis trükkjeiket.

Kitakart, öreg babák, hangtompítóval.
Nem mernek szembe-
fordulni. Csak szorítanak.
Gyévocskák, mi ez a gyávaság?

Én csak lesem a következő kanyart. Csikorgunk.
Családi pletykák, terelés, kikapart humor.

Mintha-érzés. A fő attrakció.
Közben észrevétlen mellém ült
apám. Nyakában egy távcső. Nem,
nem puska.

Végre, újra együtt!

Mögöttem a vészkijárat. Te úgy mondanád: fék.

Takács Boglárka

Negyedíziglen

Fekete-fehér felvétel, amilyennek
az egész gyerekkorát képzelem.
A járdaszegélyen ül, a kezében
homokozólapát. A félelem
elszámozott babaruhája rajta.
Valahova a kamerán túlra néz.
Barázda a szemében a lövészárók,
amit a nagyapja látott.
Szorosra zárja a száját, de
évtizedek távlatából is jól érteni,
ahogy azt mondja, ő más
akar lenni, repülőgépmadár.

Évekkel később ismeri csak fel
a szárnyait, amikor zuhanni kezd.
Mindig ugyanarra a járdaszegélyre
érkezik. Ugyanazzal a társtalan
mozdulattal kapaszkodik meg
a lapátba. Ugyanazok a barázdák.
Ugyanaz a szék, ami
mellé nem lehet többé odaguggolni.
Örökre ugyanaz a várakozás, hogy valaki
még egyszer elkiáltsa magát,

ideje hazaindulni.

Mert jönnek majd napok

Anya, milyen világra szültél te engem?
Hát nem hallottad éjjelente az ablak
alól meg a nyitott kertkapuval szemben
a másvilági nyüsztést? És a napnak

hosszú óráiban nem láttad, az ember
utáni füstködben ázva, hogy haladnak
házzól házra? Nem látod tekintetemben
jönni őket, ahogy szótlán szolongatlak?

Anya, e világra miért szültél engem?
Hol a törött térdek tragédiáját még
a térdeplők sem értik, és a száraz, vak

zuhogás mögött te sem hallod a csendem.
Hol nem tudom, van-e ép prizmába zárt ég.
Hol van szonett, de nincs, kinek továbbadjam.

Nem az, hanem ami utána jön

A megalvadt fájdalom.
Ami alól nélküled is elindul.
És hiába mosod ki
a hajadból az elmúlt hetet,
szobahőmérsékleten is
egy életem át szárad,
amit elér. És utána már csak
az elvakart hétköznapiak,
amiken ébredéstől
elalvásig ismételtgeted
magadnak, hogy
le kell venni azt a hajszálat.
De honnan is? De honnan is?

Pedig nem a hajkefében hagyott
és a fürdőszoba padlóján maradt
hajcsomók, hanem, hogy
megkérdezted-e, milyen volt fájni.

Pauljucsák Péter

Mozdulatok

A tél felszívódott,
mint lehelet az ablakon.
Nem rajzoltam bele semmit.
Hagytam, hogy a szürkebegyek
fészket rakjanak tört mozdulataimból,
a vénák folyosóin zsibbadtság tolong.

A gyerekkor felszívódott,
mint egy daganat.
Nem kezdtem vele semmit.
Temetőbe jártunk marihuánát szívni,
idegenek gondozott sírköveihez húzódva,
flakonvázák pislákoló árnyékába.

Az a talaj mindannyiunkból kioldott valamit.
Senki sem értette azon a télen,
miért ugrottál le a hídról,
talán kifogytál a mozdulatokból.
Hiszen voltunk már apja, fia, unokája
abban a kertben legalább harminc embernek.

Noktürn

Inakban az utcák torz dallamával,
elnézve a puha napsáv szépiarétegét a kiszögelléseken,
valahol a talapzatig kiégett múltban járhatsz,
ilyenkor jó lenne inverzben élni,
mint egy kifordított kesztyű,
hogy levedlett kontúrjaid fölött háttérre válhass,
hogy magadra húzd a didergő légtér paplanát,
hogy a libabőr lehessen végre bent,
hasadon pedig övként a szikrázó szervek fénysebes pályái,
de az se baj, ha véletlenül
most atomjaira omlik minden csalóka gestalt,
ha mégis inkább lenyúzkod a szépia skalpját
nyelveddel hangosan kerepelve, és nyakadba akasztod
a vértől részegen, hiszen otthon vagy,
ez a te földed, csak soha el ne hallgass,

mert addig karcolja dobhártyád a részek elviselhetetlen csikorgása,
amíg a fogakért nem nyúlsz kombinált fogóval,
mert te magad vagy ez a dallam a rétegek alatt,
lassú, végtelen, kegyetlenül nyugodt noktürn.

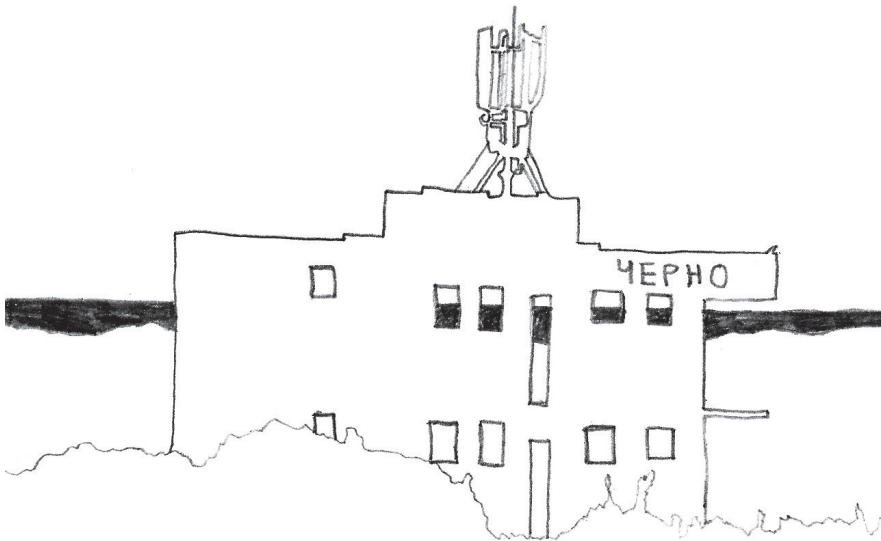
Holarktisz

Egy szervekig vágott tartományban lakom,
amit hátra hagytak, ami most hatalomra tör.
Itt szétnézni nem, fürkészni lehet,
növényásavok terebélyesednek fodrozódó,
áthatolhatatlan indáikkal,
dohos gőz gomolyog a mélyzöld levelekből,
hogyan elhitesse, képes vagyok levegőt venni.
Még semmivel nem léptem kapcsolatba.
Itt szétnézni nem, csak hunyorogni lehet,
támpontra úgyszincs szükség,
csak gyomorral, emészteni a vonagló erdőt.
Különös tánc ez, ha rátapad a tekintet,
ismeretlen mértékegységekig darabolódik az idő,
farkasok vedlett szőrét kavargatja fel a szél,
a többi állat szűkölve ponttá tömörül a hasban.

A hús ideje

A sérült nem élte túl a beavatkozást...
egy trafik nyitott ajtaján szüremlenek ki
a recsegő rádióhangok,
csak céltalanul járkálok fel-alá,
mellettem a késő nyári szürkület tántorog
kopaszodó fején foncsorozott napszemüvegben,
egy kibolyhozott párducmintás köntös mögül
mutogatja magát minden szemből érkezőnek,
sokkoló, beteges és izgatott a belváros,
mint egy többórás műtét a nyílt seb fölött,
a
sérült
nem
élte...
Túl a háztömbök gyomrából érkező morgáson,
túl a neonreklámok tolokodásán,

túl a jéghideg tónusok rajzain,
túl a leszálló éjszaka recés ujjbegyén,
túl a lökdösődésen és tolongáson,
túl a vihogásoktól eltömődött pórusokon,
túl a láz dobhártya-lüktetésén,
túl egy trafik nyitott ajtaján
ebben a városban csak olyan terekbe juthatsz,
ahol előbb-utóbb eljön a hús ideje,
a mozgólépcsők ledörögnek veled egy
krómozott, klórszagú alagsori szobába,
előkészítve várnak a rozsdamentes műszerek,
de még nem lehet tudni, hogy állni vagy
feküdni fogsz.



Kiss Noémi

A bálna és a srác

EGY FÓKÁNAK IS LEHET SEBE

A nyílt tenger hullámai egész házakat, emeletes parkokat elvittek volna. Hatalmas testük nőtt, és jól odacsaptak a zuhanásukkal. Csakhogy nem voltak házak, sem falvak, sem városok. A nyílt tenger magánya olyan tükör, ami szilánkokra törik, ha zúg a fekete óceán.

A Srác a csónakjában ült. Mereven figyelte a hullámok gerincének mozdulatait, ahogy az apja tanította. Kereste azokat a három másodperces pillanatokat, mikor kikerülhet az örvényből. Meglovagolja combjával vaskos, habzó testüket! Szétvágja az örvényt! És a víz kinyílik alatta, méghogy ne lehetne vízen járni!

A hullámokat taposta a csónak talpával.

Jó messze került a parttól, a víz elcsendesedett. Selymes teste lett. Most kivetheti végre a hálóját. Ekkor hirtelen egy fóka úszott el tótágasban a hajó oldala mellett, furcsa... A fóka meg sem mozdult. Habókos ez! Aki így sütkérezik a cápák, vad delfinek és verszívó tengeri denevérek között. Elment az esze!

Mikor újra közelebb ért a csónakjával, halk fókanyűszítést halott. Ami a világ legszomorúbb sírásának hangzott tulajdonképpen. – Hogy sírhat ennyire halkan és élesen ez a hájas állat? Egy olyan erőtest, mint az oroszlánfóka? Még az agyara is bőg, vinnyog, az egész csíkos bőre remeg. Gyűrődött is rendesen a fókaháj a nyöszörgéstől. A fókák bömbölni szoktak, ez meg itt csak pityereg! Minden furcsa volt, reménytelen, hogy abbahagyja.

– Veled meg mi történt? Itt felejtettek a szüleid? Á! Látom már, fókavasra léptél. A fóka ugatásba kezdett. Hangosan, jól felemelte a hangját

– Eltört a lábad? Ja, hogy nincs lábad, fenébe. Ez tiszta vér. – A Srác akkor vette észre, hogy szivárog a vér a fóka mellső úszójából.

– Te érted, amit mondok? – Csodálkozott a fóka, és még nagyobb volt a meglepetése, amikor a fiú válaszolt.

– Persze, hogy értem! Miért, mit gondoltál? Világnyelv a fókanyelv – mondta sértődötten. Vagyis csak eljátszotta, hisz valójában örült a fókának, életmentő volt, egy beteg, sebesült fókával való találkozás a nyílt Északi-tengeren, mert az most mindent megváltoztat.

A fóka nevetett volna, de nem sokáig bírta. Nyílt a gyomra.

Sírás nélkül nem megy.

– Segíts rajtam! Nagyon fáj! Kérlek!

– Finom a fókavér. Egész nap nem fogtam semmit.

– Tessék?

– Lili meg éhes. Lili, tudod, az én kis, vagyis nagy, gombóc barátnőm folyton éhes...

– Mit motyogsz? – értetlenkedett a fóka.

- Még jó, hogy nem fókául beszélek. Hogy más nyelven is tudok.
- Szeretted a fókalevest? – kérdezte most már kissé fontoskodva a foka.
- Inkább hallgatok – dűnnyögte a Srác.

A foka persze nem hagyta annyiban. Lehet kicsit berezelt, nem volt az emberekkel túl jó tapasztalata. Az ember fókavadász, meg bálnavadász, meg pingvingyilkos, szóval jó lesz, ha nem áll szóba ezzel a gyerekkel. – Mégsem beszélgetek veled – mondta határozottan –, engem óvtak a szüleim.

Gyerekekkel még nem találkozott ugyan a nyílt tengeren, de azért a gyerekek is lehetnek ördögök. Veszélyesek! Rablók is és gyilkosok!

– Nagyon szeretted a fókalevest? Imádod? – kérdezte mégis pár másodperc múlva félve a fiút.

- A hája egész télen kitarzana. – A Srác megnyalta a száját.
- Hiába várnak a szüleim haza... Hálás leszek, ha megmented az életemet.
- Na, jó. Legyen. Fókát mentek, ahelyett, hogy fókát fognék...

A Srác közel ment a csónakjával. Kereste a fogást, aztán kimerte a fókát. Mintha kanállal lehetne fókát fogni, de nem, ő az evezőjével vontatta ki a csónakja széléhez. Levette a mellső lábairól a csapdát. – Mehetsz! Vagyis úszhatsz!

A véres, húsos csapdát azon nyomban a vízbe dobta.

A foka boldogan kiszabadult. Üvöltve kacagott. Kacagása ugatás lett, aztán bőgés és ugatás.

Olyan sebesen elúszott, hogy azon nyomban eltűnt a nyílt tengeren.

– Nagy a szíved, te kis srác! Köszönöm neked!

Cérnasrác örült, hogy örült a foka. Most már mindegy. Az igazság az, hogy nagyon nehezen viselte az állat bőgését, így újra csendes volt a tenger. Csendes és nyugodt. Jó lesz egy kis magány, megint a semmivel és a végtelennel együtt utazni halászatra.

Kivetette a hálóját, és a botját beakasztotta. Várt, várt, várt, a türelem halat terem, ahogy az apja mondta. Csakhogy nem halak jöttek... Egy fekete madár képében csupa értelmetlenség és sebek telepedtek a tenger vizére!

KORMORÁN MÁRK

Egy madár csapódott a hajó orrának. Akkorát koppant, mintha szikla zuhant volna rá. Vagy egy macska háttal a földnek esne. De nem, mert a macskák mindig talpra esnek, az a madár meg a fején koppantott.

Sebzett volt a szárnya. Magasított, hosszú csőre és fényezett, gizda, gázló lábai mereven álltak ki a vízből, mert a koppanás után a kormorán a vízre esett. Ott lebegett. Mozdulatlan, élettelen.

A Srác nem győzött betelni a madár szépségével:

– Ó, te gyönyörű kormorán! Húsmadár! Ha az evezőmmel fejbe csaplak... vacsorára megehetlek! Lili megsüt és nyalhatjuk a szájunk szélét!

A fekete kormorán meg se mozdult. Süket és néma volt. Akár halott is lehetett volna, lapátra semmi szükség nem lenne...

– Sosem ettem még sült kormoránt vacsorára, itt az ideje! Apa szerint finom vagy, csakhogy lehetetlen elkapni téged.

Eltelik egy, kettő, három perc néma csendben. Csak a hullámok morajlanak. Ekkor visszatért a madárba az élet, először a fejét rázta meg, megforgatta a nyakát, és most mérgesen bólogatott:

– Azonnal meghalok. Nem látsz a szemedtől kis srác? Beteg vagyok? Beteget akarsz enni? Szívtelen fiú! Pfúj!

– Hékás! Te érted, amit mondok?

– Miért ne érteném? Nem vagyok hülye. Na, jó, néha hülye vagyok, de nem most. Nem bírok megmozdulni. Putty, összeestem. Gombóc vagyok! Amúgy Márk a nevem. Kormorán Márk.

– Nem rossz név.

– És a tied?

– Jaj, hagyjuk ezt! Nekem nincs nevem. Régen Cérnának hívtak, gyűlölöm.

– Nekem tetszik. Névtelenke! – kacagott káromva Kormorán Márk.

– Csak hízelegsz, hogy megmentsem az életed.

– Aha. Fáj nagyon a mellkasom, és szeretnék minél hamarabb elröpülni, hogy ne egyél meg vacsorára.

– Szóval eltört a szárnyad.

– El hát. Hisz látod? Csak lebegek.

– Melyik?

– A bal.

Cérna közelebb ment Márkhoz. Megfogta fekete tollait, meghúzogatta. Megvizsgálja, forgatja. Jól megszaglásztta, abból lehet tudni, mennyire friss a seb és híg a vér.

– Akkor ne csapkodj vele, jó? Maradj nyugton. Kiveszlek, itt a hajómon megszáradsz.

– Aztán mi lesz?

– Elképesztő! Túrelmetlen vagy! A türelem sebekötést terem, aztán gyógyulást, Márk! Megnézzük a sebed és meggyógyítjuk. Elég ennyi?

A kormorán nagyokat sóhajtott. Némán, csukott szemmel tűrte, hogy a Srác lekezelje a szárnyát.

– Sínbe kell tenni. Különben nem tudsz repülni. Pedig repülni jó lehet!

– Hát...

– Mesélsz nekem a repülésről?

– Én már eléggé unom. Járnai szeretnék, lábakon. Talpat és cipőt szeretnék!

– Mit nem adnék egy repülő szárnyért! Ha csőröm lenne! Szerinted szárnyam is lehetne?

– Hát... Cérna, fogalmam sincs. Tudod mit, varrjál magadnak cérnából szárnyakat! Sójajva elgondolkodott:

– De honnan vegyek sínnek valót a pusztá tengeren?

– Talán az egyik eveződet...

A fiú megrázta a fejét:

– Aha! És akkor hogy fogok evezni?

– Ha a csónak orrába ülsz, akkor egy evezővel boldogulnál... Az öreg halászok úgy csinálják.

– Na, jó. Legyen.

A Cérnasrác eltörte az egyik lapátot, és felkötötte a kormorán szárnyára, amit aztán közvetlen a madár bögyéhez rögzített.

– Jó lesz? Kibírod? – megsimogatta a madár búbját, akinek a szemei csillogtak és körbe-körbe járt a tollas nyaka.

– Megmentetted, Cérnafiú – csapkodott egy szárnyal Kormorán Márk.

– És hálából gúnyolódsz? Mondtam, hogy nem bírom ezt a nevet.

– Egy név önmagában semmit nem jelent. Attól függ, ki viseli. Ha elmondom a többi kormoránnak, hogy te mentetted meg...

– Sokra megyek vele... – Cérna. Igen, ő Cérna, ez a neve. Lesütötte a szemét, és arra gondolt, milyen hálás lenne, ha valaki újra elnevezné. Ha örökre megszabadulhatna ettől az idegesítő, lapos, vékony névtől. Ettől a szúrós, tűnévtől, amit egész életében ki nem alhatott. Legszívesebben a meséjét és a legendáját is átírná, újra kezdené az egész kis apró életét, csak ne legyen ő a Cérna.

– Brrr, Cérnasrác! Nem, nem és nem! Nem akarom! Visszhangzott a tenger.

Márk kész volt a repülésre. Próbálgatta a szárnycsapásokat, hiába búslakodik a fiú. A bú kiült az arcára. A lábára, a kezére, a szemére:

– Lehet egy kívánságod! Hálából teljesítem! Mikor ezt kimondta, vagyis kikelepelte, Kormorán Márk egy következő mozdulattal elrepült a hajóról.

A fiú meg sem hallotta az ajánlatát, annyira el volt foglalva a saját gondjával. Hogy fog ő most egy karral evezni? Átment a csónak orrába, és odaült. Ha ezt látnák a szülei! Ha látná Lili! Majd Lilinek megmutatom, gondolta.

Újra kivetette a hálóját. Jó lenne halat fogni. Nem fókát, nem kormoránt. Lazacot és kagylót. Polipot és tengeri sünöket, ehetetlen teknőst. Órák óta kint van a nyílt tengeren, a hálón és a fél lapáton kívül semmit, de semmit nem fogott.

Ekkor hirtelen mozogni kezdett a háló, rázkódott. Először egy, kettő, három, aztán száz hal volt benne. A Srác nem győzött betelni a kapkodásukkal.

Csakhogya a háló nem állt le, ráborult a hajóra, bekötözte és átszötte a deszkáit, az orrától a faráig. Vonszolni kezdte valaki a hajótestet. Úgy nyomta őket hátulról, hogy az egész hajó a tengerbe fordult a hálóval együtt.

Ebben a pillanatban a tenger mélyéből egy óriási test bukkant fel.

A testnek háta volt, és a háton ezer állat utazott egymás mellett, szorosan. Énekeltek, vihogtak, sütkéreztek. A bálna háta egy valódi sziget. A szigeten akár tüzet is lehetett volna gyújtani, házat, falut építeni. Táncolni, lakomázni. A Srác még soha életében nem látott ilyen boldogan ficáncoló állatsereget. Ha itt élhetne, bizony az Óriásoktól sem félne, hát még a világ végétől!

Lengyelfalvi Egbert

Körülírni egy kócból font kereskedő utazását át egy óceánon, és megérkezését a cseppkőbarlangba: söröspalackokkal teli raktár az egyetlen hang az üledéké

a melegházban váratlan fagotthuhogás
a csuklásra elkezdem kiüríteni
a pulton hagyott vizespoharakat

a melegházban rajtam kívül csak
a tábornok ücsörgött és szivarozott
füst mosta el kontúráját a ködben
a rendjelek rezesen csillogtak
azt még láttam
és akkor megszólalt a fagott

a tábornok kezéből kiesett a szivar
ő elém zuhant a szőnyegre
arcán az utazásaim során vásárolt
ajándékmaszkok egyikét láttam
amit a kócból font kereskedőnek
adtam a barlangban

bőröm lassan szitálni kezdte a párát
a fagott pedig tovább ijesztgeti
a melegház látogatóit

Próbabáb

A színpadon emelvény, körülötte fekete paravánok. A báb fehér bunraku próbabáb: arcvonásai nincsenek, öltözéke nincs. Lábaik kinyújtva, egyenes háttal ül az emelvényen. A bábon fehér szűrőfény. Ha élne, izzadna.

A báb mögül szólalok meg.
Eldönthetetlen,
ki kapott el kit,
sötét háttér előtt néha
mögéd állok feketében.
Észre sem veszik
a szellemkönnyűségű
tárgy groteszk tetemszerűségét,
sem a szagot,
amit csak én érzek,
a mozgató,
a tapintáson keresztül,
ahogy egymáshoz érünk,
az intim bűzt,
az alsónadrág pinceszagát.
A közönség továbbra is
a báb időtől
és még kit tudja, mitől
foltos pamuttestét figyeli,
ahogy táncol a natúr fényben,
ahogy igyekszik leplezni
az erőszakot:
hogy az ő árnyékából
képesek csak megszólalni
a gyávák.

*

Megrángatlak, az ölembe ültetlek,
leporollak, és olvasok neked
magamban.
Neked csak figyelned kell
a csendre.

Ha ezek után nem tudsz elaludni,
imádkozz tovább.

A végén, a vacsoránál találkozunk,
megetetek,
és elraklak későbbre.

*Ez megismétlődik újra és újra,
végül része lesz a ceremóniának.*

Magához nyúl az elűzött komédiás.

*

Szólj meg.
Majd úgy teszünk,
mintha én mondtam volna.
Talán megszidnak,
hogy félbeszakítottalak.
Mégsem árulom el,
hogy nincs saját akaratod.
Csak annyi,
hogy becsavarj egy szőnyegbe.

Sajnálatos hogy a hurutoldó kenőcs

minduntalan a szőrbe ragad
mentolos farkocsok
a mellső lábak közt

a falunemzet célja
a kutyák elnémítása
artikulációs kasztrálás
és talán hozzájuk némul
majd a falunemzet is
egy borsmenta szagú társadalom
és illatos-csöndes létezés

esetleg a hegyek közé szorult
vadak hurutja
a csapadékba keveredve
a falunemzet házainak tetejét csapkodja

visszhangzik a dübörgés
a cserepek és az ég ugatására
a falunemzet a másik oldalára fordul
és lő

puskaropogás
szabályozható zajongás
nem úgy mint a gyereksírás
ti lesztek a következők
gyerekek

Vörös István

Addig a láz

A karantén nem nagy dolog.
Talán unokát akarok?
Legyen politikai változás?
A rendszer csak egy rossz szokás,
mint amikor a körmét rágja
a rémület, de nyelvet is ölt a világra.

Józenságot, felhorgadást,
tüntetőik felforró szavát?
Vagy épp, hogy így maradjon minden
mozdulatlan karantén-csendben?
Ne kelljen már senkit se látni,
és ne legyen a túlvilági
titok olyan messze mitőlünk.
Isten, erő, vigasztalás,
vagy bármi, aminek bedőlünk.
Pusztuljon az egész bagázs,
a bankárnép s a katona,
az elnökök, igazgatók,
ne legyen vagyona soha
senkinek.

Minek, minek, minek
a gyarapodás-őrület,
mikor az idő egyre fogy?
Se gyerekek, se állatok
nem kaphatnak ajánlatot
a biztosabb jövőről.
Micsoda költő is vagyok,

a kényelem felőről.
A rémület ragyog.

S én most akarnék unokát?
Ilyenkor elválni szokás,
és új életbe, slusszpánikba
menekülni magunk elől.
A világ öreg. A világ bedől.
Sohase mondtam, mit nem akarok.
De jönnek egyszer új korok,
amikor majd nem a bajok
számítanak a szerencsének,
nem az erő lesz az erő,
nem a lélek lesz a lélek.
Ez elképzelhető?
Egyszerre telik két idő.
Egyszerre hallgatok s beszélek.

Egyszerre jár a szám és jár a szem.
Egyszer a semmi és a végtelen
itt adnak randevút egymásnak.
Az lesz ám a varázslat!

Addig a láz nem lázad,
végigvacog egy életen.

Előszó

Stephen Hawkingnak

Már kitaláltad? Most fogom.
Már kitaláltad? De nem így lesz.
Már kitaláltad? A múlt felől.
Már kitaláltad? Közelítesz.

A *Tagesspiegelt* olvasod.
Aszály azóta, száraz évszak.
Megterítesz a hegyi kertben,
csak dél marad és nincsen észak.

Három égtáj lesz a világ,
délszak táján a puszta vár csak.
A rolettát leengeded.
Nem rajtad múlt. Te jól csináltad.

A lehetetlen ér közénk.
Most *valaki* már a rémálom,
és emberformát nyer, ami
még kívül marad a tudáson.

Ez hát a karja, s ez a fej?
A jövő felől bedörömböl,
ahogy az ökle, ez a semmi
a horizontot veri bentről!

Vigyázz, vigyázz, mert beszakad!
A végtelen most ránk csapódik.
A múltékonyság-indulat
fölháborít a kelő Holdig.

Kedvedre repüld ki magad!
A félhold sarlójába huppansz,
a lent lassan föléd kerül,
a föld fehér golyója koppan.

Az óriási biliárd
most veszi kezdetét. Ne nézzed!
Nem értheted meg a szabályt.
Kint az űrben nincs is enyészet.

Csak annyit kell tegyél,
hogy magadat is kiüritsed,
legyél sűrűbb a semminél,
és erőltess rá színes inget.

Kezére kesztyűt húzzatok,
a haját fessd be feketére!
Az ég alján kék lovasok
pora az első végítélet.

Lézersugárnyi baj vetül
a táguló világperemre.
Az ember nincsen egyedül,
ezt végre észrevette.

Nyitott világba bámulok.
Robban az idő, mint az akna,
A túlvilági boldogok
most hullanak ezer darabra.

Vigyázzatok, sívár galaxisok!
A képzelet nem ér távolba,
a lehetőséghorizont
az életet még visszafojtja!

Nem lelki kérdés. Szimuláció
fut végig itt, mint gyenge sóhaj,
össze még nem barátkozott
a megátalkodott valóval.

Intelem töprengésre

Mivel e földön rossznak lenni is nehéz,
magát így inkább mindenki jónak hiszi,
s ha életére rosszkedvűen visszanéz,
nem bontakoznak ki igaz arányai.
Sőt, belső szervként épül be az öncsalás
a filmekből átültetett értékei közé.
Ki mélyre néz, és önmagában mélyre ás,
hülyének vélik, az pedig nem semmiség.
Nem semmiség, ha körbevesz a sokfajta erény,
a legtöbbünknek kis mosoly a szája szögletén.
Senki se rossz, mert nem hiszi, hogy az lehet
csupán azért, mert átéli az életet,
mert megragad mindent, mi megragadható.
Ez életének állama. S kivet minden adót,
abból épít saját terveihez költségvetést.
Egyszer a behajtónak visszaszólt,
és akkor arcul csapta az önmegvetés.
„Minden én, az állam is magam vagyok,
a föld enyém, az ég enyém, s az égi állatok!
Szégyenkezni nincsen miért, régen tudom.
A világot csak képzelem. Önviláguralom.”
De ne higgyük, hogy örület, inkább közöny csak ez:
„Az Isten van, de nem zavar. Végítélet se lesz.
Vagy hogyha lesz, csak rámpillant: »Mehet a többihez!« –
nevet Péter és megbocsát nekem, csak kérni kell,
a legtöbb döntés épp a fordítottját éri el,
mint azt az igazság megszállottjai képzelik.
A jó nem rossz: bátran jószágot hitelez.
A pokolba a szenteket terelgetik,
ők azt mondják, hogy az a hely is megfelel nekik.”
Az angyal és az ördög összenéz,
az egész rendszer lényegében tévedés.

Tatár Sándor

Kurta

Néha kalandos kedvem támad. „A minap”
elképzeltem magam nélküled.

– Bizarrr:

disznóölés pálinka, vaddisznóvadászat! kopók,
irodalom ragacsos (mű)márványasztalok nélkül?!

Mégiscsak ízelítő?

A természet megrendezi magát,
nélkülünk is [sőt!] – az évszakokat például:
most épp a tavaszt; incselgősen: a napokban,
a roppant enyhe s száraz tél után zimankó
és hőkentő kamaszcsíny-hó, de aztán-azóta
megint a megvesztegető, az életszomjat szító
langy verőfény, azzal az **(ezért kreatívírás-
kurzuson bizonylyal körmös járna)** fájdalmas édességgel,
hogy még én is [pedig hát ezek a hormonok már...] –
de az utcán ember alig, üresek a vendéglő- és kávéházteraszok,
alig pár kivétellel víruskopárak a sütkérezőpadok.
A természet pedig szenvtelenül
lefuttatja a standard programot,
a legdrágább, legmegbízhatóbb mosógépnél biztosabban;
a képünkbe tolva, amit tudhatunk; mindig is tudhattunk ugyan,
mégis, amennyire evidens, annyira orv és megrázó is
[egszersmind szívderítő; vitattam én ezt?!].

Énekelhetők még dalok az ember után / az emberen túl – írta Celan,
háta mögött (és minden sejtjében) a holokausztal.

– Nem, nemcsak mi nem, isteni fül sem fogja most megtudni,
milyenek is az emberen túli dalok;
nem fogunk kihalni, bármily ádáz és alattomos a vírus –
„ez a szívós gyom” kiállt és túlélte már
ennél nagyobb megpróbáltatást is,

1 A „vaddisznóvadászat” kedvéért/javára a „körvadászat kopók” kedvemre való alliterációját áldoztam be, miután forrásom szerint a *körvadászat* hajtókkal [jellemzően vagy kizárólag] kutyák nélkül zajlik. – Némi dilemmát okozott a 3. sorbéli „Bizarrr”; hajlottam volna a *nonszenszig* elmenni, ámde: 1) a *nonszensz* itt henccegés [lett volna]; *lehetségesnek* minden lehetséges; 2) itt a „nonszensz”-nél erősebb is a „bizarrr”.

...de ahogy mész a kísértetiesen üres utcán, a zárt ablakok
mögül lesett, más szóval „haszontalan” napsütésben,
és hallgatod azt a bizonyos, mosógépprogramnál rendíthetetlenebb
és feltartóztatatlanabb madárdalt, tudsz-e *nem megborzongni[?]*:
valamire hangolnak, akárhogyan is.

Báthori Csaba

Piaci kettős

Tandori Dezső emlékének

Pár sóhajtás, és lám, ez is lecsengett:
nem imbolygunk már a Lehel-hajóban,
mint két gyúrt, kajla szerzet,
kinek még lélegzete is valótlan,
ki rejtőzni, s nem vásárolni jár
ide, hol reggel hattól áll a bál,
s ahol elég a rongy mezei írha
a csontjainkra.

„Mért jársz te erre? Oly messze a Lánchíd
utca...” „Mert itt még a kutya sem ismer!
Itt csak úgy, na, beállít
és a krumpli közt elenyész az ember.
Nekem egy fél véreshurka elég,
nem érdekel már semmi eleség,
aztán arra kell rövidet bedobni,
hogyan tudj dülöngni.”

Két sapka rongyolódott a hajánál,
de esze ott volt mindig a fejénél,
s valami lötyögő váll,
meg-meglökte néha a zördülő szél...
De nem a borderút szája felől,

szellőtlen szagfelhő vette körül,
s foga harcolt a görbe kikericcsel
hősleg, ahogy kell.

Beszélni, vele? Nincsen az az ember.
Lehettem marslakó vagy patrióta
vagy holdbéli korhely,
füstös lélek, lókupec vagy pilóta –

ugyanúgy darálta volna magát
elém, neki tárgytalan pusztaság
volt már minden, figyelemmel se győzte,
mi volt körülte.

„Hosszan beszéltünk”, s közben egyedül volt...
Se űr, se vér nem rejtett a szavakban,
mind csak lomhán amúgy hullt,
mind csak bujkált, szinte való- s uratlan,
nem volt az se szín, nem volt az fonák,
istennek-senki- nek szólt árvaság.
S az ember? Érthe- és érinthetetlen
űri szellem.

Végül hat sávon lengén átkacsázott
a Váci autói közt, magasba
tartva kezét, kitátott
mosollyal, mint a népnemzet bohóca...
Majd elbóklászott a tizenötös
megállójában: „Mi van, sose jössz?” –
de úgy állt, hogy csontos kezét kinyújtva
a póznarúdra

támaszkodott, kézfeje fel az égbe
bökve fogózkodott, akárha mászna
egy kézzel eget kérve
valami vézna madár-sokaságba.

Két cölöptest, két fém függőleges
várta hunyt szemmel, vajon most mi lesz,
vezet-e vissza út Pestről Budára
vagy más világba.

Hm, vezet. Semmi lett ez a senkié-volt
lélek-se-volt-s-most már-mindannyiunké
lett könnyed Ariel-folt,
s mint mind, vált képtelenből végtelenné.
Szűkebb a tér, ritkább a levegő,
kofákkal telt meg a pimasz idő,
s csak egy hasonló fogja kitalálni,
ki volt e nagy akárki.

11

Nem senki volt, nem is akárho,
vagy szellemecske köd-grabanccal:
csak halálát kellett kívárni.

hogy megtudd: örökre marasztal
és fuvolái
nem vögösszel, hanem vigasszal
párállnak ott, ahol az emlék
legbelső centrumába tennéd

mindazt a szösz, amit rühelltél,
amíg élt. Dőlt feléd a téboly,
negyed öröm, avagy hatodfél
szépség tódult a szakadékból,
semmi se lettél,
ha eltúrted, mint mocsadékol
a szavakkal, végül alig volt
sejthető a mély-magas égbolt.

Tényleg, mi volt? Csak most, ahogy nincs,
nyílik meg közvagyon szétszórt
raktára, alig van mit leints
a lármából, s mind, ami rút folt
valami durbints
sógor köntösén, épp olyan volt,
vagy a sok huhogónak úgy tűnt,
valahogy érik bennünk, köztünk.

Két kötött sapka, de alatta,
mi főtt ott? Sajogtak-e gondok,
amikor szörnyeit kitolta,
benne is? És mondd, néha hordott
szívet a borda,
vagy csak a bő lé folyt a sorba?
Ma mind több a tű a kazalban,
s az ingoványon is alap van.

„Tudod, játszották a bohócot
velem sokáig, kidögöltem.
Ma már lengek, „kitudódok”
annak, aki jár körülöttem.
Mind több a jó ok,
hogyan nem embert, csak szokat öltem,
s majd meglátod, lágy eltűnésem
meghozza utó-nyereségem.”

Ilyet szólt, vagy szólhatott volna,
ha nem közölhetetlen őslény
lett volna tátongó, goromba,
hódított szakadékok mentén,

s nem ostromolja
a balsorsot is a szerencsén,
világban is a másvilágot,
amit élő még sose látott.

Láttam párszor, és sose láttam,
de most már nő és nő szememben:
már örültsége is „hibátlan”,
s épp eltűntében verhetetlen.

Hosszú hiányban
pótlódik ez is, ez a szellem:
élete eltűntette, de halála
halhatatlant hozott világra,

és engem is terem naponta...
Sok nevet sző bennem a lélek:
még ki-kijárok a piacra
hurkát rágni nélkülöd, érted,
s közben susogva
hívnak a fortélyos szirének,
vagy inkább hívnak némasággal
oda, hol te vagy s az örök dal.

Eseménytelenség

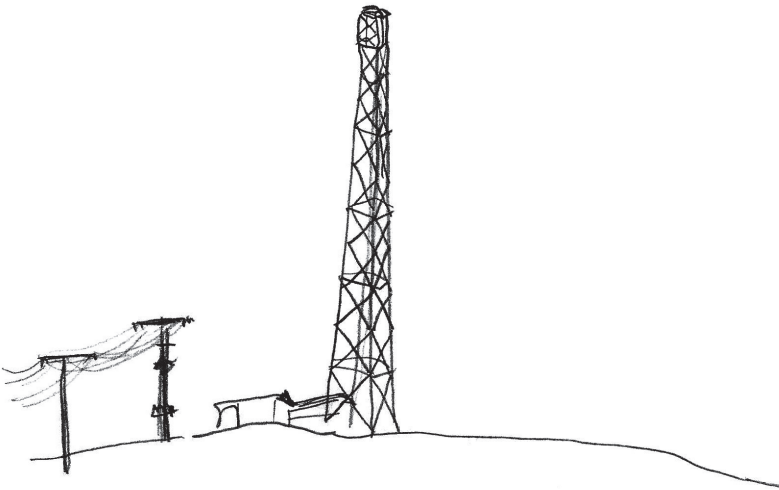
Fél hatkor még embertelen az utca
fél hatkor a lakosság láthatatlan
de a szellő mintha szebben sípolna
és behunyva lappang a szem az arcban
az a pár ki jár, szökdösik a céllal
mert nincs korán halandó céltalan
s már sérti fülét az a kotorék zaj
mely zörgő buszkerék alól suhan.

Hajnalban vándormadár minden ember
a virradatban ridegül a fészek
szalad a járdán maradék meleggel
langyosabb fényét kívánná a térnek
ő most indul a nyíló hivatalba
s egy fehér bagett-tel jön vele szemben
lakótömbjének legpicibb falatja
kuncogva, habár kenyerere szegetlen.

Én még nyammogok, s ő már jön a boltból
nem ér össze ez a két vérkeringés
nekem sanyarú napom még, az újbor
ő pedig már most félhatkor szerencsés
lesz nekem ott bent, lesz-e eleségem
a hivatalban, vagy csak a hideg zsírt
eszem majd, mit betett a feleségem
míg torkomra forr a zöld savanyú fűrt?

Igaz, rongyos a bagettes kabátja
állán hódít az ősz-őreg borosta
és szeme szemüvegét nem találja
úgy halad, mintha közben visszakozna
persze a hóna alatt szorul Párizs
ez a korán sütött bagett-emigráns
ha nem sajogna, fájna fogam máris
arra, jaj, csupa szőke ropogós ránc!

Ember vagyok, messzire nincs haladnom
fél hatkor kibújok a levegőre
a sötétben még én vagyok hatalmon
a világ, az szent, énram van belőve
de hogy tudok-e estig visszalőni
azt titkolja minden hajnali isten
úgyhogy hadd morzsolódjak, mint a többi
ürge. Nincs szívem kívül semmi kincsem.



Nagy András

Kierkegaard árnyéka Szondi drámaelméletén

Kezdjük az árnyékkal, ami nem feltétlenül drámaelméleti vagy irodalomtudományi terminus, ugyanakkor a színműtől és előadástól elválaszthatatlan. Hiszen talán a színpad is az árnyak birodalma, mint erre a *Szentivánéji álomban* „Robin pajtás” is utal: „Ha mi árnyak nem tetszettünk...”. Az árnyék színpadi sorsa a színháztörténet jelentős fejezetéhez tartozik, lévén elválaszthatatlan a fény – döntő jelentőségű – szerepétől, Peter Szondi egyenesen a színházi előadásból fakadó fényre utal: „A színpad csupán a játék kezdetekor, sőt, gyakran csak az első szó elhangzása után válik láthatóvá, tehát létezővé. [...] De még a rivalda is, mely a színpadot megvilágítja, azt a látszatot akarja kelteni, mintha maga a játék teremtené fényt önmaga számára.”² A fénytől elválaszthatatlanul pedig az árnyékot is, amelynek színpadi jelentőségénél talán csak lélektani jelentése telítettebb, mint ezt Szondi esetében hangsúlyozni érdemes,³ s amely azután még a filozófiában is „szublimálható.”⁴

Puck szavai egy olyan színházesztetikai szemléletet sejtetnek, amely igen jelentős tradíciót folytat és teremt újra, s amely komoly hatást gyakorolhatott a Szondit – megítélésem szerint – többféleképpen inspiráló Kierkegaard számára. Így például a *Vagy-vagy* szerzője⁵ árnyképeket rajzol a mű egyik fontos fejezetében, drámahőskről szólva,⁶ mintha nem csak a színpadot, de a rajta megjelenő hős[nő]ket is az a fény teremtené meg, ami a szerelmes férfiből sugárzik, s előbb szinte elviselhetetlen ereje, utóbb tragikus apadása pecsételi meg sorsukat. Egy másik Kierkegaard-mű hőse pedig a fény nyomán sokszorozódik meg, nem csak gondolatilag, de szinte vizuálisan is, amint átengedte magát a színház hatásának.⁷ Ez a mű, az *Ismétlés* – egyébként Constantin Constantius írása – közvetetten befolyásolja azt a drámatörténeti fordulatot, amely Peter Szondi drámaelméleti könyvének kiindulópontjaként szolgál: Henrik Ibsen műfaj történeti jelentőségéhez rendelve a modern dráma válságát.

Fontos előrebecsítani azonban, hogy Victor Eremita vagy Constantin Constantius nem Kierkegaard, hanem gondolatkísérletek álnevei, amelyek sajátos iden-

1 „If we shadows have offended / Think but this and all is mended, / That you have but slumber'd here / While these visions did appear.” „Ha mi árnyak nem tetszettünk, / Gondoljátok, s mentve tettünk: / Hogy az álom meglepett, / S tükrözé e képeket.” V. felvonás, 1. jelenet, Arany János fordítása.

2 Peter Szondi, *A modern dráma elmélete*, Gondolat, Budapest, 1979, 13.

3 Peter Szondi édesapja, Szondi Lipót a sorsanalízis megalkotója volt.

4 Platón barlang-metáforájától hosszú út vezet Florenszkij *Ikonosztázának* érvrendszeréig, amely éppen az ikonok árnyéktalan, arany ragyogását állítja szembe az európai festéssel- (és eszme-) történet árnyék-kultuszával, amely például Rembrandtban elsősorban az árnyékok festőjét látja.

5 Kierkegaard Victor Eremita álneven jegyzi a művet, de ő is csak a könyv „szerkesztője” volna, maga a mű A és B feljegyzéseit tartalmazza.

6 „Árnyképek. Pszichológiai időtöltés.” Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1978, 213–276. Itt Marie Beaumarchais, Donna Elvira és Margaréta alakja villan fel (Clavigo, Don Giovanni és Faust elhagyott szerelmei).

7 Søren Kierkegaard, *Az ismétlés*, Ictus, Budapest, 1993. (Mivel a magyar fordítás németből készült, a továbbiakban az angolt használok: Kierkegaard, *Repetition*, ford. és szerk. Howard és Edna Hong, University Press, Princeton, 1983.)

titása hasonlóképpen valamiféle „emanációknak”, kivetüléseknek tekinthető, mint a színpadi szereplőké. Kierkegaard egykor ugyanezzel próbálkozott saját – egyetlen – drámatörredékében is, ez pedig nem lenne több filológiai adaléknál, ha később nem emelte volna életműve komponáló elvévé⁸ a hangokkal, aspektusokkal és attitűdökkel folytatott virtuóz mutatóványokat, ezt a szellemi polifóniát, amelyből végül identitásoknak dramatikus kollúziói rajzolódnak ki, és hoznak létre olyan egységet, amely sok szempontból a drámára emlékeztet.⁹

Minden vonzalma és empátiája mellett Kierkegaard ugyanakkor jogos gyanakvással szemlélte a színpadot, nem csak puritán és pietista neveltetése nyomán „von Haus aus,” hanem bölceleti okokból is: ha egyszer Platón szerint a világról alkotott képzetünk voltaképpen árnyakból keletkezik, úgy a reflexió reflexiójának ugyan miféle ontológiai státusza lehetne? De vélhetően ennek a gyanakvásnak is döntő szerepe volt abban, hogy eljusson azokhoz a revelációkhoz, amelyek közvetve és közvetlenül a dráma sorsára is hatást gyakoroltak.

Peter Szondi drámaelméleti eszmefuttatása szerint Ibsen jelentősége abban áll, hogy a dráma válsága során „analitikus technikájával” kimozdította a drámát a mindaddig egyeduralgó jelen dimenziójából, azt mintegy a múltba és bensőségességbe „számúzta.”¹⁰ Így tehát a cselekvés helyett a felidézés, az emlékezés, az egykori történetek jelenbeli megismétlése lesz döntő, szemben a színpadi akcióval, ami a dráma etimológiai névjegyében is megőrződött,¹¹ s amelynek hiányát a norvég zseni mesteri dramaturgiai készségével fedte el. Ennek a fordulatnak két mozzanatában sejthető Kierkegaard-i inspiráció: a felidézés [emlékezés] és a válság jelentőségének érzékelésében, hiszen mindkettő döntő fontosságú volt a dán bölcselő számára. Amikor Kierkegaard álneves szerzője az ismétlés jelenségét írja körül, azt a jelentést tulajdonítja neki, ami az emlékezés volt a görögök számára – csak ellentétes irányban. Ami az emlékezésben „visszafelé” történik, az zajlik az ismétlésben „előrefelé.”¹² Ebből a szempontból ismétlés és emlékezés egy és ugyanaz, s ennek bizonyítására egy „lélektani kísérlet”¹³ végez a szerző – nem másutt, mint a színházban. Mégpedig egy berlini intézményben – ezzel is utalva Hegel az ismétlésről szóló jelentős eszmefuttatásaira – személyes történetébe fűzve a filozófia egyik alapkérdésének felvetését.¹⁴

8 Søren Kierkegaard, *Battle between the Old and the New Soap Cellars* = Uő., *Early Polemical Writings*, ford. és szerk. Julia Watkin, University Press, Princeton, 1990. A befejezetlen Faust-paródiában Kierkegaard magukat a szereplőket is valamiféle „emanációnak” – vagyis árnyékszerűen keletkező további identitásoknak – tekintette, és ekként is ábrázolta őket.

9 Kierkegaard életműve sok szövegben, mintegy dialógusok sorozataként épül fel, nem csak az egyes művek, szerzők és nézetek polemizálnak egymással, de az álneves szerzők magával a valóságos szerzővel, a saját nevén is alkotó Kierkegaard-ral. Testvére nézete szerint egyébként saját nevét is álnévként használta, lásd B. Kirmmse, *I am not a Christian – A „Sublime Lie” Or: „Without Authority”?*, *Playing Desdemona to Christendom's Othello* = *Antropology and Authority*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 2000, 130. George Pattison ezt a jelenséget úgy írja le, mint „az egész életmű úgy tűnhet, mint a lelki élet valamiféle színháza.” Lásd: *The Magic of the Theater, Drama and Existence in Kierkegaard's Repetition and in Hesse's Steppenwolf* = *International Kierkegaard Commentary*, Volume, 6, op. cit. 371.

10 Lásd: Szondi, *i. m.*, 19–28.

11 A drama görögül cselekvést jelent.

12 *Repetition*, 131.

13 A mű alcíme úgy fordítható, mint 'kaland vagy vállalkozás a kísérleti lélektanban'.

14 A *Félelem és reszketés* egy napon jelenik meg az *Ismétléssel*, mindkettő személyes élményeken alapul, ugyanakkor a mozgás alapvető, hérakleitoszi dilemmájával zárul az előbbi és kezdődik az utóbbi mű.

A Szondi számára rendkívül meghatározó Hegel tekintetével azonban egy pillanatra nézzünk vissza a színház mitikus genealógiájára, s máris további fontos „emlékezet-történeti” jelenségekkel szembesülünk. Thália ugyanis annak a Mnemosynénak a lánya, aki Gaia és Uranus gyermekeként egyenesen az ég és a föld egyesülésében fogant. Kronosz húgként unokaöccse volt Zeusz, az apját később trónjáról letaszító főisten, aki, dacolva korkülönbséggel és családi kapcsolatokkal, kilenc egymást követő éjszakán hált hatalmas nagynénjével, hogy az világra hozza a kilenc múzsát.¹⁵ Isteni incesztus sejthető tehát a művészetek és egyes tudományterületek eredeténél, ezek ugyanis ekkor még nem szakadtak diszciplínákra. Vagyis az emlékezet – ennek a terminusa sejthető a múzsák anyjában – hozza világra a színművek ihletőit, eredendően kettőt is a kilencből: Thália mellett ugyanis Melpomené is megszületik, akinek tragédiákat ihlető szerepe sem homályosult még el ekkor.

Az ismétlés bölcséleti lehetőségével kísérletező Constantius azért indul a berlini Königstädter Theaterbe, mert úgy sejti, hogy az ismétlés valóságos otthona a színház. Egykori emlékét – egy korábban látott előadás frenetikus élményét – élné itt újra, ugyanazon a helyszínen, ahol az ismétlés egyébként eredendően otthon van: a színházban. Hiszen az alkotófolyamat döntő részét jelentő próbasorozat éppúgy érkezik, ahogy az elkészült mű létformája is ismétlések egymásutánja. Ezért jut döntő szerep az emlékezetnek, a változatlan szöveg változó artikulációján túl a mozgásban, térben és felidézett érzelmekben is.¹⁶ Semmiféle más művészet nem épül ilyen teljességgel az emlékezésre, archaikus jellege pedig azt sejteti, milyen lehetett az írásbeliség előtt csakis szóban őrzött hagyomány. Kierkegaard hőse csalódottan lép majd ki a színházból az ott bemutatott Nestroy-darab nyomán, nem létezik ismétlés, állapítja meg nem kevés paradoxiaival. Nem sokkal később ugyanebből a színházból egy másik fiatal skandináv is kiléphetett, talán nem függetlenül elődje lépteitől, de másféle intencióval és másféle érdeklődéssel: Henrik Ibsen.

Szondi gondolatmenetét követve, Ibsen hatalmas fordulatot tesz meg a dráma történetében, és ezzel mintegy új jelentést ad a műfaj egészének. Jelentős drámái javában ugyanis az ismétlés szinonimájának tekinthető emlékezés főszereplővé válik, mintegy a színpadi eseménymenet jelenlétévé változtatja a felidézést, hőseinek a játék itt-és-most-jában kell szembesülniük az emlékezetbe rejtett, abba temetett vagy éppen oda száműzött eseményekkel, amelyek feltárulása úgy „zökkenti ki” az időt, hogy az többé nem bizonyul az emlékezetbe vagy a hallgatásba „visszazökkenthetőnek.” Hiszen a feltáruló emlék visszafordíthatatlanná teszi, hogy a *Babaház* Nórája csakugyan váltót hamisított, hogy Hedvig a *Vadkacsában* csakugyan Gregers gyereke, hogy Hedda csakugyan ihletője és tönkretevője volt Løvborgnak a maga szerelmével – a sor a remekművekkel egytől-egyig folytatható. Közös mindben, hogy nem valamiféle

15 Lásd Hésziodosz *Theogóniáját*, illetve Kerényi Károly, *Görög mitológia* című művét (Gondolat, Budapest, 1977.) A kilenc múzsa között ott van a filozófia és tudományok (Kalliope), a tánc (Terpsikhoré), a komédia és színház (Thália), a tragédia és gyászének (Melpomené), a himnuszalkotás (Polühümnia), a lírai verselés és zene (Euterpe), valamint a szerelmi költészet (Erato) múzsája, ahogy a történetírást (Kleio), valamint a csillagászatot és az asztrológiát (Urania) is.

16 A színház sajátos ontológiai státuszáról lásd Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984., illetve Uő., *A színház lételméletéről*, Dialóg – Campus, Budapest – Pécs, 1997. Az emlékezet és színház összefüggéseiről írt Marvin Carlson, *The Haunted Stage. Theater as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

cselekvés, hanem kikényszerített (tehát csaknem passzív) analízis révén mutatkozik meg a múlt, és gyűri maga alá a – sokszor idilli – jelent. Az ebből fakadó, nemegyszer tragikus következményekkel járó cselekvések pedig már nem a drámában mutatkoznak meg, hanem annak szinte epilógikus lezárásában: Nóra távozásában, Hedda és Gina öngyilkosságában, az építőmester Solness halálában. Vagyis az emlékezés, a múlt tematizálásával Ibsen kimozdítja a drámát jelen idejéből,¹⁷ forradalmasítva magát a műfajt, elsősorban tartalma felől, formájában ugyanis mindegyik a „jól megcsinált darab” konvencióit követi. A fiatal Lukács mindezek nyomán egyenesen stílustalannak nevezte Ibsen írásmódját, míg Szondi a befejezések problematikusságát érzékelteti.

Kierkegaard ihletése ebben a mozzanatban nyomon követhető. A dánul is író norvég szerző számos motívuma ered Kierkegaard-tól: egyebek mellett az áldozathozatal [Hedvig], az inkognitó [Nóra], a kisebbségben maradó igazság [Dr. Stockmann *A nép ellensége* című darabban] –, nem szólva a *Brand* és a *Peer Gynt* költői közvetlenséggel megfogalmazott teológiai, illetve identitásdilemmáiról. Ibsen közvetve és közvetlenül is kaphatott kierkegaard-i impulzusokat, hiszen több alkalommal járt Koppenhágában – Kierkegaard életében is –, feleségének édesanyja pedig közelről ismerte a különc zsenit, aki otthoni beszélgetéseik rendszeres témája volt. A dán bölcselő hatása a kortársak számára olyannyira nyilvánvalónak tetszett, hogy Ibsent egyenesen azért bírálták, hogy eredeti gondolatai híján Kierkegaard témáit viszi csak színre, ő pedig azzal védekezett, hogy igen keveset olvasott Kierkegaard-tól, és még kevesebbet értett belőle. A hatástörténeti irodalom igen jelentős,¹⁸ aminél talán csak Ibsen hatása lesz jelentősebb, mégpedig nem „csak” a modern drámára, de a modern színházra is, továbbá ennek elméletalkotóira – egyebek mellett a fiatal Lukács Györgyre, aki pedig Peter Szondit inspirálja majd. A német „Freie Bühne”, a francia „Théâtre Libre” és az angol „Independent Theatre” mozgalma ugyanazt a szabadságot fejezte ki nevében és működésében, amellyel a magyar Thália Társaság is kísérletezett: ha Ibsen a dráma konvencióit formálta újjá, akkor ők darabjai színrevitelével majd a színházéit fogják.¹⁹

Ebben az összefüggésben a Szondi által használt kulcsfogalom: a válság terminusa is Kierkegaard közvetett hatását sejteti. A válságra tett lényegi utalással és bölcséleti reflexióival kezdődik a már említett *Félelem és reszketés*,²⁰ míg Kierkegaard másik, igen fontos színházi írása már címében megismétli a válság terminusát: „Válság és válság egy színész életében.” A szerző ekkor már *Inter et Inter* – vagyis a név is ismétlést tartalmaz –, aki a korszak ünnepezt sztárjának, Johanne Luise Heibergnek meghatározó színpadi pillanatait villantja fel. Mégpedig nem egymástól függetlenül, hanem az ismétlés jelenségére kérdezve: arra kíváncsi ugyanis, miként „ismétli meg”

17 „A jelen inkább alkalom lesz a múlt felidézésére”. Szondi, *i. m.*, 25

18 Néhány fontosabb műve: William Banks, *Kierkegaard and Ibsen Revisited: The Dialectics of Despair in Brand*, Ibsen Studies, Volume 4, Issue 2, 2004. Masát András, *Kierkegaard és Ibsen = Kierkegaard Budapest*, szerk. Nagy András, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1994. Eivind Tjønneland, „Henrik Ibsen: The Conflict Between the Aesthetic and the Ethical = Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art, Tome III. Sweden and Norway”, szerk. Jon Stewart, Ashgate, Hampshire – Burlington, 2013, 145–176. Egy különös aspektusból fogalmaz Bruce G. Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox, Ibsen's Peer Gynt and the Philosophy of Kierkegaard*, Greenwood Press, New York – London, 1990.

19 A Thália Társaságnak fontos szereplője volt a fiatal Lukács György, aki lefordította a *Vadkacsát*, és magát a szerzőt is felkereste Oslóban.

20 Ez ugyancsak álnéven lát napvilágot: a könyv Johannes de Silentio műve.

a zseniális művész évtizedek múltán korábbi szerepét, Shakespeare Júliáját. A nagyszerű művész az első bemutatóval debütált a koppenhágai Királyi Színház színpadán mindössze 15 évesen, majd 19 esztendővel később formálta meg ismét a szerepet. A túlkoros bakfis – Kierkegaard ironikusan is interpretálható szavaival – „rendkívüli módon felnőtt”²¹ a két előadás között, ám ezzel nem csak az eltelt, közel két évtizedre utalt, hanem arra a dramaturgiai paradoxonra is, hogy a darab néhány napjának szűkös idejében kell viharos tempóban asszonynek lennie a lányból. A kiinduló jelenetek „gyermeke” ugyanis a darab folyamán változik át egy „tökéletesen odaadó asszonyná, erőteljessé és energikussá”²² – mint Inter et Inter írja –, ami a gyermek számára ismeretlen, tehát megragadhatatlan. És éppen ezt érzékeli Shakespeare szerelmi történetében Kierkegaard, hogy míg a szerelemittas bakfist meg tudja formálni egy tehetséges tinédzser, ezzel egyszersemind élményei – vagyis emlékei – végére ér, nincs miből „ismételnie,” hiszen nem élte át „egy szerelmes minden árnyalatát, a teljes skálát, az első és feltétlen behódolástól a démonikus szenvedély csúcsaiig.”²³ Az évek száma egyenesen arányos az emlékekével, így tehát ahhoz, hogy valaki „Júliát alakítsa, lényegében kell eltávolodnia Júlia életkorától.”²⁴ A nőiség kibontakozása során az eltelt idő csak attól fosztja meg a lányt, ami fiatalágában „közvetlen, egyszerű, aktuális” – ennek fejében pedig a színésznő tapasztalatai és élményei révén az érzelmek végtelen skálája és elementáris ereje mutatkozik meg, így „lényegiben fejeződhet ki,” ami nem más, mint a „nyugodt, tiszta és fiatalító emlékezés.”²⁵ Inter et Inter ezért látja szebbnek a felidézés által megmutatkozó fiatalságot, mint a pusztán évek számában rejlőt, így a színpad igazsága itt is felülírja az életét, vagy tágabban: az életben nyomon követhető időét.

„Fru” Heiberg egyébként mind Kierkegaard, mind Ibsen számára döntő jelentőségű művész volt – mindkettővel személyes és ihlető kapcsolatban állt, Kierkegaard érzékeny és értő írásai nyomán a színésznő a bölcselő színházi érzékét dicsérte, Ibsen pedig áhitattal bámulta színpadon és a próbán, majd verset írt hozzá. Férje halála után az asszony pedig visszahívta a fiatal norvég drámaíróit az általa vezetett Dán Királyi Színházba, ahonnan Johan Ludvig Heiberg²⁶ korábban „elűldözte” őt, akárcsak a tehetséges és újító norvég színészt, rendezőt, drámaszerzőt, Bjørn Bjørnsont.

A közvetett hatásokon túl Szondi Kierkegaard iránti fogékonyasága a más műveiben is vizsgált két művészetbölcséleti problémakör révén is érzékelhető: mind az ironiáról, mind a tragédiáról írva megkerülhetetlennek bizonyult számára a dán bölcselő. Amikor Friedrich Schlegelről és Tieck komédiáiról értekezik Szondi,²⁷ Kierkegaard éppúgy viszonyítási ponttá válik, mint amikor a tragikum kérdését veti fel, egyebek mellett a

21 Kierkegaard, *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress = Christian Discourses*, ford. és szerk. Howard és Edna Hong, University Press, Princeton, 1997, 412. Minderről bővebben lásd: Nagy András, *Kierkegaard színháza*, Jelenkor, 2015/6. és Uő., *Kierkegaard színpadán*, Alföld, 2015/11.

22 Ibid., 412.

23 Ibid., 412.

24 Ibid., 412.

25 Ibid., 322.

26 Heiberg az úgynevezett dán „aranykor” központi alakja volt, filozófus, fordító, drámaíró, színigazgató; Kierkegaard mentora egy ideig, majd ellenlábasa.

27 Peter Szondi, *F. Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck = Euphropon* XLVIII, 1954, 397–411.

Félelem és reszketés, „komparatív” drámaszituációira utalva, Iphigeneia és Izsák sorsának összevetésében és eltérésében, a tragikum „felső határának” érzékeltetésében.²⁸ Maga a terminus egyébként feltehetően éppúgy Kierkegaard-tól került a filozófiába, ahogy az abszurd kategóriája általa jutott a teológiából a drámaelméletbe.

Ha a hatástörténet felől közeledünk, az „árnyék” eredetének filológiai nyomait keresve, akkor ismét a *Modern dráma elmélete* igazíthat útba minket. Műve bevezetésében²⁹ ugyanis Szondi említi mindazokat, akiktől módszertanilag és szemléletileg a legtöbbet merítette. Ezek pedig egytől-egyig – „tanulóéveik” során, vagy éppen pályájuk fordulópontján – Kierkegaard hatása alatt álltak, mint ez nyomon követhető mind esztétikai, mind történetfilozófiai gondolkodásukban. Az új zene filozófiája révén megidézett Adorno egy egész könyvet szentelt a dán gondolkodónak 1933-ban,³⁰ mégpedig az egyiket a legelsőik közül. Lukács *Regényelmélete* bevezetése lett volna csupán annak az *opus magnum*nak, amit Kierkegaard-ról és Dosztojevszkijről tervezett, s ami Lukács gondolkodásának és világszemléletének foglatát tartalmazta volna.³¹ Walter Benjamin pedig a huszadik századi Kierkegaard-értelmezés egyik legizgalmasabb képviselője, miként ez esztétikai írásaiból közvetlenül és közvetetten is kitűnik.³²

Alapos és átható szövegelemzés segíthetne ezeknek a hatásoknak a pontos feltárásában az életművön belül, a transzparenciák és utalások meghatározásában, a Kierkegaard-i eredetű esztétikai és bölcséleti kérdések felvillantásában – egyébként ugyanabban az időben, amikor a dán gondolkodó befogadásában elsősorban az egzisztencializmus iránti fogékonyság dominált. Ennek nyomai Szondinál magának a drámának a műfaji meghatározásában is érzékelhetők, hiszen a dráma helyszínét úgy nevezi meg, mint ami a szabadság és kötöttségek szférájában sejthető, a dráma színhelye pedig – erős egzisztencialista ihletéssel – maga a „döntés aktusa.”³³ Az egzisztencializmuson túl, a kommunikáció drámai újraértelmezését elvégző Csehoznál pedig a közlésről való lemondás, a drámai jelentőségű csend – ugyancsak Kierkegaard-i eredetű – motívuma bukkan fel, a műfaj sorsát hosszú távon meghatározó következményekkel. Ezeknek a következményeknek az áttekintése során azonban Szondi már eltávolodik attól a szemlélettől, amely elsősorban a Kierkegaard-i ihletés drámai érzékeltetésére képes, így nem elsősorban tudatos követői vagy közvetett hatásokra fogékony drámaírók sorolódnak a dráma válságának megoldói vagy a műfaj megmentői közé. Ennek nyomán a Kierkegaard tragikum-elméletéből doktori disszertációt tervező Dürrenmatt éppúgy kívül esik a drámaelméletet író Szondi látókörén, mint az egzisztencializmus egyik kulcsművét megalkotó Beckett; az abszurd dráma terminusa éppúgy hiányzik, mint Sartre vagy Camus színműveinek említése. És bár Szondi utal arra, hogy később talán másként írta volna meg drámaelméletének ezt a fejezetét, a hiányt a kortársiság is indokolhatja, hiszen ezek a szerzők ugyanakkor hozták létre jelentős műveiket, amikor Szondi írta a magáét. Nem csak a történeti

28 Peter Szondi, *An Essay on Tragic*, University Press, Stanford, 2002. A 8. § szól Kierkegaard-ról.

29 Szondi, *i. m.*, 7.

30 Theodor W. Adorno, *Konstruktion des Ästhetischen*. Tübingen, J.C.B. Mohr, 1933.

31 Lukács György, *Dostojewski Notizen und Entwürfe*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985.

32 Lásd bővebben: Joseph Westfall, *Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic = Kierkegaard's Influence in Philosophy*, szerk. Jon Stewart, Tome I. German and Scandinavian Philosophy, Routledge, London – New York, 2012.

33 Szondi, *i. m.*, 11–16.

távlat hiányzott tehát, hanem esetleg a mű maga sem volt könnyen elérhető, vagy éppen érvényességét nem igazolta vissza színpadi előadás.

Így azonban másként érzékelhető az a meghatározó mozzanat, mely mindketőjük esetében közös – a lehetetlenségé. Szondi megítélése szerint Ibsen nem tudja megoldani a maga elé kitűzött feladatot – a drámaelmélet igencsak erőteljes szavaival a norvég zseni szereplői „gyilkosává válik”³⁴ –, míg Kierkegaard *Isméltésének* hőse arra dőbbsen rá, hogy valójában nem létezik isméltés. Vagyis a kudarc apoteózisa, a negativitás elementáris ihlető ereje és az ennek nyomán kialakított bölcséleti horizont talán még pontosabban köti össze a két gondolkodót, mint a megannyi filológiai és műfajelméleti transzparencia.

Czókos Gergely

A „halálos poshadás” filozófusa

25 ÉVE HALT MEG ÉMIL CIORAN

1961. augusztus 30-án a *Magyar Nemzet* hasábjain Bajomi Lázár Endre éles hangú cikkben kelt ki egy akkor már több mint két évtizede Párizsban élő, közepesen ismert román gondolkodóval szemben, aki a '30-as évek végén „gyűrött arcú, [...] rejtelmes” diákként gyakran szállt vitába a párizsi magyar emigráció tagjaival. Bár az irodalomtörténész a „halálmadár” *Portrait du Civilisé* címmel megjelent írásában megfogalmazott erőteljes civilizációkritikáját annyiban jogosnak tekintette, hogy „a nyugati polgárosodás rengeteg bajt vitt a gyarmatokra”, ám az ellen már felháborodva emelte fel a szavát, hogy a „dekadencia doktora [...] az imperialista társadalom válságát világméretekre vetítve, minden közös emberi erőfeszítést tagad, hogy a szenny és a tétlenség, sőt a kétségbeesett Semmi mellett kössön ki”. Nem kockáztatunk nagyot, ha azt mondjuk, a „halálos poshadás filozófiáját” megteremtő Emil Cioran nem járatta a *Magyar Nemzetet*. Ahogy azzal sem, ha kijelentjük: amennyiben mégis eljutott hozzá a cikk, bizonyára komoly elismerésnek vette bírálója szavait.

Mi másnak is vehette volna egy kis dél-erdélyi település, Resinár ortodox pópájának a fia, aki az anekdota szerint végtelenül megkönnyebbült, amikor anyja – látva kóros álmatlansága miatti megpróbáltatásait – egy alkalommal kijelentette: ha tudta volna, hogy ennyire boldogtalan lesz, az abortusz mellett dönt. A húszas évei elején járó fiúra revelációként hatott a felismerés: létezése nélkülöz mindenféle szükségszerűséget.

Közel fél évszázaddal később egyetlen mondatban összefoglalta „pályafutását”: „Ha a világ iránt érzett undor önmagában elegendő lenne a szentség elnyeréséhez, nem látom be, hogyan kerülhetném el a kanonizációt.” Ezzel nagyjából mindent elmondott magáról. Persze próbálkozhatunk további hangzatos meghatározásokkal. Az örök vasárnap délutánok apológétája, „formulákká korcsosult zokogásai” másnaposa.

34 Szondi, i. m., 28.

A munkakerülés szentje, a „mi végre” rögeszmése. Csatornagondolkodó, hivatásos csalképhentes. A Kárpátok Schopenhauere, aki görcsösen kapkod „a zsáktuca gyönyöre” után. Sztilita, akit az oszlopjától is megfosztottak. Saját magát Flaubert nyomán így jellemezte: „Misztikus vagyok, és nem hiszek semmiben.” „Kontemplatív nihilista” – írták róla egy 1969-es *Le Monde*-cikkben. Alighanem az egyetlen ember, aki ugyanolyan elragadtatással tudott beszélni a magyar nótáról, mint Bachról. [Előbbi esetében mentő körülménynek tekinthetjük, hogy nem értette a szöveget.]

Cioran évtizedeken át hangoztatta: a megértés előfeltétele a szenvedés. A kamaszkorában a „filozófia madárnyelvéért” rajongó fiatal azután ábrándult ki a bölcselőkből, hogy egyikük sem kínált enyhét súlyos inszomniájából fakadó kétségbeesésére. Kénytelen volt megállapítani, hogy a szellem felépítményei valódi megmérettetésekor ritkán mutatnak erőfölényt. Erre az élményre vezethető vissza a rendszer- és elméletalkotásokkal, és egyáltalán mindenféle definícióval szembeni mély idegenkedése, aforisztikus kifejezőmódra való hajlama. Mert mégiscsak szellemi sarlatánság kozmoszt csempészni oda, ahol – ha a megszokottnál nagyobb alapossággal vallatjuk a valóságot – káoszon kívül mást nemigen fedezhetünk fel.

A belátás ellenére a '30-as években Cioran – sok kortársához hasonlóan – a „nemlét elé homlokzatot emelő” szó és a mozdulat megváltó erejébe kapaszkodva kereste a kiutat a kétségbeesés csúcsairól. Bár tudta, hogy „a tér kísértesei morajló mozdulatlanságok”, határozatlan időre ad acta tette a benne megbúvó fenevadak háziasításának projektjét, és a román szélsőjobboldal ideológiája lett.

„A létezés elé kitűzött célok közül, ha szemügyre vesszük őket, melyik nem bohózatba vagy Hullaházba illő?” – tette fel a kérdést Cioran, és „cselekvés általi megváltás és a cselekvés lényegteleniségének tudata” közül végül az utóbbit választotta. Párizsban telepedett le, hogy a „babonák híján szétrohadt lelkek végtelenjébe” száműzze magát. Nyelvet váltva megtagadta múltját, és közreadta az élveboncolás füveskönyvét, azzal a nyilvánvaló szándékkal, hogy végképp anakronizmussá avassa a „csipke-világmindenséget”. Megszületett „a koncentrációs táborok kora és a kollektív öngyilkosság prófétája” – írta róla Maurice Nadeau.

Miközben nem hagyhatjuk figyelmen kívül a tényt, hogy a munka négy évvel a világháború vége után jelent meg, legalább akkora hiba lenne *A bomlás kézikönyvét* pusztán saját kora eseményeinek tükrében vizsgálni, mint egész későbbi munkásságát kizárólag (!) korábbi, nehezen védhető felindultságai meg nem történtté tételére irányuló kísérletként értelmezni. „Buddha talán a kortársai miatt vonult el a világtól?” – tette fel a kérdést. Cioran párizsi korszakában perspektívája kozmikus távlatából csak ritkán engedett, ha mégis, azokból születtek gyengébb írásai. „Egy kort elutasítani vagy elfogadni pusztán szeszély kérdése: a történelemet kell egy az egyben vagy elfogadni, vagy elutasítani” – szögezte le. Miközben számára a világegyetem is „csak egy rángógörcsöktől sújtott mértan”, „szomorúságunk selejtje”, a történelem maga a logikát felváltó epilepszia, „vérgőzös végeredménye annak, hogy [az ember] nem hajlandó unatkozni”, „...hamis Abszolútumok felvonulása, az ürügy nevében emelt templomok sora, a szellem megalázkodása a Valószerűtlen előtt.” Mivel módosítani csak a látszatokat lehet, ezért mindebből értelemszerűen következik, hogy „aki hozzájárulását adja az emberi dolgokhoz – mindegy, hogy forradalmi vagy konzervatív módon-e –, szánalmas kedvtelésben emészt fel magát [...]”. Aki az emberek közt él, és még mindig azt lesi,

mikor jön egy váratlan esemény, az semmit sem értett meg, és soha semmit nem is fog érteni.” Csak az lehet tehát forradalmár, „aki magát a létezést kérdőjelezi meg: mind a többiek, élükön az anarchistákkal, a fennálló renddel paktálnak”.

Amikor egy rendkívül naprakész nőismerőse szemére vetette, hogy elutasít minden, a második világháború után bekövetkezett történet, kénytelen volt kijavítani: „Tévedett a dátumot illetően: mindent elvetek, ami Ádám óta történt.” A katasztrófa felfejtésében olykor nem állapodott meg a bűnbeesés előtti pillanatnál: „Aki még sohasem irigykedett a növények létezésére, az értetlenül haladt el az emberlét drámája mellett.” Máskor a szervetlenig jutott („Minden, ami él, *zajt* csap. Micsoda érv az ásványok birodalma mellett!”), vagy meg sem állt a teremtésig: a világegyetem tragédiája, hogy a létezés neofita lendülete elsöpörte a „nemlét ortodoxiáját”. Időnként még az örökkévalóságba is belekötött: „Minden jelenség egy másik, nagyobb jelenség lerontott változata: az idő az örökkévalóság betegsége; a történelem az idő betegsége; az élet az anyag betegsége. [...] Az örökkévalóság? Hiszen az pusztán Isten gyengélkedése.”

Cioran létező belső igényből táplálkozó, félig-meddig tudatosan gerjesztett legendákkal átszőtt aszkétaszerepében a senkivé válás arroganciája, az irtózat és kompromittált előélete felfejtésétől való félelme keveredett némi romantikus kiállással és a nietzschei esztétikai életigazolás-pecsét utáni sóvárgással. Következtetései radikálisak, gesztusai szélesek, pózai a barokk szentábrázolásait idézik. Zsoltáros szóhasználata, Jób-epigonként az univerzum ellen intézett kirohanásai élete végéig meghatározták stílusát. A létezés peremvidékén tengődő mizantróp „gondolattörmelékeiben” (Eugene Thacker) a kontúrok túlhajszoltságára azonban mindvégig jótékonyan tört meg a megszólalás staccatóján, magasan megfelelő a Jules Renard-i maximának: „Egy jegyzetnek többet kell mondania, mint egy oldálnak, különben fölösleges.” Nála nagyobb mesterségbeli tudással senki sem stilizálta gasztronómiai ingyencséggé a döghúst. Tim Parks szerint egy Cioran-aforizma „egyfajta érzéstelenítő”, amely gyönyörteli kedvtelensé szelidít egy régi sebben megforgatott tör okozta kint. „A forma diadal a fájdalom fölött.” Lírává transzformált üvöltés a pöcegödör mélyéről – a kegyelem „ornamentális ügyeskedéssel” (Márai) kicsiholt illúziója.

Cioran szövegei nem valók a közhelyek nyárspolgári tapintatához, a bábjáték pedantériájához szokott füleknek. A Latin-negyed remetéje gúny tárgyává tette a „természet eretnekei” által összetakolt flitterpurgatórium összes dekorációját. Értékeiket és konvencióikat a teljes meztelenségig lecsupasztította.

„Az élő meghatározása: ami még nem bűzlik.” Az élet „öngyilkosság-nélküliség”, az „anyag *széphistóriája*”. Az ember „késleltetve vágyakozó állat”, „fantomokba szerelmes porszem”, „egy elidegenedett gorilla”. A szépség „pusztán a rügyekben páváskodó halál”, a szerelem fensége pedig „elválaszthatatlan a húgycsővektől: az ürítéssel rokon elragadtatások, a mirigyműködés mennyboltja, a testnyílások röpke szentsége...” Maga a szellem is „csak ürügy a nemlétben”. Mivel „az igazságok átverések, a szenvedélyek pedig szagok; végső soron csak a hazugság vagy a bűz között választhatunk”.

Ciorannak Istennel volt a legkönnyebb dolga. Már csak a maradványait kellett felszámolni. Isten menekvés a tudomány által felfestett igazság „gyilkos banalitásától”, „beleink nyugtalanságának és gondolataink korgásának gyümölcse”, aki a „lelkekben lévő űrbe száll alá”. Más beszélgetőtárs híján találjuk ki, ám „a dialógus gyávasága” a „legcsúfosabb megfutamodás a szellemi tisztesség követelménye elől”. Mindeközben

világos: Cioran az Ő elvesztését fájlalja legjobban. „Nyilvánvaló, hogy Isten megoldás volt, és hogy nem fognak egy másikat találni, amely ennyire kielégítőnek bizonyulna” – állapította meg. A blaszfémia számára a hiábavaló istenkeresés szükségszerű konzekvenciáját, immanens végpontját jelentette. Az Istenben való feloldódásra való képességünk elvesztése „életünk minden pillanatát olyan imává [alakítja át], amely soha nem hagyja el ajkunkat” – írta.

A mozdulat önámítás. „Cselekedni csak az igazság ellenében lehet” – jelentette ki Cioran, és a „munkakerülés szentsége” mellett érvelve elvetette a haladáshitet és az utópista édenkertdelibábokat. Gyakorta kelt ki az ellen a – számos nyugati értelmiségi által is, legalább részben, osztott – világlátás ellen, amelyet a Bajomi Lázár-féle cikk záró gondolatai is képviseltek: „Szerencsére a kivénhedt és küldetéséről lemondó polgári civilizáció mellett megszületett a szocialista civilizáció is, amely éppen azt bizonyítja [...] pompás tudományos hőstettel, hogy az emberiség boldogulásának reménye nem a megcsömörlött szenny filozófiájában rejlik, hanem abban a tiszta derűben, amely az űrből alászálló Gagarinok és Tyitovok mosolyából árad.”

Cioran szerint azonban, „ami a nagy kérdéseket illeti, semmivel sem vittük többre őseinknél és közvetlen elődeinknél”. „A haladás gondolata az idő bércein trónoló önhitté tesz mindenkit; ezek a bércek viszont nem is léteznek: a barlanglakó, akinek egykor a sziklaüregek mélyén a fogai vacogtak a rémülettől, ma is ott reszket egy felhőkarcolóban.” A modern ember hübrisze alig ismer határokat. Az „első emléket”, vagyis az isteni időnkívülség megsejtését megtagadó emberek „büszkéik kezdtek lenni a paradicsom elvesztésére”. Cioran a haladás fogalmára a két szuperhatalom közötti űrverseny leghisztérikusabb éveiben is a „Bukás modern megfelelőjeként”, a „kárhozat profán változataként” tekintett, mivel hiába hódítottuk meg az univerzumot, az idő cselédei maradtunk. Egy lépésre áll attól, hogy feltegye a kérdést: érdemes volt gyógyszerekre cserélni a mennyországot?

Az lát rá leginkább a téveszmék nevetségességére, aki egykor maga is a „viszketegség megszállottja” volt. Cioran – levezeklendő, hogy egykor megalkotta saját, „emésztőgödör felett megálmodott végtelenjét” – a világjobbítóként fellépő imposztorokat különösen szenvedélyesen bírálta. Irtózott azoktól, akiknek „mindig készletek állnak rendelkezésre nagybetűkből”. Miközben maga is előszeretettel hangoztatta saját, minden fenséget nélkülöző igazságát, kijelentette: „...maga a Sátán is színét veszti ahhoz képest, aki *birtokolja* az igazságot, aki tudja, hogy *szerinte* mi az igazság.” A próféta az emberi magány szatíra, aki saját nyomorából meríti a másokra kiróni szánt abszolútumadagot. Valódi célja ennek kiterjesztése az emberek minél szélesebb körére. „Ha próbálsz megtéríteni valakit, sohasem azért teszed, hogy elősegítsd a megváltását, hanem hogy ugyanolyan szenvedést szabj ki rá, mint amilyen neked is osztályrészed [...]. Mások boldogsága sohasem jelentette a tett indítékát vagy alapját, pusztán a lelkiismeret megnyugtatója vagy nemes kifogások felvonultatása végett idézik meg [...] Nem azért térítünk, hogy felszabadítsunk, hanem hogy láncra verjünk” – írta a civilizált emberről szóló portréjában. A szentek, hősök és mártírok kiugrott fűszeresek, közjegyzők és házmesterek.

Az evidenciákat figyelmen kívül hagyó önáltatás forrása a remény. Pedig a szónak már a felvetése is nevetséges. „Valamivé válásunk virágzó pályája: dicsőségesnek látszó út a kudarc felé; tehetségeink beérése: álmukba göngyölt üszkösödésünk.” És

mégis, „mindaz, ami a földön végbemegy, abból az illúzióból fakad, hogy az ürességben elérhető a teljesség, hogy a semmi valamiféle rejtélyt takar...” Azok számára azonban, akik egy temetőbe belépve szembesülnek a természet ijesztően hűvös távolságtartásával, megszűnik létezni a metafizika. „...akik mindenhol a »titkot« keresik, nem hatolnak le szükségszerűen a dolgok mélyéig. A »titok« és az »abszolút« szavak leggyakrabban csak a szellem grimaszai.”

Már csak emiatt is igaztalan – részben – Ciorant gnosztikusnak bélyegezni. Tény, gondolkodásában egyértelműen kimutathatók dualista világszemléletre utaló tendenciák. Taszította a hús diktatúrája – a cselekvésről való lemondás számára azt jelentette, hogy „az ember magában a teljes múltat, évezredek munkáját eltörli – egyszóval, felszabadítja magát a Faj [igája] alól”. De tisztában volt azzal is, hogy a felszabadulás csak „végső zsákutca”. Hangoztatta, hogy a teremtés [„az első szabotázscselekmény”) és főképp a bűnbeesés óta lezajlott események sora érthetetlen, ha nem az ördög [rossz demiurgosz] művének tartjuk, ellenteológiája felmutatásával azonban csak félkövérrel szedte az Idő botrányát.

A bevett megváltásscénariók kivitelezhetőségét illetően végképp nem áltatta magát. Fonák üdvtanában nyoma sincs a gnosztikus tanok egyik legfőbb ismervének, a titkos tudásba való beavatással elnyerhető kegyelemnek: „Annak bizonyossága, hogy nincs megváltás, maga is a megváltás egy formája, valójában ez a megváltás. Ebből kiindulva megszervezhetjük az életünket és létrehozhatjuk történelemfilozófiánkat: a megoldhatatlan mint megoldás, mint az egyetlen kiút.” Persze ilyenkor is csak pillanatokra, a történelmen túlra kerüléssel lehetséges a „megváltás”. De mi más enyhíthetné azoknak a „tartásos tetemeknek” a szorongását, akiknek már semmi más nem tudja melegíteni „lelkük Szibériáját”? „Őrizzük meg lelkünk legmélyén az összes többi meghaladó bizonyosságot: az életnek nincs, *nem is lehet* értelme. [...] menten megfulladnánk abban a pillanatban, amint elvinnék tőlünk a hiábavalóság örömét.”

Metafizika híján marad annak halála, az ironia és a gúnykacaj. Ciorannál szórakoztatóbb fekete humorral kevesen intéztek petíciót a mindenséghez. „Stand-up-gyakorlatok a pokol kapujában” – írta aforizmáiról Rob Doyle. Életvezetési tanácsait látva csak értetlenül állhatunk azelőtt, miért nem sorakozik a self-help bookok polcain a Cioran-összes. Látogassunk temetőket, gondoljunk magzatmúltunkra – ajánlotta. Vagy képzeljük el, ahogyan saját temetésünkön mozdulatlanul fekszünk a koporsóban. Annak érdekében, hogy a nap folyamán ne kelljen túl sokszor ehhez folyamodnunk a ránk törő pánik és szorongás közepette, legjobb, ha rögtön ezzel kezdjük a napot. Cioran terápiás céllal használta az öngyilkosság lehetőségének gondolatát, ahogy magát az írást is. „Irok ahelyett, hogy valakivel összeverekednék!” – jelentette ki.

„A maga romjai között védett helyen érezném magam” – fogalmazott A rossz *demiurgosz* című könyve kapcsán barátja, Samuel Beckett, akivel gyakran összefutott a lakásával szemben található Luxemburg-kertben tett hosszú sétái során. Beckett a lényegre tapintott rá. Cioran legjobb formájában ugyanis egy ellenapostolmaszkot magára aggató pszichológus. Az aforizmákká formált ciorani tapasztalathorizont azonban nem az ürességtől ódzkodóknak kínál menedéket kitalált ürügyek számba vételével. Épp ellenkezőleg, a mindenáronba belefáradtaknak, a döbbenetükben mozdulatlanul maradtaknak nyújt vigaszt a semmi kendőzetlen felmutatása révén. Amikor már a legutolsó tejszörp sem takarja el a kilátást, akkor jön el Cioran ideje. Minden mondata a magány

vállalásának összetársadalmi elutasítottságától és az elesettségérzés takargatásának kényszerétől megcsömörlött ember hosszan visszafojtott sikolyának legitimálása.

Lélekgyógyásként – bár vallotta, hogy a legrosszabb pszichiáter lenne, mivel minden betegével egyetértene – gyakorlati eredményeket is fel tud mutatni. Egy fiatal japán lányt egyik kötete mentette meg a végső konzekvencia levonásától. Nem véletlen, hogy egy Cioranról szóló YouTube-videó alatt a legtöbb tetsziket a következő komment kapta: „Most komolyan, ha igazán depressziós vagy, olvass Ciorant. Elérte, hogy elfogadjam, méghozzá egy kis büszkeséggel, a kétségbeesésemet.”

Cioran minden illúzióval leszámolt. Azzal is, hogy minden illúzióval le lehet számolni. Bár tudta, a konkrétumok előtt a „remény bohócjelmezei” feltétel nélkül kapitulálnak, teljesen ő maga sem tudott elszakadni tőlük: „Ami a halált illeti, szüntelenül a »titok« és az »abszolút semmi«, a piramisok és a hullaház között ingadozom.” A létezés vallásos gesztus. Valójában az általa nagy előszeretettel üzött átkozódás is csak „az élethez való ragaszkodás a rombolás köntösében; egy hamis nihilizmus. Hiszen csak akkor szitkozódasz, ha helyed tökéletesen biztosított az értékrendben.” Így még a mindenből gúnyt űző szkeptikus is eljuthat a könyvirásig. „Mindenki, aki írásra adja a fejét, azt hiszi [...], műve túléli az éveket, a korszakokat, sőt, magát az időt is... Ha érezné, miközben dolgozik rajta, hogy mulandó, letenné ott, ahol éppen tart, sohasem fejezné be.” Az élet irracionalitása, „titokzatos vitalitása” azonban félrenézésre ösztönöz. Bűnrészessé tesz minket saját nyomorunkban.

A cinikus csak szavaiban lehet következetes. A világtól visszavonulással az ember nem kerül kívül a történelmen: „Tudni, hogy *semmi sem éri meg a fáradságot*: ez közvetve maga is hit, vagyis a cselekvés lehetősége; mert még a legjelentéktelenebb létezés is be nem vallott hitet előfeltételez...” Büntetését így a társadalom parazitája is megérdemli. „Mivel a legapróbb vágyból is az elmebaj forrása buzog fel, elég csak az önfenntartás ösztönét követned, hogy máris kiérdemeld az elmeegógyintézetet. [...] Levegőt veszek: bőven van miért lecsukjanak.” Cioran vallotta: az ember csak önmaga eretnekeként, kételyeivel és gyöngeségeivel szembenézve lehet szabad – szabad egy sivatagban. Gondolkodói magatartását éppen ezért élete végéig meghatározta „az örület lírája és az elfogadás prózája” közötti ingadozás, a benne lévő dühöngő és szkeptikus szüntelen viaskodása. „Az erőszak és a kijózanodás között őrlődve úgy érzem magam, mint egy terrorista, aki – amikor a balhé kedvéért kimegy az utcára – megáll útközben, hogy megvitassa a *Prédikátor* könyvét és Epiktétoszt” – írta egyik aforizmájában.

Ebből a kettősségből merítik erejüket paradoxonjai, amelyek többek egyszerű szellemi petárdáknál: az emberlét alapvető ellentmondásaiból merítkezve nyerik el érvényüket. „...akinek sikerül leráznia magáról és legyőznie őket [a hiteket és meggyőződéseket], az is – saját józansága sivatagában – fanatikus marad: önmagával, saját létével szemben. [...] Túlságosan is jelen vagyunk önmagunknak, ezért az, hogy sem születésünk előtt, sem halálunk után nem létezzünk, csak puszta gondolatként merül fel bennünk, és akkor is csak pillanatokra...” Mindannyian Dosztojevszkij odúlakói vagyunk, akik csak arra várnak, hogy megihassák a teájukat. „Annak érzése, hogy a minden vagyok, és annak bizonyossága, hogy a semmi” – ebben a „rendkívül banális formulában, a kiterjedés és a bukás, az eksztázis és a zsácutca szintézisében” fogható meg az ember tragédiájának leglényege. Pedig „ha mindenki tisztán látná, milyen parányi helyet foglal el a társadalomban – és a világegyetemben –, remekül mennének a dolgok, akadálytalanul.”

Cioran – ahogy mindenki más – csakis kontradikcióiban, nézetei és hajlamai összeegyeztethetetlenségében önazonos. Ezen tapasztalatából fakadt meggyőződése arról, hogy nem ön maga ura, énje pedig fikció. A szabad akarat és a központi, tudatos vezérlő én létezése illúzió: két olyan, a buddhizmusban gyökerező megállapítás, amelyet az idegtudomány és az evolúciós pszichológia legújabb eredményei mélyen alátámasztani látszanak. „Érzem, hogy szabad vagyok, de *tudom*, hogy nem” – írja. Szabad akarat csak a felszínen létezik, ha mélyre ásunk, nyomát sem találja: „Nem kívánt jelenem lebonyolódik, azaz lebonyolít *engem*; ha már parancsolni nem tudok neki, hát megjegyzéseket fűzök hozzá...” Az agyban a darwini logika farkastörvényei uralkodnak, az egymással rivalizáló „modulok” versenyében ősi parancsok döntenek – ezt már Robert Wright tudományos ismeretterjesztő könyvében, *A buddhizmus élő igazságában* (Why Buddhism is True?) olvashatjuk.

Mivel senki sem felelős sem a létezéséért, „és még kevésbé azért, hogy az, ami”, a felelősség problémájának „csak akkor lenne értelme, ha tárgyalnának velünk születésünk előtt, és beleegyeznénk abba, hogy pontosan azok leszünk, akik vagyunk”. A bűnösség tehát „felszíni, a konvenciók szintjén marad”, mindennek ellenére az ember folyamatosan ítélkezik. Sőt, élni „annyi, mint felbecsülni, mint ítéleteket mondani”. Az állítás tudományos értékének alátámasztása végett ismét Wrightot idézzük: „A természetes kiválasztódás szemszögéből az észlelés lényege, hogy szervezetünk [...] releváns információt dolgozzon fel [...] a tekintetben, hogy mi segíti elő a gének átörökítését.” Majd „úgy regisztrálja e relevanciákat, hogy pozitív vagy negatív értéket tulajdonít az észlelt információnak. Úgy terveztünk, hogy megítéljük a dolgokat, s hogy az ítéleteket érzésekbe kódoljuk”.

Cioran szintén a buddhistákkal együtt vallotta, hogy az élet legmeghatározóbb vonása a szenvedés, az örök elégedetlenség, kielégítetlenség (dukkha), és annak egyik fő forrása, a sóvárgás (tanhá). „A reménybe belebetegedve mindig csak várunk valamit; az élet pusztán ez a testet öltött várakozás” – írta egyik aforizmájában. Újfent Wrightot idézzük: „Darwini perspektívából a tanhá azért épült belénk, [...] [mert] minden egyes embernek vigyáznia kell a génállományt tartalmazó járművére.” Ha tehát folyamatos kielégülésben élnénk, vétenénk a létfenntartás ösztöne és a gén-továbbörökítés természet által belénk plántált imperatívusza ellen. „...a tanhá alaptétele [...], hogy a dolgokat mindig jobbá lehet tenni [...] »munkaköri leírásának« szerves része, hogy sosem lehetünk elégedettek.”

Hogy Cioran gondolatai a 21. századra sem veszítettek érvényükből, az is jól mutatja, hogy tudományos körökben megjelent a neuroegzisztencializmus fogalma. Ennek lényegét Owen Flanagan és Gregg D. Caruso a következőképpen foglalják össze: „A neuroegzisztencializmus a 21. századi [ember] afőlött érzett szorongása, hogy a kortárs idegtudomány [...] megerősíti Darwin 150 éves üzenetét: azt, hogy az emberek [...] száz százalékban állatok. [...] A halál a vég, mivel az agy leállásával a tudat is megszűnik. [...] Többé semmi okunk hinni egy nem fizikai ében, amely ellenőrzése alatt tartja a cselekedeteket, és amely független a determinisztikus természeti törvényektől. [...] biológiai rendszerek vagyunk, akik a jutalmazás és büntetés mintái szerint működnek, és akiknek értékei a kultúra és a biológia véletlenszerű termékei.”

Művei erényei ellenére Cioran ma szinte teljesen ismeretlen, különösen az angolszász világban. Ez részben terhelt előéletének tudható be, és bár számos alkalommal megtagadta múltját, amelyben később „nem ismert magára”, fordulata

őszinteségéről megoszlanak a vélemények. Legújabbkori elismerése – a fentiek tükrében – a lehető legváratlanabb helyről kapott komoly lökést: az amerikai filmipartól. Rust Cohle (Matthew McConaughey) a *True Detective* első három részében egy komplett Cioran-kurzust prezentált. Az egybeesés nem véletlen. Az író Nic Pizzolatto ugyanis Cioran – „örök kedvencei” közé tartozó – műveit nevezte meg egyik fő ihlető forrásként a nihilista-pesszimista nyomozó karakterének megformálásában. A nézőkben vélhetően elsősorban Cohle – részben az „apaság bűnét” elutasító Cioranra építő – antinatalizmusa maradt emlékezetes. „A gyerekek, akiket sohasem akartam – bárcsak tudnák, micsoda boldogságot köszönhetnek nekem” – írta utolsó aforizmagyűjteményében a moralista.

Cioran élete végéhez közeledve – belefáradva, hogy a jogorvoslati lehetőségek száma bántóan limitált – felhagyott a mindenséggel való nyilvános perlekedéssel. Még megérte, hogy saját maga cenzúrázhassa elhúzódó pironkodása elsődleges felelősenek (*Románia színeváltozása* című 1936-os kirohanásának) új román kiadását, aztán egy napon, amikor már senki sem hitt a Tyitovok és Gagarinok mosolyában, a járdaszegélyén ülve találtak rá a Latin-negyedben. Képtelen volt felidézni, hol lakik. Később már barátait sem ismerte fel, és beszédképességét is elvesztette. Hosszú felháborodása 1995. június 20-án ért véget. Egy párizsi kórházban vált közönyössé.

A Hévíz 2019/4. számában megjelent írás szerkesztett, bővített változata.



Kulcsár-Szabó Zoltán

Alászállni a dolgok szívéhez

A NYELV ÉS A DOLGOK: NANCY, HEIDEGGER, GEORGE

„Nincs nyelv a dolgok szívében”¹ – a dolgok szívéig ereszkedve Jean-Luc Nancy két alkalommal is ehhez a felismeréshez érkezik meg. A *Le cœur des choses* című 1988-as esszé ily módon kétszer egymás után a lehető legmélyebbre vezetett olvasója aligha tudja elhárítani a kérdést, hogy miben is állhat, mi testesítheti meg a nyelvvel szembeni ilyen kérlelhetetlen ellenszegülést a dolgok szívében, vagyis – másként fogalmazva – hogy miként gondolható el a nyelv hiánya a dolgok lényegéből, bizonyos értelemben – a *cœur* jelentésspektrumából ugyanis ezt is érdemes idehallani – egyben a dolgok közepéből, középpontjából, a dolgok *mélyéből*, éppen a dolgokéból tehát, amelyek – legalábbis a fogalomhasználat legkézenfekvőbb, mondhatni pre-reflexív síkján – pontosan arra szolgálnának, hogy lehorgonyozzák és ezáltal értelmet adjanak nyelvi műveleteknek: a dolgok nélkül a nyelv azon tendenciája, hogy túlhaladja vagy túlmutasson önnön strukturális önreflexivitásán, a referencia üres terében való végtelen tévelygés formáját ölténé, ahol nemigen tudná visszaigazolni struktúrájának legmeghatározóbb princípiumát. Természetesen Nancy nem egészen ezt az összefüggést szólítja meg, hiszen az efféle ellenvetések inkább arra a kérdésre reagálnának, hogy vajon létezhetnek-e dolgok a nyelv szívében, mintsem az idézett kijelentésre. Egy futólagos Hegel-utalás keretében Nancy maga is elismeri ráadásul, hogy „nyilvánvalóan ott van egy dolog a szó szívében”, még akkor is, ha ez inkább „maguknak a dolgoknak egy bizonyos nem-beszélését” implicálja, „amely örökre mozdulatlan marad bennük, még a beszédben is”. Másfelől: nem jelentene igazán nagy kihívást olyan filozófiai érvek után kutatni, amelyek megtámogathatnák a dolgok szívének, vagy akár általában a dolgoknak a nem-nyelvi természetére vonatkozó állítást. Többek közt Michel Serres-nek a dolgok nem-nyelvi genezisééről nyújtott elemzésére² lehetne hivatkozni, vagy éppen, természetesen, a kései Heidegger azon erőfeszítéseire, hogy legyűrje azokat a nyelvi akadályokat, amelyek megnehezítették a „dologszerűségről” szóló tulajdonképpen diskurzus kidolgozását, és amelynek nyomai leginkább talán A *dologról* tartott előadás szövegéről olvashatók le (erről később). A dolog kétségkívül egyike azoknak az instanciáknak, amelyeken megmutatkozhat (persze nincs-e ebben a megmutatkozásban máris valami nyelvi?) a nyelvvel szembeni ellenállás vagy – ha lehet így fogalmazni – a nyelviesülés tendenciájával szembeni ellenszegülés. A *dolog*, legalábbis bizonyos nyelvekben, a nyelv határait vagy korlátait jelöli a nyelven belül, amelyek illetéknéppen bennefoglaltatnak a szó szemantikai hatókörében, pl. az olyan esetekben, amikor valaki, nem lelvén a megfelelő kifejezést valamely „dologra”, azzal segít magán, hogy *dolognak* – *thing*, *dings*, *dingsda* – nevezi azt, vagy az olyan pillanatokban, amikor az ember mindenféle *dolgokat beszél*, *says things*.³ Az, ami a

1 Jean-Luc Nancy, *The Heart of Thing* = *Uő, The Birth to Presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993, 168., 175. [Az eredeti: *Le cœur des choses* = *Uő, Une pensée finie*, Galilée, Párizs, 1991.]

2 Michel Serres, *Statues*, Flammarion, Párizs, 1987, 151–153.

3 L. erről még Gernot Böhme, *Das Ding und seine Ekstasen* = *Uő, Atmosphäre*, Suhrkamp, Frankfurt 2013, 227.

beszéd ilyen mindennapos leblokkolásaiban még mindig nyelv (vagy nyelvi) marad, ami még mindig megmarad a nyelvből, az egyfajta deiktikus orientáció (még ha néha igencsak megtévesztő orientáció is). Mintha a *dolog* szóban, vagyis a „dolgotra” tett utalásban a nyelv önnön, nem tökéletes, befejezetlen [és pontosan ezért – Nancy egy kifejezését némiképp szabadon kölcsönvéve – végtelen, vég-telen] tartományain való túljutásának törekvése vagy vágya fejeződne ki pontosan azon korlátok között, amelyeket éppen ennek a törekvésnek a mozgásában hág át: azon nyelvi előfeltevésben [vagy a nyelv azon előfeltevésében] tehát, hogy a dolgok világához való hozzáféréseinek legvégső maradványa éppen a nyelv azon képességében tárulkozik fel, hogy egy dolgot *dolognak* nevez.

Ezzel persze aligha nyer elégséges magyarázatot az, hogy mit hív Nancy a dolgok „szívének”. Szem előtt tartva a *szív* szó jelentésének különleges rétegzettségét a filozófiájában, mindenekelőtt érdemes elhatárolni az itt szóban forgó szívet [ez egy „mozdulatlan szív”, amely nem dobog] az emberi szervezetre vonatkozó biológiai jelentéskörtől [ami persze felidézi Nancy munkásságának egyik központi motívumát]⁴. A dolgok „dologszerűsége” ráadásul leginkább az „ottlétük” pusztá tényével áll összefüggésben, ami azt sugallja, hogy az, ami minden dologban közös, éppen ebben a tényben rejlik, még ha ez nem is mentes minden ellentmondástól. Akárhogy is, a dolgok „definíciója” ezen az „ottlétükön” alapul, ami persze rögtön szembesít is azzal a kitételrel, hogy amit Nancy *ottnak* nevez, olyasvalami [egy olyan *dolog*?] kell hogy legyen, ami maga nincs ott: „Minden dolog ott van [minden 'ottlét' egyben dolog-lét], de az *ott* maga, per definitionem, nincs ott”.⁵ A dolgok ottléte, minthogy ez az, ami definiálja a dolgokat és így, bizonyos értelemben, a dolgok szívében lakozik, maga nem adhat számot arról, hogy mi az, amit *ottnak* neveznek. Az „ott”, és, mint az talán hozzáfűzhető, a deiktikus referencia egész lehetősége mint olyan a dolgokból [a dolgok szívéből] származik és nem fordítva. Ez a formális ellentmondás viszont felveti a deiktikus utalás státuszának kérdését: az esszé egy későbbi pontján Nancy valóban ki is tér erre a fogalomra, bár olyan összefüggésben, amelyet aligha lehetne kapcsolatba hozni – példának okáért – a deixis benveniste-i értelmezésével, amely a diskurzus, azaz a beszéd szintjét teszi meg kiindulópontnak, vagyis azt, hogy a deixis a diskurzus eseményének egyediségéből, egyedi pillanatából ered, és így arra is vonatkozik vissza.⁶ Nancy perspektívájából ugyanis a beszéd eseménye, legyen az mégoly partikuláris vagy egyedi, nem szavatolhatja azon referenciális kereteket, amelyeket igénybe vesz, hiszen nem előfeltételezheti az itt és ott koordinátáit és hasonlóakat attól a dologtól függetlenül vagy azt megelőzve, amelyre a deixis vonatkozik. Nancy érve a következő:

- 4 L. pl. Nancy, *The Heart of Things*, 167., 169. Vö. továbbá Nancy, *Shattered Love* = Uő, *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis–Oxford, 1991, 88–90., 99.; Nancy, *The Intruder* = Uő., *Corpus*, Fordham University Press, Fordham, 1988, 163. Derrida értelmezését a szív-motívumról Nancy munkáiban l. Jacques Derrida, *On Touching*, Stanford University Press, Stanford, 2005, 267–268.
- 5 Nancy, *The Heart of Things*, 169. Vö. még Nancy, *Corpus*, Kijárat, Bp., 2013, 7–8. További összefüggésekhez l. Nancy, *Tout chose se trouve = Entre nous*, szerk. Ádám Anikó – Horváth Eszter – Radvánszky Anikó, L'Harmattan, Párizs, 2018, 25–30.
- 6 Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, University of Miami Press, Coral Gables, 1971, 219. A fogalom némiképp korlátozott benveniste-i értelmezésének kritikái tárgyalását l. Monika Fludernik, *Shifters and Deixis*, *Semiotica* 86 [1991], 215–216.

Bizonyosan léteznek tulajdonnevek és léteznek deixisek. Nyilvánvalóan minden dolgot meg lehet mutatni szingularitásának konkréciójában: »ez a kő« vagy »a Kába«. Végző soron azonban a megnevezés valójában azt mutatja meg, *hogya* a dolog megmutatható (és *hogya* emiatt sosem lehet kimondhatatlan vagy megjeleníthetetlen) – miközben az, ami a dologban megmutatkozik, vagyis ez a tény, *hogya* létezik, a referencia tárgya, is csak a deixis külső korlátként vagy határaként mutatja meg magát. »Ez a kő« az a kő, amelyet a kijelentésem megjelöl és amely előtt a kijelentésem eltűnik.⁷

A deiktikus utalás a dologra tehát külsődleges, amennyiben az egyetlen dolog, amely a hatósugarában van, az nem más, mint saját [nyelvi] képessége az utalásra – ami nem foglalja magában az „ottlét” jelentésének megvilágítását. Pontosan ez határozza meg a nyelv homályos utalásait bármiféle „dologra”.

A deixis korlátai juttathatnak közelebb annak a félig-nyelvi műveletnek a megértéséhez, amelyet Nancy „kiírásnak” (exscription) keresztel el. Ez az exskripció, Nancy egyik legmegütköztetőbb fogalma, itt egyfajta ellenoperációként állítható az „inszkripció” mellé vagy azzal szembe.⁸ Miközben utóbbi bizonyos értelemben nem tesz mást, mint átszállítja a dolgokat egy „lexikonba” (amivel egyben, lehetne hozzátenni, kiszakítja azokat az „ottlétükből”, vagyis: kitepi vagy összetöri a dolgok szívét), addig ugyanebben a mozgásban a dolog neve hátrahagyja a jelölés nyelvi struktúráját, beírja magát „önmagán kívülre, egy olyan kívülbe, amelyet kizárólag ő maga mutat meg, ám ahol, ezen megmutatás során, megmutatja azt a jellegzetes önmagán-kívüliséget is, amely őt tulajdonképpen névként létrehozta”. Ez persze nem jelenti rögtön azt, hogy a „kiírás” révén a név, a dolog megnevezése letelepedhetne és elrendezkedhetne a dolog „ottlétében”, és azt sem, hogy magára ölthetné a „dologszerűség” tulajdonságait, bármiben álljanak is ezek: éppen ellenkezőleg, a nyelv önmagával szembeni külsődlegessége tárul fel általa, vagyis – Nancyt idézve – az, hogy „a nyelv mindig önmagán kívül végzi”⁹. A nyelv tehát, hangozhatna a következtetés, valójában nem lakozhat vagy nem időzhet a dolgok szívének közelében, mivel az „ottlét” hallgatag tartományai felé törekedve túl kell jutnia önnön határain is: a „kiírás” nyomán a nyelv meghasad, egy kívülről ír be önmagába és ezzel együtt önnön különbözőségét is ettől a kívülről, amely egyedül hordozhatná a nyelvre mint olyanra való vonatkoztatás lehetőségét, egy olyan referencia lehetőségét tehát, amely a nyelvre egy nyelven kívüli pozícióból tehetne utalást, mégpedig azáltal, hogy kívülhelyezné és kiszolgáltatná a nyelvet egy olyan régiónak, amely túl van a deiktikus műveletek és hasonlók hatókörén. Nancy másfelől nyújt némi támpontot azt illetően, hogy miben is állhatna a „kiírás” mozgásának vagy eseményének legalábbis látszólagos túloldala.¹⁰ Mivel, legalábbis egy olyan ontológia keretei között, amelyben „a lét határozza meg a logoszt és nem fordítva”, és ahol az [itt elhelyezkedő] dolog

7 Nancy, *The Heart of Things*, 175. Vö. továbbá Nancy, *58 jelzés a testen* = Uő., *Corpus*, 2013, 125.

8 „A jelölések bevétele révén ki-írjuk annak jelenlétét, ami, önmagáént létezve (mint élet, szenvedély, dolog...), megvonja magát minden jelöléstől.” – Nancy, *Exscription* = Uő., *The Birth to Presence*, 339. Vö. még *Corpus*, 2013, 17–19.

9 Nancy, *The Heart of Things*, 175.

10 A következőkhöz I. Uo., 180–181.

itt-és-most szingularitására irányuló deiktikus utalás nem előzheti meg magát a dolgot, ez lényegében nem létezhet a dolog előtt, az *itt* határozószó lesz az, amely bizonyos értelemben „megnevezi és *kiírja* azt az ittet, amelynek köszönhetően a dolog létezik”. Ezzel – talán – feltárulkozhatna a kiírás, az „exskripció” másik oldala, vagyis azon ereje, hogy megragadja és áthelyezze a dolog dologszerűségét [és a deiktikus referenciában rejlő testi aspektusokat]¹¹ a nyelv területén, illetve területére. Néhány sorral korábban azt a kérdést teszi mérlegre, hogy miben állna egy dolog „értelme” és/vagy „oka”, „magyarázata”, vagyis, másként megfogalmazva, hogy mi is tesz egy dolgot dologgá. Mivel „a *dolog* csak önnön *okának* megvontságaként létezik” [hiszen egyedül ez tenné lehetővé „*ekként-létezését csakis/éppen önmagaként*”], az értelemre vagy okra irányuló kérdés [amely egyben a dolgok szívére vonatkozó kérdés is: „mi tesz egy dolgot dologgá”?] kizárólag a dolog „ittlétére” vagy „ott-ittjére” kérdezhet rá – márpedig ami – ott – itt van, az pontosan az, amit az esszé „kiírásnak” nevez. A kiírás van a dolgok szívében.

A „kiírás” így jellemzett kettős mozgása ezzel bizonyos értelemben visszaigazolja azt a kijelentést, amely szerint „nincs nyelv az [összes] dolgok szívében”. Mikor az esszé egy korai pontján bevezeti a *sens* sokrétű [az ’értelem’ mellett az ’érzéklet’ is magába foglaló] kulcsfogalmát [az angol fordításban: *sense*],¹² azt ráadásul éppen a dolgot meghatározó attribútum, nevezetesen a dolog „ottléte” közvetlen szomszédságában elhelyezve, Nancy azt sugallja, hogy a dolgok szívében a nyelvet, amelynek egy feloldhatatlan deiktikus apória fogságának terhével kellene boldogulnia, éppen ez a kategória, a „sens”, olyasfajta értelem, amely nem kívülről rendelődik hozzá a dologhoz, tudja majd érvényen kívül helyezni és helyettesíteni, egy olyan kategória tehát, amely – ezúttal – mintha valamiféle ellenfogalom funkcióját töltené be. Ha – egyfelől – „az összes lehetséges jelölést [vagyis hogy létezik egy szó erre és arra, egy bizonyos célból vagy cél nélkül] megelőzően/követően, az »[ott] van« ad jelentést annak, aminek a jelentése nem adható meg”, miközben – másfelől – „az »értelem« [sense] megelőz, meghalad és leleplez minden »jelölést«, akkor talán éppen a „sens” lesz az, ami kiíródik és, a jelölés behatárolt mezőjét hátrahagyva, közel kerül vagy a dolog itt-és-most szingularitásának testi jelenlétéhez, vagy, másik irányból közelítve, a nyelvi jelölés testi aspektusaihoz.¹³ A kiírás eseményében pontosan a dolgok így felfogott „értelme” az, ami – szembesítve a jelölését önnön külsődlegességével – átvesszi a nyelv helyét: a dolgok szívében.

Hogyan viszonyítható a „sens” kiírásának ez az elgondolása, amely szerint tehát ez éppen azáltal érzéki meg a dolgok szívébe, hogy megelőzi és áthágja a szignifikáció szimbolikus tartományát, Heideggernek a dologról vagy a dologgal szerzett tapasztalataihoz? A következőkben azt a kérdést kell körüljárni, lehetséges-e Nancy dologszerűséggel kapcsolatos megfontolásait situálni Heideggernek a dolog és a nyelv viszonyáról előadott kései meditációinak diskurzusában. Elsőként érdemes

11 L. erről Derrida, *i. m.*, 162–163.

12 Nancy, *The Heart of Things*, 172. A fogalomról I. Ian James, *The Fragmentary Demand*, Stanford University Press, Stanford, 2006, 106., 149–150.; Marie-Eve Morin, *Thinking Things*, Sartre Studies International, 2009/1., 49–50.

13 Simon Critchley szerint a „test” itt „a külsődlegesség dimenziójára, a nyelv bekebelező működésének túloldalára” vonatkozna [Simon Critchley, *With Being-with?*, SPP, 1991/1., 61.].

közelebből szemügyre venni Heidegger első változatában 1949-ben megtartott előadását *A dologról*, ahol a dolog lényegét valamiféle „egybegyűjtésként” igyekezett megragadni. Egy következő lépést pedig az a kísérlet jelenthetne, amely Heideggernek a dolgok és a szavak költői tapasztalatáról előadott – Stefan George *Das Wort* című költeményének értelmezésén alapuló – vízióját [1957/1958] annak egy különös szcenáriójaként olvasná, amit Nancy „kiírásnak” nevezett: a versben ugyanis a költő legfőbb foglatatossága láthatólag abban áll, hogy a dolgok testi tapasztalatát átvigye a nyelvi tapasztalat tartományába, illetve – bár ez az ellentétes irány talán kevésbé kézenfekvően mutatkozik meg – fordítva.

Maga Nancy több alkalommal, bár olykor inkább némiképp implicit módon hivatkozik Heideggernek *A dologról* szóló előadására [az ún. brémai előadások sorozatának első darabjára] a fentebb tárgyalt esszében. Idézi például, egyebek mellett, Heidegger azon útmutatását, amelynek értelmében „a dolgot dologként” kell elgondolni, megjegyezve ugyanakkor, hogy a dologszerűség szerinte Heideggernél sem mentes a megfeleléselvű azonosság logikájától.¹⁴ Később, közelkerülve annak meghatározásához, hogy mi is volna „a dolog” jelentése [„minden dologban”], amellet érvel, hogy egy dolog képtelen „megegyezni önmagával”¹⁵ – olyasvalamitől elhatárolódva itt, amit Heidegger különféle tautologikus körülírásai, mint „a dolog dolga/tevékenysége [Dingen]” és hasonlóak – ha kifejtetlenül is – valóban implikálnak. Ahogyan James rövid összegzése fogalmaz, „a szervesség, az egybegyűjtés, a menedék, az összekapcsolódás nyelve és a tulajdonképpeniség ezek mögött rejlő fogalma Nancy számára a bezárulás irányába mutató hajlamot reprezentálja Heidegger gondolkodásában. [...] Nancy reakciója Heidegger olyan olvasatára és újraértelmezésére tesz javaslatot, amely egy radikális megnyílás és egy olyan létezés külsődlegessége felé vesz irányt, mely mindig önmagán kívül van.”¹⁶ De valóban a bezárulás vagy lezárás ezen hajlamában rejlene a dolgok heideggeri megragadásának egyetlen aspektusa?

Jelen keretek között nincs mód rekapitulálni Heidegger a „dolog” mibenlétére vonatkozó kijelentéseinek igencsak bonyolult szövedékét az azonos című esszében, mindazonáltal mégis érdemesnek ígérkezik kiragadni néhány pontot az érvelésből és szembesíteni ezeket a külsődlegesség Nancy által képviselt elvárásával. Elsőként arra lehetne hivatkozni, amikor Heidegger az etimológia tartományaiban tett kirándulásai során [ezekre Nancy a következőképpen utal a „dolgok szívének” szentelt esszé vége felé: „ne bízzunk túl sokat ezekre az etimológiákra”]¹⁷ beleütközik az ófelnémet *thing* szóba, amely, egyebek mellett, „egybegyűjtést” jelent, és „egy szóban forgó ügy” megnevezéseként is szolgálhat¹⁸ [ez a jelentés, lehetne hozzátenni, visszhangzik ma is a törvényhozó intézmények elnevezésében a skandináv nyelvekben: az izlandi parlamentet, amely a legrégebb óta létező a maga nemében, Althingnek hívják, Dániában a Folketingben szavazzák meg a törvényeket]. Az ily módon tulajdonképpen a dolgok [nagyon is nyelvi] szívében pozicionált „egybegyűjtés” olyan kategóriaként szolgál, amely összefogja mindazokat a műveleteket és gyakorlatokat [a megtartástól a beleöntésen

14 Nancy, *The Heart of Things*, 178.; Martin Heidegger, *A dolog*, Világosság, 2000/2., 69.

15 Nancy, *The Heart of Things*, 183.

16 James, *i. m.*, 101.

17 Nancy, *The Heart of Things*, 188.

18 Heidegger, *i. m.*, 63.

át az ajándékozásig), amelyek annak ellenére vannak jelen bizonyos értelemben a korszóban [mellyel mint paradigmatis példával Heidegger itt a dolgot szemlélteti], hogy az – mint dolog – empirikusan nézve üres.¹⁹ Ez a „lényegi működés”, „létezés” [Wesen]²⁰ található a korszó, a korszó dologként való létének, vagyis az egybegyűjtő dolognak a szívében. A dolog lényegi létezése nem más, mint ez az egybegyűjtés: „a dolog dolga [Dingen] az egybegyűjtés”. Alfred Borgmann szerint a dolog, ebben az értelemben, olyan „fokális dologként” fogható fel, amelyet a dologra irányuló és a dologban vagy a dolog által egymáshoz kapcsolt különféle attitűdök és gyakorlatok töltenek fel.²¹

Ebben az értelemben úgy lehetne fogalmazni, hogy a dolog azáltal szegül ellene önnön kisajátításának, a dologszerűségétől való megfosztásának, hogy a lehető legkülönbözőbb megközelítéseinek egyfajta fókuszaként viselkedik. Heidegger nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a dolog dologként való elgondolásában tárulkozik fel annak lehetősége, hogy „a dolog létezését [Wesen] arra a területre vonatkoztatva *kíméljük*, amelyből a dolog létezik [west]”²². Az ilyesfajta lényegszerű jelenlét fenyegetéseit illusztrálandó Heidegger a „megsemmisítés” széleskörű arzenálját sorakoztatja fel az előadás során, amely a dolognak az ún. „tárgyakkal” [Gegenstand] való helytelen azonosításától egészen a tudomány megközelítésmódjait terjed. Az ilyen esetekben „a dolog létezése [Wesen] sosem jut napvilágra, azaz sosem jut el a nyelvig”, vagyis nem jut nyelvhez, szóhoz: „kommt nie zur Sprache”.²³ A dolog lényegi létezését és jelenlétét tehát, hangozhatna a következtetés, az őriz és óvja meg, hogy nyelvvé válik, hogy nyelvhez jut. Heidegger persze szinte kivétel nélkül tautologikus eszközökkel tudja csak megragadni az ilyen megóvottság állapotának nyelvi aspektusát: mindenekelőtt „a dologát végző” dologra, a dolog „tevékenységére”, vagyis a *Ding* szóból kicsikart *dingen* igére hivatkozva. Az, hogy mit jelent a dolog „tevékenysége”, az előadás egy kulcsfontosságú pontját a „közelítés” fogalma hivatott megvilágítani: a dolog „közel hoz”, közel hozza egymáshoz „a földet és az eget, az isteneket és a halandókat”, röviden: annak közelhozását és egyben tartását biztosítja, amit a kései Heidegger rendre „egységes négyességnek”, „das Geviert”-nek nevezett. A „közelségtől” való megfosztás, vagyis – pontosabban fogalmazva – a távol és közel orientációs pólusainak összeomlása valóban gyakran Heidegger korkritikai diagnózisának középpontjában bukkan fel, és ennek az előadásának is végig az egyik fő kérdését alkotja. A dologhoz társított attribútumok közül, ebből a szempontból, az lesz a legfontosabb, hogy az, amennyiben megóvják, képes a közelség elő- vagy inkább helyreállítására. Ebben rejlik az értelme vagy inkább a lényege annak, hogy a dolog „teszi a dologát”: „A dolog nem a közelben van [»in« der Nähe], mintha ez a közelség egy tartály [Behälter] lenne. A közelség a közelítésben a dolog tevékenységeként [Dingen] működik.”²⁴ A dolog egybegyűjtésként teszi a dologát, és éppen ezért állítja helyre a közel és a távol dimenzióit. Mindennek a dolog dologszerűségében való megóvásában rejlik a feltétele, vagyis az olyan kisajátításra irányuló törekvéseknek való ellenszegülésben, mint a dolog

19 L. erről még Roberto Esposito, *Communitas*, Stanford University Press, Stanford, 2010, 144–145.

20 L. Heidegger, *i. m.*, 62–65.

21 Vö. Albert Borgmann, *Technology and the Character of Contemporary Life*, University of Chicago Press, Chicago, 1984, 197–200.

22 Heidegger, *i. m.*, 69.

23 Uo., 62. [Das Ding = Uő., *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1954, 162.]

24 Heidegger, *A dolog*, 67.

tárgyként való azonosítása, a dolog instrumentalizációja vagy éppen a fokális státuszától való megfosztása. Heidegger azt sejteti, hogy „a dolog tevékenysége” azáltal képes elkerülni az ilyesfajta végzeteit, hogy – fenntart egy, sőt fenntartja a „világot”. Mi több, a dolog tevékenységének, vagyis annak, hogy végzi a dolgát, pontosan ez, a „világ” az eredménye: „a dolog fogja dologba a világot (dingt Welt)”. A kérdés mármost az lehet, hogy a dolog tevékenységének ilyesfajta meghatározása [már amennyiben ez valóban az] valóban a zártság, a bezárás azon tendenciáira korlátozódik-e, amelyeket Heideggernek az „egybegyűjtés” ideája körül összpontosuló szóhasználata sugall, vagy – éppen ellenkezőleg – megnyitható-e valamiféle külsődlegesség, a külsővé tétel lehetőségének irányába is. Bár némiképp kockázatos vállalkozás volna a *világ* heideggeri használatát az idézett mondatban a *Lét és idő*nek a világ „világszerűségéről” nyújtott analízise felől megvilágítani, mégis érdemes utalni egy szövegrészre a korai főmű 16. §-ának végéről, ahol Heidegger a kéznéllevő, kézhezálló és a nem-kézhezálló kategóriáinak viszonyát igyekszik tisztázni. Heidegger itt a használhatatlan, alkalmatlanná vált eszköz példájára irányítja a figyelmet, azt megmagyarázandó, hogy mit jelent az „*utalás zavara*”, illetve hogy tisztázza ennek a zavarnak a szerepét a „világ” elsajátításában. Azt nevezetesen, hogy a világ, amely itt, egyszerűen fogalmazva, utalások hálózataként értendő, éppen az ilyesfajta zavar beállásával ad hírt magáról vagy „jelentkezik”, vagyis az olyan eszköz defektjének következményeként, amely elveszíti a kéznéllevőségét és így persze a kézhezállóságát is.²⁵ Éppen azáltal, hogy az eszköz elveszíti a „világszerűségét”, lép elő a világ mint olyan. Az alkalmatlanná vált, elromlott eszköz mármost egyfajta „dolognak” nevezhető [noha ez a kategória a *Lét és idő*ben, ahol Heidegger következetesen előnyben részesíti a *Zeug* kifejezést a *Ding*gel szemben, inkább marginális szerepet tölt csak be], olyasvalaminek, ami már nem több, csak egy „dolog”, ami tehát, bizonyos értelemben, ezen a megfosztáson keresztül külsődlegessé válik – és pontosan ez a negatív úton megragadott dologszerűség tárja fel a „világ” referenciális totalitását. Az egyik lehetséges parafrázis ehhez akár a következőképpen is hangozhatna: a világ van a dolog szívében.

A *Das Wort* című George-vers²⁶ olvasatában Heidegger arra tesz kísérletet, hogy rekonstruálja vagy kövesse, bizonyos értelemben akár egyenesen imitálja a lírai hősnek a nyelvvel szerzett tapasztalatait. George költője láthatólag a Nancy-féle „kiírás” inverz jelenetét viszi színre: a csoda és az álmok tartományában fellelt dolgokat hord a nyelv forrásához, ahol egy istennő látja el a kincseket a megfelelő nevekkel. George valójában persze két ellentétes tapasztalatot szembesít egymással, hiszen a költő második portyája,

25 Vö. Heidegger, *Lét és idő*, Osiris, Bp., 2001, 95–96.

26 „Wunder von ferne oder traum / Bracht ich an meines landes saum / Und harrete bis die graue norn / Den namen fand in ihrem born – / Drauf konnt ichs greifen dicht und stark / Nun blüht und glänzt es durch die mark... / Einst langt ich an nach guter fahrt / mit einem kleinod reich und zart / Sie suchte lang und gab mir kund: / <So schläft hier nichts auf tiefem grund> / Worauf es meiner hand entrann / Und nie mein land den schatz gewann... So lernt ich traurig den verzicht: / Kein ding sei wo das wort gebricht.” Székely Örs fordítás-változatában, amely a *dinget* ugyan *tárgyként* adja vissza: „messze csodáját vagy álmot / hoztam én partjára hazámnak / várakoztam míg a szürke sors – / a névre ott bent nála találtam / sokat erősen sűrűt ragadtam / illatozik ragyog szerteszét a szérűn... / haza jó útról értem egyszer / kezemben ékszer gazdag és finom / hosszan keresve sors üzente / tudd a mélyben nem szunnyad semmi / amire kezemből kincs kifele / és nem kapja vissza tartomány... / szomorú lemondást így tanulok / nincs semmi tárgy ott ha szó sincs.”

amelyet a 4-6. szakaszok írnak le, kudarcral végződik: nem lelhető fel a megfelelő szó a norna elé tárt ékszer számára. A második tapasztalat így annullálja az elsőt – ami nem következtelen, hiszen Heidegger felfogásában a tapasztalat bizonyos értelemben nem lehet más, mint negatív tapasztalat, egy korábbi tapasztalat érvénytelenségének tapasztalata.²⁷ Heidegger azt sugallja, hogy a kincs megragadására tett kísérlet sikertelensége a második alkalommal azzal magyarázható, hogy ebben az esetben minden kincsek legértékesebbikéről, a szó szaváról, a szó nevééről, magának a szónak a lényegéről van szó – a szó szava nem tárgyasítható, pontosan azért nem lehet dolog, mert nem létezik olyan szó, amely egy ilyen dolgot jelölhetne.²⁸ Az előadás központi téje természetesen „a nyelv lényegi létezésének”, „das Wesen der Sprache”, helyes megértése, amit Heidegger szerint egyfelől egy chiasztikus struktúra keretei között (das Wesen der Sprache – die Sprache des Wesens), másfelől pedig megkettőzött grammatikai perspektívából kell olvasni [a „Wesen” nemcsak főnév lenne tehát itt, hanem ige is].²⁹ A „Wesen” nyelvét és, következésképpen, a nyelv „Wesen”-jét [vagyis a nyelv lényegi, lényeg szerinti létezési módját] az a kincs testesíti meg, amelyet nem lehet névvel ellátni és amely ezért kisiklik a költő kezei közül.

A heideggeri exegézis némiképp ugyan körkörös előrehaladásában megfigyelhető, hogy a nyelv tapasztalatának jelentése egyre mélyebbé válik. A beszéd pusztá leblokkolásaitól [mint amikor a beszélő nem találja a megfelelő formulát és hasonló], vagyis a „mondás sima képtelenségétől”³⁰ elindulva az olvasat egészen addig a kérdésig jut, hogy vajon a lényeg, a nyelv lényegszerű létezése alkalmas-e egyáltalán a nyelvi reprezentációra vagy sem. Vagyis, George kifejezését kölcsönvéve: létezik-e egyáltalán olyan dolog, mint a nyelv lényege – a dolgot úgy értve, mint valami, ami a megnevezés által megragadhatóvá válik. Heidegger a legtöbb figyelmet a záróstrófának szenteli, amely a költő végső tapasztalatát egyfajta kikerülhetetlen lemondásként, „verzicht”-ként összegzi: „kein ding sei wo das wort gebricht” – ahol a szavak megtörnek vagy megszakadnak, vagyis ahol a szavak hiányoznak, ott nem lehetnek dolgok sem. Heidegger figyelmét nem kerüli el egy kulcsfontosságú kétértelműség a grammatika szintjén az utolsó sorban: a *sei* egyfelől az *ist*, a létige konjunktív képzéseként viselkedik [és így a norna kijelentésének közvetlen idézéseként teszi olvashatóvá a sort, amelyet immár, „tanulás” útján – „so lernt ich traurig den verzicht” – , a költő is elsajátít), másfelől azonban egy felszólító, imperatív gesztust is hordoz, egyfajta rendelkezést, amelynek értelmében a dolgok számára nem megengedett *ott* lenni, ahol a szavak hiányoznak.³¹ A nyelvi imperatívusz tehát megfosztja a dolgot az *ott*jától. A nyelv tapasztalata ezen a ponton egy performatív nyelvi rezsim tapasztalatának bizonyul, amelynek hatalmában áll a dolgok létezése felől dönten. A dolog dologszerűsége a szavaknak, illetve, pontosabban fogalmazva, a nyelvi ekvivalencia elvének rendelődik alá.

Ebből arra lehetne következtetni, hogy George költői látomásában az ekvi-

27 Vö. Heidegger, *Hegel tapasztalatfogalma* = Uő., *Rejtektutak*, Osiris, Bp., 2006, 159–165. L. ehhez még Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Gondolat, Bp., 1984, 249–250.

28 L. Heidegger, *Das Wesen der Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache* [GA 12], Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1985, 193.

29 Uő., 189–190.

30 Uő., 183.

31 Uő., 156–158.

valencia ezen hiánya egy kvantitatív aránytalanságból fakad: a szavak hiányából vagy hiányosságából. A szavak nem állnak korlátlanul rendelkezésre a nyelv forrásánál, ebben állna a magyarázat a dolgok jelen- vagy ottlétének esetlegességére. A vers azonban sokkal inkább a szavak feleslegszerű bőségéről tesz tanúbizonyságot, mintsem valamiféle készlethiányról. A szöveg végig, mindenütt felkínál nyelvi alternatívákat, legalább két eltérő lehetőséget felmutatva mindenre, röviden: mindenből több mint egy van – a mennyiség szimbolikus száma a *Das Wort*-ban a kettő, és nem az egy vagy a nulla. Amint az fentebb szóba is került, a vers két ellentétes tapasztalatot szembesít egymással, továbbá kétsoros versszakokból épül fel, amelyeket párrimek szerveznek. George jónéhány helyen visszatükrözi ezt a formaelvet a szintaxis szintjén is azáltal, hogy két alternatívát sorakoztat fel ugyanabban a mondattani pozícióban („wunder von ferne oder traum”, „dicht und stark”, „reich und zart”, „blüht und glänzt” stb.), így további szemantikai szomszédságokat előállítva és hozzáadva a versben szintén felbukkanó valóságos szinonimák párhajhoz (*saum* – *mark*; *kleinod* – *schatz*). Az egyetlen dolog, aminek a versben páratlanul kell maradnia, az maga a dolog.

A szavak illetéknéppen megmutatkozó gazdagsága persze kétségtelenül nem az, ami Heidegger számára igazán meghatározó lesz: „mindenütt szavak [lauter Wörter] és sehol egyetlen szó”, jegyzi meg egy ponton a szótárakra utalva.³² A szó egyes számban, a nyelv lényegét megnevező szó nyilvánvalóan nem lehet egy szinonimálánc pusztá tagja. Az előadás vége felé, visszafordulva a hangtalan harangok motívumához, amely több helyen is megtalálható az irodalmi tárgyú írásaiban, a szó egyes számú szavát „a csend kong[at]ásaként” írja le, és éppen ez a kifejezés vezeti el a nyelv lényegének/létének azon meghatározásához, amelyet oly hosszasan keresett. Ez a meghatározás persze megintcsak az egybegyűjtés eszméjén alapul: a nyelv lényegi szavának „hangtalanul szólító egybegyűjtő hívása” a létet éppen azáltal állítja elő vagy – inkább – *nevezi meg*, hogy a beszédről lemondva, szótlannal visszahúzódik vagy visszavonul a nyelv felszínéről.³³

A létnek a nyelvben való megóvására, a szót a *van*-hoz (*ist*), „ehhez az apró kis szóhoz” fűző nyelven belüli, vagyis valóban nyelvi kapcsolatnak a fenntartására a nyelvnek a „hangtalansághoz” való visszafordulásában kínálkozik az egyetlen esély. Az utolsó értelmezői gesztus, amelyet Heidegger röviddel az előadás lezárását megelőzően előad, nem más, mint a George-vers utolsó sorának különös átírása: „egy »van« ott adódik, ahol a szó széttörik [zerbricht]”, a megtörést, megszakadást és hiányzást is jelentő *gebricht* helyére egyszerű szét- vagy összetörés, *zerbricht* lép tehát, vagyis egy olyan baleset, amelyet általában inkább dolgok, mint szavak szoktak elszenvedni. Ez a gesztus ezzel visszautal arra a kérdésre, hogy mi a szerepe a dolgoknak az egész történetben. Az arra a kérdésre adott válasz pl., hogy vajon továbbra is fennáll-e a megfeleltetés lehetősége a dolgok és a szavak között, a szó ilyesfajta tárgyasulására hivatkozhatna George Heidegger általi átírásában (még ha csupán egy negatív tárgyasulásról lehet is szó), ennek nyomán pedig arra a következő kérdésre, hogy miben is állna az összetört szó-dolgok dologszerűsége. A szó elakadása vagy megszakadása által okozott vészhelyzetekben, mint az közismert

32 Uo., 181.

33 Uo., 203–204.

és fentebb már szóba is került, a beszélők, majdhogynem automatikusan, laza vagy körvonalazatlan kifejezésekkel segítik ki magukat, gyakran ráadásul egyben deiktikus gesztus keretében – olyan formulákra lehetne gondolni, mint az *izé*, ez a *dolog*, *ding*, *dings*, *dingsda* [‘a dolog ott’] –, ami érthető is, hiszen, ismét Nancy fentebb tárgyalt esszéjét idézve, „egy »dolog« az bármi az égvilágon”.³⁴ A „dolgot” pontosan ott lépnek elő, ahol a szavak megtörnek. Heidegger gesztusától bátorítva ezen a ponton meg lehetne próbálkozni George zárósorának [„kein ding sei wo das wort gebricht”; ‘nincs/ne legyen dolog ott, ahol a szó megtörik’] a következő átírásával: „ein ding sei wo das wort gebricht”, ‘dolog van/legyen ott, ahol a szó megtörik’. Heidegger arra figyelmeztetett, hogy a szó nem lehet dolog, ami azonban nem jelenti rögtön azt, hogy egy dolog, a *dolog* ne léphetne be a nyelvbe – még ha az ilyen esetek annak tisztázására kényszerítenének is, akár egy szigorúan materiális értelemben, hogy meddig, milyen korlátok között marad szó egy szó. Heidegger válasza a szó összetörésének katasztrófájára azon a feltételezésen alapult, hogy a szó képes visszavonulni (vagy alászállni) a csend néma vagy hangtalan kong[at]ásába, ahol a lét éppen azáltal gyűjti egybe magát, hogy visszatartja önnön lényegi létezését, „Wesen”-jét a kategóriák és szavak felszínéről, a nyelvből. De talán létezik ennek a visszavonulásnak egy materiálisabb vagy – akár ezt is meg lehet kockáztatni – testiesebb vetülete: legalábbis ha el lehet képzelni azt, hogy a szó mégiscsak kapcsolatba kerül vagy érintkezik egyfajta dologszerűséggel, méghozzá pontosan azon a helyen, ahol – éppen azáltal, hogy imperatív gesztusával megtiltja vagy kitörli a dolog jelen- vagy ottlétét – mégiscsak szembesülni kényszerül a dolog megjelenésével, amint az belép a nyelv tartományába. Talán éppen ebben tárulkozhat fel a heideggeri változat arra, amit Nancy exskripciónak, kiírásnak nevezett.



34 Nancy, *The Heart of Things*, 174.

Magyar Miklós

Műfaj és elbeszélésmód

ALBERT CAMUS: *AZ ELSŐ EMBER*

1958-ban Nobel-díjának honoráriumából Camus a dél-franciaországi festői Lourmarin-ben, a Fő utcában – amit ma Albert Camus utcának neveznek – vesz egy házat. A Luberon melletti lankás vidék és a szőlőültetvények szülőföldjének, Algériának a számára oly kedves, napsütötte tájaira emlékeztetik. Egy évvel később az író visszavonul ebbe a házba, hogy hat év kihagyás után egy új regény írásába kezdjen. Amikor barátja, Michel Gallimard meglátogatja, Camus elmondja neki, hogy dolgozik egy regényen, amely az „abszurd és a lázadó ciklus” után egy harmadik, a „szeretet ciklusa” lesz. Tolsztoj *Háború és békéjéhez* hasonló regényt akar írni. A háromkötetesre tervezett, ambiciózus munkának csak az első része készül el 1960. január 4-én, autóbalesetben bekövetkezett halála miatt.

1959 karácsonya előtt Camus felesége, Francine, a lourmarin-i házukban tartózkodó íróhoz utazik az ikrekkel. Az év vége ünnepi hangulatban telik. Január másodikán Francine és a gyerekek visszautaznak Avignonba. Camus barátjával, René Charral szándékozott visszatérni Párizsba, két nappal később. Már vonatjegyét is megvette, de időközben Lourmarin-be érkezett Michel Gallimard, feleségével és lányával. Michel, Gaston Gallimard, Camus kiadójának unokaöccse és Camus jó barátja, rábeszéli az író, hogy velük térjen vissza Párizsba 355 lóerős Facel Vega sportkocsijában. Camus elfogadja az ajánlatot, és január 3-án táskájába teszi útlevelét, néhány fényképet, *Az első ember* kéziratát, Nietzsche *A vidám tudomány* című könyvét és Shakespeare *Othellóját*.

A nagy teljesítményű sportkocsit Michel Gallimard megfontoltan vezeti az egyenes és kilenc méter széles úton, jó látási viszonyok mellett. Ennek ellenére az 5-ös főúton, Yonne megyében, Petit-Villeblin közelében Michel Gallimard elveszti az uralmat a kocsí felett, és nekiütközik egy útszéli platánfának. Camus szörnyethal, Gallimard egy nappal később hal meg.

Az író oldaltáskájában száznegyvennégy lapot találtak egy dossziében, mellette két kis spirálfüzetet, amelyekben a regényhez fűződő jegyzetei voltak. Ezeknek a lapoknak az átírata található a regény szövegéhez fűzött *Függelékben*. Egy nagyobb terjedelmű dossziében, amelyet Párizsba küldött bőröndjében találtak, „munkafüzete” volt, amelynek szövegét a 2008-ban megjelent *Oeuvres complètes IV* lapjain olvashatjuk.¹

Camus a legfontosabb regényének tartotta *Az első embert*. Ezzel a kritikusok is egyetértenek. A *Le premier homme* [*Az első ember*] cím 1953-ban fogant meg az íróban. 1959-ben egy másik lehetséges címet is említ egy interjúban. „Valójában egy másik nevet akartam neki adni, Ádámot, ha ennek a címnek egy mitikus, hacsak nem mitológiai értelmet lehetett volna adni. [...] mindannyian, magamat is beleértve, egy bizonyos fokig »az első ember« vagyunk, saját történetünk Ádámja.”²

1 Albert Camus, *Oeuvres complètes, IV., 1957-1959*, Gallimard, Paris, 2008.

2 Uo., 1522.

Camus *Az első embert* anyjának ajánlja: „Neked, aki sose olvashatod ezt a könyvet.” A magyar fordításban nem szerepel az ajánlás másik része: „Intercesseur: Vve Camus”. Magyarul: Közbenjáró, közvetítő: Özv. Camus. Pedig ezek a szavak alapvető információt nyújtanak arról, hogy Camus milyen szerepet szánt könyvében édesanyjának. A Pléiade kiadásában a regényhez fűzött jegyzetekben olvashatjuk, hogy *Az első ember* egy részét saját fejléces papírjaira írta. Ezen áthúzta az Albert nevet, és beírta az Intercesseur szót, majd beszúrta: Vve. „Az anya egy csapásra közvetítőként szerepel [az intercesseur vallási konnotációjával] a fiú és az apa között.”³

A regény és a két rész címei – *Az apa keresése* [*Recherche du père*] és *A fiú vagy az első ember* [*Le fils ou le premier homme*] – nyilvánvaló intertextuális utalások a *Bibliára*. Tanulmányai során Camus behatóan foglalkozott a *Bibliával*. *Az apa keresése* nem pusztán a korán elhunyt apa nyomainak felkutatását jelenti. A hiányzó apa a hiányzó Isten képének felidézése is egyben. Egy lapalji jegyzetben olvassuk a regényben: „Jacques/ Kezdetből fogva, már kisgyerekkoromban próbáltam megtalálni, mi a jó és mi a rossz [...] szükségem van valakire, aki megmutatja az utat, aki megszid vagy megdicsér, nem a hatalma révén, hanem mert tekintélye van, szükségem van az apámra.”⁴ Az erkölcsi tekintély igénye készteti arra Camus-t, hogy a *Bibliát* idézze fel, de azzal a tudással, hogy Ádám, az első ember fellázadt Isten ellen. A második rész címe, *A fiú vagy az első ember*, szimbolikusan Krisztusra és Ádámra utal.

A cím után maga a hős neve: Jacques Cormery. A vezetéknev azonos Camus apai ágú nagyanyjának családi nevével. A J. C. kezdőbetűk, amelyekkel a főhőst sokszor megjelöli, Jézus Krisztust idézik fel az olvasóban. A J. C. egyébként Camus két gyermeke (Jean és Catherine) nevének is kezdőbetűje. A gyermek Jacques szinte teljes hasonmása a gyermek Camus-nek.

Az első ember műfajának meghatározása ugyanolyan problematikus, mint Sartre *Az undor* című regényének esetében, amelyet egyes kritikusok önéletrajzi regénynek tartanak, mások árnyaltabban egy kicsit önéletrajzinak, önéletrajzba hajlónak, filozófiai és önéletrajzinak, részben önéletrajzinak, félig önéletrajzinak minősítik, vagy a regény és az önéletrajz egymásmellettségét emelik ki.

Hasonlóképpen változatos *Az első ember* műfaji meghatározása is. A kritikusok egyik tábora, bár különféle jelzőkkel látja el, önéletrajznak minősíti a regényt. Jacqueline Lévi-Valensi szerint „nem lehet kétségbe vonni ennek a regénynek az önéletrajzi jellegét, még akkor sem, ha egy képzeletbeli önéletrajzról van szó.”⁵ Kelig Wei szerint *Az első ember* „algériai önéletrajz” (autobiographie algérienne).⁶ Ismét mások szerint „újfajta önéletrajz” (nouvelle autobiographie), „kissé elkendőzött önéletrajz” (autobiographie quelque peu voilée).

Egy önéletrajz általában a szerző születésével kezdődik, és kronológiai rendben eljut valamely pontig. A leginkább tárgyalt témák: születés, ifjúság, származás, a szülők portréja, iskola, ismeretségek, sikerek és kudarcok. Ennek az önéletrajzi írásnak – hogy Camus barátját és kortársát említsük – jó példája Sartre *A szavak* című könyve.

3 Uo., 1534.

4 Camus, *Az első ember*, ford. Vargyas Zoltán, Európa, Budapest, 1995, 43.

5 Jacqueline Lévi-Valensi, *Introduction aux Oeuvres Complètes d'Albert Camus*, I., Gallimard, Paris, XIV.

6 Kelig Wei, *Le Premier homme d'Albert Camus, une autobiographie algérienne*, Études littéraires 2001/3., 131.

Philippe Lejeune szerint az önéletírás „retrospektív elbeszélés prózaformában, amit egy valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt magánéletére, különösképpen személyiségének történetére helyezve.”⁷ A szereplő, a narrátor és a szerző azonos. Ez azt feltételezi, hogy az elbeszélés egyes szám első személyű. Az *első ember* egyes szám harmadik személyben íródott, következésképpen nem felelhet meg Lejeune kritériumainak. Lejeune kifejti, hogy az önéletrajz azonosításáért, egyben az önéletrajzi olvasásmódot a szerző és az olvasó közti megegyezésen alapuló szerződésszerűség, az önéletírói paktum [pacte autobiographique] szavatol.

Egy másik megközelítésben a kritika autofikciónak (autofiction) tartja Az *első embert*. Az autofikció egy neologizmus, amely Serge Doubrovsky *Fils* című művének borítóján jelenik meg először.⁸ Szerinte az autofikció az az eszköz, amellyel megpróbáljuk megragadni, újraalkotni, átformálni egy szövegben, egy írásműben a saját életünkben megélt tapasztalatokat, ami semmiképpen nem egy reprodukálás, fénykép, hanem egy új érték megtalálása.

Az *első ember* ezeknek a kritériumoknak meg is felel. Csakhogy a Doubrovsky által megfogalmazott műfajban a szerző, a narrátor és a főszereplő ugyanaz a személy. Akkor hát hogyan lehetne meghatározni Az *első ember* műfaját?

Azok, aki sem önéletrajznak, sem autofikciónak nem tekintik Camus regényét, „önéletrajzi regényt” (roman autobiographique), „önéletrajzi elbeszélést” (récit autobiographique), „regényt” (roman tout court), „meghatározhatatlan művet” (œuvre indéfinissable) emlegetnek. Úgy gondolom, nem tévednek azok, akik Az *első embert* több műfaj kereszteződésében helyezik el: önéletrajz, életrajz, családi regény, személyes elbeszélés, költői monológ, esszé.

Narratológiai szempontból rendkívül érdekes az egyes szám harmadik személyű elbeszélés Az *első emberben*. Azok a kritikusok, akik foglalkoznak a narrátor kérdésével a regényben, nem mulasztják el észrevételezni, hogy egy „önéletrajzi” regényben az „ő” használata legalábbis szokatlan. Azt is kiemelik a kritikák, hogy míg Az *idegenben* az egyes szám első személyű elbeszélés objektív, Az *első ember* harmadik személyű mesélése oly mértékben szubjektív, hogy az „ő”-t akár „én”-re lehetne cserélni. Ezt a paradox tény azzal magyarázzák, hogy az olvasó a regény főhősének, Jacques Cormerynek nézőpontjából látja az eseményeket, az ő gondolatait, érzelmeit közvetíti a „mindentudó” narrátor.⁹ Ezt a vélekedést némileg árnyalni kell. Az *első ember* narratív technikája rendkívül bonyolult és változatos. A Jacques Cormery születését leíró első fejezetben a külső narrátor mindvégig megtartja objektív leíró státusát. „A kavicsos úton haladó szekér fölött sűrű, tömött felhők vonultak kelet felé az alkonyi szürkéségben.”¹⁰ A narrátor mintegy panorámáját nyújtja az eseményeknek. Rögtön az első mondat után megtudjuk, hogy „Három nappal ezelőtt [a felhők] az Atlanti-óceán fölött duzzadtak föl.”¹¹ A „mindentudó narrátor” bemutatja a baktató lovakat, a szekéren ülő arabot és a francia férfit, a szekér belsejében fekvő nőt négyéves fiacskáival. Mindent egy külső szemlélő mesél el. Még a pontos időmegjelölés is a hagyományos

7 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, 14.

8 Vö., Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

9 Vö. Jacques Lecarme – Eliane Tabonet, *Armand Colin*, Paris, 2004, 233.

10 Camus, *Az első ember*, 13.

11 Uo.

regény kelléke: „1913 őszen történt mindez.” [Camus 1913. november 7-én született.] Ez az időmegjelölés a későbbiekben bizonytalanná válik, amint a főhős nézőpontja érvényesül. A tisztán hagyományos, „mindentudó” mesélés a második fejezet elején is folytatódik. Még Jacques Cormery külső jellemzése is a realista regény kelléke. „A fedetlen fejű, rövidre nyírt, hosszú arcú, finom vonásokkal rendelkező, kék szemű, egyenes tekintetű, természetes férfi negyvenéves lehetett, mégis soványnak tűnt az esőkabátjában.”¹² De öt lappal odébb, az apa sírja előtt, mintha eltűnne az objektív, külső narrátor, hogy átadja helyét Jacques nézőpontjának, ezáltal belehelyezve az olvasót a főhős tudatába. „Nem attól árasztotta el a szívét hirtelen hullámban a gyengédség és a részvét, amit a fiú érez az elhunyt apja iránt, hanem attól a megrendült együttérzéstől, ami a felnőtt embert fogja el egy igazságtalanul meggyilkolt gyermek láttán – valami kizökkent természetes rendjéből, illetve nem is volt itt semmiféle rend, ha egyszer a fiú idősebb lehetett az apjánál.”¹³ Ezeket a gondolatokat az elbeszélő csakis a főhős nézőpontjából mondhatja el.

Ettől kezdve a narrátor mindentudó státusa megkérdőjeleződik. Ezen a ponton a kritikusok érthető módon zavarban vannak. Egyesek azt hangsúlyozzák, hogy mindent Jacques nézőpontjára szűkült perspektívából látunk, és úgy érezzük, mintha nem lenne egy külső narrátor, hanem a mesélő egy „ő”-nek álcázott „én”. Mások egy belső monológot vélnek felfedezni, és úgy gondolják, hogy attól kezdve, hogy Jacques a sír előtt rájön apja valóságos életkorára, az elbeszélés egy bizonyos fokig átalakul egy belső monológgá. Valójában mindkét állításban van igazság, de sem az egyik, sem a másik álláspont nem kizárólagos érvényű.

Hosszasan lehetne idézni azokat a részeket, ahol az egyes szám harmadik személyű elbeszélést egyszerűen be lehetne helyettesíteni az első személyűvel. Ezt szinte valamennyi kritikus észrevételezi. Ugyanakkor nyitva marad az a kérdés, hogy akkor miért nem egyes szám első személyű elbeszélést alkalmaz Camus. Még olyan vélekedés is felmerült, hogy „szeméremből nem teszi ezt”. Ennél azonban fontosabb, hogy a regényben vannak olyan életrajzi elemek, amelyek egy egyes szám első személyű elbeszélésben nehezen vagy egyáltalán nem lennének elhelyezhetők.

Arra a problémára, amit a kritika úgy említ, hogy az író „időnként kilép Jacques nézőpontjából”, és ilyenkor a mindentudó külső narrátor meséli el a történetet, úgy gondolom, az a válasz, hogy Camus nem rendeli alá mondanivalóját egyetlen írói technikának sem, mint ahogy felesleges lenne elmarasztalni amiatt, hogy *Az idegenben* mindannyiszor „vét” Meursault pszichológiája ellen, amikor stílusa líraivá válik.

A regény legszebb része *Az iskola* című fejezet, amelyben tanítójának, Louis Germain-nek állít emléket Camus. [A regénybeli Bernard úr, aki egyszer valódi néven szerepel.] Neki köszönhet, hogy a hozzá hasonló szegénységben élő gyerekek sorsát, a gyermekkori munkát elkerülte, és megnyílt előtte az út a gimnázium, majd az egyetem felé. Olivier Todd leírja, hogy Camus tanítója, Louis Germain szeretné, ha Albert gimnáziumba járna, tudja, hogy a gyerek örülne ennek, de arról fogalma sincs, mekkora szegénységben él a család. Todd idézi a tanító 1959. április 30-án kelt levelét: „Csakúgy sugárzik rólad az öröm, hogy iskolába jársz. Az arcod optimizmust

¹² Uo., 28.

¹³ Uo., 33.

tükröz. És ahogy elnéztelek, soha nem gyanítottam, valójában milyen helyzetben van a családot. Nem vettem észre egészen addig, amíg el nem jött hozzám a mamád, hogy fölírjalak az ösztöndíjra pályázók listájára.”¹⁴ Camus később is mindig hálás szívvel emlékezett tanítójára.

A regény mind az önéletrajz-jellegen, mind az autofikción túllép azokban a részekben, ahol nem saját magáról és családjáról, barátairól, tanítójáról, hanem Algéria múltjáról beszél. Jacques Cormery, Camus hasonmása az apa felkutatására indul, amikor annak lakóhelyén felkeresi a gazdákat, de az apa helyett Algéria „történelmét” találja meg. Proustnál az eltűnt időt a megtalált idő követi, Camus-nél az eltűnt apát a megtalált történelem. Algéria történelmének számos korszakát felidézi a regény. Az apa keresése közben Jacques visszamegy egészen a 19. századig. Camus leírja azokat a kis házakat, amelyek a 19. században épültek szerte az országban, valamenyny faluban. Szól az üldözések elől menekülő franciákról és a mahóni spanyolokról, „akiktől Jacques anyja is származott”. Az 1905-ös marokkói háborúról, amelyben az apa részt vett, az első világháborúról, amelyben elesett. A háttérben pedig ott húzódik az algériai háború.

Algéria történelmét, a bevándorlók száműzöttségét, az itt élő népek testvérgyilkos harcait Káinra történő utalásokkal eleveníti fel az író. Az emberiség történetének eme első gyilkossága valamennyi polgári és gyarmati háború szimbólumává válik Camus-nél: aki gyilkol, testvérét gyilkolja meg. A *Biblia* szövege szerint a gyilkosság után az Úr megátkozta Káint, hogy a föld többé ne adja neki termő erejét és bujdosnia kelljen. Ekkor Káin elbujdosott az Úr színe elől, és Nód földjén, az Édentől keletre telepedett meg. Nód földje a magány, a békétlenség, a félelem, a menekülés, a száműzetés földje volt. Az *első ember*ben Nód földje Algéria.

A *Jegyzetek és vázlatok* tanúsága szerint „A könyvnek befejezetlennek *kell* maradnia. Pl.: »S a hajón, mely Franciaországba vitte vissza...«”¹⁵ Ez a megoldás megfelel az Umberto Eco által nyitott műnek nevezett regény elméletének, és a modern regény egyik sajátossága. André Gide *Mocsarak* című regényét modern regénynek nevezi. A végén – csakúgy, mint ahogy Camus tervezi – pont helyett három pont van.

Az *első ember* befejezetlen marad. De nem úgy, ahogyan azt Camus akarta. A kézirat a száznegyvennegyedik oldalon megszakad. Tudjuk, hogy Az *első ember* egy tervezett trilógia első része. Remekművektől fosztott meg bennünket az abszurd írójának ötvenhét évesen bekövetkezett abszurd halála.

14 Olivier Todd, *Albert Camus élete, I.*, Európa, Budapest, 2003, 38.

15 Camus, *Az első ember*, 294.

A csiga és a sün

PONGE ÉS DERRIDA A KÖLTÉSZETRŐL

Francis Ponge *A dolgok oldalán* [*Le parti pris des choses*] című kötete 1942-ben, magyar nyelven [Szabó Marcell, Tóth Réka és Varga Mátyás közös fordításában] 2016-ban jelent meg gyűjteményes kiadásban.¹ Ponge a 20. századi francia líra kiemelkedő figurája, *par excellence* tárgyias költő. Jacques Derrida *Signéponge* című monográfiájában Ponge-t mint szerzőt magát is tárgyként olvassa: azzal a kettősséggel játszik, amit Ponge neve és tárgyorientált, a szubjektumot eltüntető költészete kínál. Ezt a kötet címe is jelzi: a *Signéponge* jelentése egyfelől *Ponge által jegyzett*, másfelől pedig – szó szerinti fordításban – *jelszivacs*. A szivacs maga Ponge [„l'eponge est Ponge”],² természetesen a szivacs minden sajátosságával együtt: *magába szív, kiad magából, eltüntet*.³ Derrida úgy írja körbe Ponge-t, mint ahogy Ponge írja körbe a dolgokat a költészetében. Talán nem véletlenül kiemelt figura számára a francia költő: meglátásom szerint nemcsak Derrida Ponge-értelmezése, de általában az olvasásról és a költészetéről tett reflexiói is hasonló logikát tükröznek, mint Ponge szövegei és poétikai felfogása. Talán nem véletlen az sem, hogy Derrida munkái egészen kézenfekvő módon kínálkoznak Ponge szövegeinek olvasatához. Ponge verseit ezért Derrida *Grammatológiája*⁴ és *Mi a költészet?* című esszéje⁵ felől közelítem meg, és egymás mellé helyezem Ponge és Derrida költészetéről alkotott meglátásait.

A tárgyra orientált, a külső valóságot, a szubjektumot háttérbe szorító líra olyan költőket fémjelez, mint Rilke, Eliot, illetve Pound, a magyar költők közül pedig leginkább Nemes Nagy Ágnes versei állíthatók párhuzamba Ponge költeményeivel. Mint arra Asztalos Éva Ponge kötetéről szólva érzékenyen rámutat: a tárgyias költészetben „az emberire vonatkozó tartalom úgy tűnik el a szövegből, hogy tárgyát nyelvi létesülése közben mutatja be, így az olvasó lényegében annak lehet tanúja, ahogy a tárgy, a dolog nyelvileg testet ölt, és nem tud a szövegtestből a szokványos módon jelentést

- 1 Francis Ponge, *A dolgok oldalán*, ford. Szabó Marcell – Tóth Réka – Varga Mátyás, L'Harmattan, Budapest, 2016. [A Ponge-idézetek után zárójelben a kötetre vonatkozó oldalszámokat közlöm.] Annyira nem tudok franciául, hogy fordításkritikai szempontból is vizsgáljam Ponge költeményeit. Hasonlóan viszonyulok Ponge szövegeihez, mint Kálmán C. György az észt Toulgas rövidtörténetéhez. *Mennyit értünk egy idegen kultúrából* című *kis esettanulmányában* írja: „arra a közegre figyelek, amely szöveget a célkultúrában várta – a szövegeknek arra a hálózata, amely a magyar változatot vette körbe.” [Kálmán C. György, *Mennyit értünk egy idegen kultúrából. Kis esettanulmány* = Uő., „Dehogyan terem citromfán.” *Irodalomelméleti írások*, Balassi, Budapest, 2019, 91.]
- 2 Jacques Derrida, *Signéponge / Signsponge* [francia és angol nyelvű kiadás], angolra ford. Richard Rand, Columbia University Press, New York, 1984, 72–73.
- 3 Derrida ezzel összefüggésben a *Narancs* című verset elemzi részletesen, amelyben a szivacs értelmezhető az írás, a kifejezés metaforájaként is [uo., 64–67.]. Ponge költeményének vonatkozó sorai: „Amiként a szivacsban, úgy a narancsban is megvan a törekvés, hogy a megnyilatkozás kínját követően visszanyerje eredeti térfogatát. [...] A szivacs izom csupán, amelyet, a helyzettől függően levegő, tiszta vagy koszos víz tölt meg: alantas gimnasztika.” [31.]
- 4 Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014.
- 5 Derrida, *Mi a költészet?*, ford. Horváth Krisztina – Simonffy Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal et. al., Osiris, Budapest, 276–279.

elvonni.”⁶ A ponge-i poétika sok tekintetben idézi Nemes Nagy tárgyas költészetét, verseinek „metaforikus nyelvi mozgásait”.⁷ Nemes Nagy *A költői kép* című esszéje is kapcsolatba hozható Ponge költészetszemléletével: „Ha lenne költőiskola [...], melegen ajánlanám a tantárgyak sorába a »megfigyelő helyzetgyakorlatokat«. Hadd gyakorolják in natura a leendő írástudók a világirodalomból leszűrhető tanulságot: úgy kell ráfeszülniük figyelmükkel a tárgyra, jelenségre, olyan egzisztenciálisan, mint ősvadásznak az ősvadra.”⁸ Ez a fölvetés egybecseng Ponge saját poétikájáról tett reflexióival. Erről tanúskodik *A világ alakja* című prózaköltemény:

Nem másról van szó, minthogy a látott, a tekintetem által befogott dolgok összességének, a világnak, szemben a legtöbb filozófus minden bizonnyal teljesen ésszerű okoskodásával, ne egy hatalmas glóbusz, egy méretes, puha és ködös gyöngy alakját adjam, vagy épp ellenkezőleg, egy kristályos és átlátszó gyöngyét, melynek, ahogyan a fent említett filozófusok egyike megjegyezte, középpontja mindenütt, kerülete sehol sincsen, de nem is egy »térbeli geometria«, egy lemérhetetlen sakktábla alakját, vagy a megannyi népes és zibongó méhsejtből felépülő kaptárét, mely lehet halott és üres is, ahogy bizonyos templomokat idővel pajtaként vagy kocsiszíneként használnak, vagy mint egyes csigaházak, melyek hajdanán egy puhatestű állat izgága és makacs testével érintkeztek, de miután a halál lakatlanná változtatta, magányosan hánykolódik a habok között, csak a víz lakja és egy maréknyi, finomra csiszolt kavics, egész addig, míg egy remeterák szállásának nem választja és farkával hozzá nem tapad, de ne[m] is az emberi testtel megegyező természetű hatalmas test alakját adnám a világnak, mint amikor a csillagközi rendszereket a molekuláris rendszerek megfelelőiként képzeljük el és a teleszkopikusát a mikroszkopikushoz közelítjük.

Sokkal inkább, egészen önkényes és csapongó módon, a legjellegzetesebb, a legaszimmetrikusabb és esetleges hírű dolgok alakját (nem egyszerűen a formát, de minden sajátosságát, szín- és illatbeli jellegzetességét is), amilyen például egy orgonaág, egy garnélarák *Grau-du-Roi* mólójának egy eldugott pontján, a sziklák természetes akváriumában, egy törülköző a fürdőszobámban, vagy egy zár nyílása, melyben ott a kulcs.

[94–95., részlet]

E szöveg a látást és láttatást, a tárgyi leírást hozza szóba. A kiemelt két részlet ellentétes viszonyban áll egymással. Az első passzus helyettesítő metaforákat sorakoztat: az „egy méretes, puha és ködös gyöngy alak” vagy a „népes és zibongó méhsejtből felépülő” kaptár, „mely lehet halott és üres is” képekben használt kifejezések az „okoskodó filozófusokra” vonatkoztatva pejoratív értelemben is olvashatók. Mi-

6 Asztalos Éva, *Eleven tárgyak* [Francis Ponge: *A dolgok oldalán*], Performa, 2016/4, http://performativitas.hu/eleven_targyak

7 Ehhez lásd a katakretikus jelhasználatról: Schein Gábor, *A metaforikus nyelvi mozgások jelentéssége a Napforduló költészetében* = Uő., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 95.

8 Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana. Prózai írások, I.*, Osiris, Budapest, 2004, 90.

vel a hosszú bekezdés egyetlen mondat, a metaforák sorjázása még feltűnőbb. A többszörös mellé- és alárendelések nehezítik az olvasást: a világ eltűnik a burjánzó sorok között, csak körvonalait látjuk. A terjedelmes leírás nagy távlatot fog be, a képi gazdagsága ugyanezért csalóka: nem képes részleteiben megmutatni a környező világot, és nem képes pontosan megragadni a látottakat. Ezzel szemben a második passzus feltűnően tömör, látszólag hiányzik az ekphrasztikus mozzanat, mégis több teret enged a képzeteknek: a zárójeles közbevetés („nem egyszerűen a formát, de minden sajátosságát, szín- és illatbeli jellegzetességét”) játékba hozza a szinesztéziát; az eklektikus felsorolás – Mieke Bal szavaival élve – dinamizálja a megfigyelői [ebben az esetben olvasói] tevékenységet,⁹ arra késztet, hogy kiegészítsük, magunk elé idézzük ezeket a növényeket, tárgyakat, tájakat, állatokat.

„Van-e igazabb állítás a lepkéről, minthogy *elszabadult virágsziromnak* nevez-
zük?” – fogalmazza meg Ponge retorikai kérdését egy feljegyzésében [*Sidi-Madani, 1948. január 31., szombat, 221.*]. E kommentár a *Lepke* című szöveg utolsó soraira utal: „Verdes a levegőben, mint egy apró vitorla, hányódik a szélben, mint egy elszabadult virágszirom, ide-oda villózik a kertben.” [44.] A *dolgok oldalán* prózakölteményei részletgazdag, objektivitásra törekvő leírások tárgyakról, természeti jelenségekről, állatokról, emberekről, ideákról. Költőiségüket tömörségük, kihagyásos jellegük és a visszafogott képek sokasága adja. Ponge ugyanakkor nemcsak leír, érzéketeket [látványt, illatokat, hangokat stb.] teremt a szavak játékával, megalkotja – mint ahogy maga a költő fogalmaz – „a dolgok érzékelhető valóságát” [*Sidi-Madani, 1947. december 18., csütörtök, 194.*]. Nem néz a dolgok mögé, nem értelmez, nem filozofál: „figyelmével ráfeszül a tárgyra”, körültagogatja azokat, beléjük költözik, leír, definiál. Valami többet csinál mégis: az egyszerűen formált mondatokat hasonlatok, metaforák, olykor igencsak szokatlan képzettársítások tarkítják – „végül függőlegesen, durva szövésű, nagy lyukú hálóként zuhan alá, szétesik és tündöklő szilánkokként felverődik” [*Eső, 23.*]; „Az egész ősz végül nem más, mint valami kihűlt gyógytea. A holt levelekből kiázik az összes esszencia.” [*Az ősz vége, 24.*]; „Az éjszaka néha különös növény kelt életre, fényétől szobáink bútorai hatalmas árnyéktömbökké változnak.” [*A gyertya, 29.*], „Minden hússzelet egyfajta gyár, vérmalom és vérszivattyú. Tömlő, olvasztókemence és tartály határos itt légkalapáccsal és zsírpárnákkal.” [*A hússzelet, 51.*] Ponge szövegeiben – Forgách András szavaival élve – „maga a tárgy [a dolog] lesz a fő szervezője egy-egy írás struktúrájának”.¹⁰ Ez nemcsak abban mutatkozik meg, hogy a sűrű tárgy-leírások mögül mintegy eltűnik a szubjektum, hanem a megszemélyesítés, az antropomorfizáció retorikai játékában is. A leírt tárgyak életre kelnek, sőt, mi több, önérzettel rendelkező szubjektumokként működnek. Ennek egyik legszemléletesebb példája A *kéregkosár* című vers sorai: „A kéregkosár egyszer használatos, nem újrahasznosítható, ha kiürült, könnyen összenyomható. [...] A vásárcsarnokok környékén halmokban állnak a kiürült kéregkosarak. Szinte vadonatújak, és *kissé szégyellik is*, hogy esetlenül és haszontalanul a járda szélén hevernek.” [*A kéregkosár, kiemelések tőlem – B. A., 28.*]

9 Mieke Bal, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. Hartvig Gabriella = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés, vál.*, szerk. és a szöveget gondozta Thomka Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 157.

10 Lásd a kötet utószavában: Forgách András, *A maga oldalán. Baudelaire és Jabés között – de ugyanakkor Camus, Wittgenstein, Tolsztoj, Perec, Robbe-Grillet, Heidegger, Houellebecq, Sartre, Jammes, Picasso, Bracque, Malherbe és Eluard között* = Ponge, i. m., 257.

A *dolgok oldalán* szövegeit magyarázzák Ponge ars poeticái, amelyeket az 1948-as *Proémák* [*Proêmes*] gyűjtemény foglal magában, melynek címe Derrida szóalkotásaihoz hasonló játék: az összetétel itt nem elsősorban a próza és a költemény, hanem a *prosopopeia* és a költemény szavakat rántja egybe. A *prosopopeia* az arc és hangadás retorikai alakzata: „valaki valaki más vagy *valami* más nevében beszél”.¹¹ De Man mutat rá, hogy a *prosopopeiában* megbúvik a „látens veszély”, miszerint „a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egycsapásra némává válnak, beledermelve saját halálukba”.¹² Ponge szövegeiben ennek lehetünk tanúi az antropomorfizációs és ezzel együtt a dezantropomorfizációs gesztusban. A dolgok életre kelnek, az embert maguk mellé, sőt maguk alá rendelik, a nyelv pedig mintha magától lépne működésbe. Ezzel együtt a szerző alakja is eltűnik a szövegek mögött, ahogy arra Derrida Ponge nevével űzött játéka is utal [lásd: „l’ponge est Ponge”].¹³ Ennek az önműködő nyelvnek szemléletes megmutatkozása A *puhatestű* című költemény, amely az élőlények egy jelentéktelen, többnyire undort keltő csoportját emeli piedesztálra. A szöveg azzal is játszik, hogy a csiga és az osztriga a francia gasztrokultúra része. Ponge művei – írja Asztalos Éva – „nagyraoszt olyan leírások, amelyek kiszakítják a dolgot a közismert kategóriák, a bejáratott érzékelési és észlelési módok fogságából, így lehetővé válik, hogy az olvasó új tapasztalatokhoz jusson a bemutatott dologról a nyelven keresztül”.¹⁴ A *puhatestű* is új perspektívába helyezi tárgyát, azzal, hogy átfordítja az olvasó részéről feltételezhető zsigeri undort, illetve a gasztronómiai utalásokat, és ezeknek az állatoknak a lényegi vonását az alkotás szépsége és az írás aktusa felől reflektálja:

Mintha a természet lemondana arról, hogy a képlékeny anyagnak formát adjon. De fontos számára ez a teremtménye is, ezért helyezi belül gyöngyház borítású ékszeres ládikába.

Szóval a *puhatestű* nem pár kanálnyi kocsonya, hanem a legértékesebb lények egyike.

Szeret magába zárkózni. Tulajdonképpen semmi más, mint izom, pánt, ajtóbehúzó és ajtó, amelyet behúz.

[...]

És belehal, ha lehámozzák róla.

Ily módon kötődik az ember teste [a legparányibb sejtje is] a szóhoz – és a szó a testhez. [39., részlet]

A leírás a költőien megformált kép ellenére is tömör és pontos. A szöveg nehézkedési pontja ugyanakkor az idézet záró sora, a leírásból kimutató reflexió. A hasonlat

11 Uo., 258.

12 Paul de Man, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji, 1997/2–3., 103.

13 Derrida, *Signéponge*, 72–73. Barthes gondolatai is keretet adhatnak Ponge költeményeihez. A *szerző halála* című sokat idézett esszéjében írja: „Amíg hiszünk a Szerzőben, mindig úgy fogjuk fel, mint saját könyvének múltját: [...] a Szerző táplálja a könyvet, azaz a könyvet megelőzően létezik, a könyvért gondolkodik, szenved és él [...]. A modern író viszont saját szövegével egy időben születik meg: [...] kizárólag a megnyilatkozás idejében él, s minden szöveget örökké itt és most írnak.” [Roland Barthes, *A szerző halála*, ford. Babarczy Eszter = Uő., *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 52–53.]

14 Asztalos, i. m.

véletlensége arra késztet, hogy magyarázatot, jelentést találjunk rá, megfejtsük a lényegét. A későbbi *Jegyzetek egy kagylóról* című szöveg kulcsot is ad a kezünkbe:

Ebből a szempontból főként az olyan mértéktartó írókat vagy zenészeket csodálom, mint Bach, Rameau, Malherbe, Horatius vagy Mallarmé –, de mindenképp fölött az írókat, hiszen építményük a puhatestű-ember valódi és hétköznapi ürülékéből épül fel, a legarányosabb, a testéhez leginkább hozzáigazított dologból, miközben formáját tekintve az elképzelhető legkülönbözőbből: vagyis a beszédből. [62., részlet]

A kulcs talán nyitja az ajtót, az ajtó mögött viszont – számomra legalábbis így tűnik – *mise en abyme*-szerűen tárul fel előttünk ugyanaz a hasonlat: azaz a kép visszatér önmagába. Ez Ponge szövegeinek egy másik sajátosságára irányítja figyelmünket, aminek körbejárásához a *Csigák* című írás adhat támpontokat, azért is, mert egyúttal folytatja az előzőekben idézett költemények hasonlatát.

Így jár mindenki, aki megbánás nélkül, csakis nyomokkal, teljességgel szubjektív módon fejezi ki magát, nem törődve azzal, hogy saját kifejezését, akár egy szilárd házat, több dimenzióban felépítse és megformálja. Hogy tartósabb legyen, mint önnön maga.

De a csigák bizonyára nem is érzik ennek szükségét. Inkább hősök, vagyis azok, kiknek létezése műalkotás, nem pedig művészek, műalkotások termelői.

És itt érek el tanításunk egy lényegi eleméhez, amelyet egyébként nem birtokolnak kizárólagosan, de közösen osztoznak rajta minden, külső vázzal bíró élőlény: ez a csigaház, testük része és egyben műalkotás is, emlékmű. Túléli gazdájukat. [42., részlet]

A leírás szikár pontossága falként húzódik a hagyományos, jelentést kereső befogadás előtt. Mit rejtenek a nyomok? Mi a szubjektív? Ki a szubjektum? Ezekre nem kapunk választ a szövegből. Amit látunk, az maga a műalkotás mint a csiga háza, ami – az alkotótól függetlenül – szavakból és azok „holdudvarából” megformálódik. Mint ahogy Derrida írja *Aláírás, esemény, kontextus* című tanulmányában: „Az írás olvasható, »végső instanciaként«, nem igényel hermeneutikai rejtvényfejtést, nincs benne semmi megfejtésre váró titkos értelem vagy igazság.”¹⁵ [Meglátásom szerint hasonló gondolat merül fel a *Mi a költészet?* című esszéjében is. Erre még visszatérek.] A „nyom” szóra felfigyelve, az idézett részletet – és Ponge szövegeit – olvashatjuk Derrida *Grammatológiája* felől is. Derrida Heidegger *Bevezetés a metafizikába* című munkájára hivatkozva vezeti be a nyom fogalmát, és ezzel a hangsúlyt áthelyezi a jelöltről a jelöltek közötti viszonyra. Mint írja, „a lét értelme nem egy transzcendentális és korszakokon átvélő jelölt [...], hanem egy sajátosan *hallatlan* értelemben, egy meghatározott je-

15 Jacques Derrida, *Aláírás, esemény, kontextus*, ford. Kicsák Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda, Liceum, Eger, 2015, 68.

lentő nyom”.¹⁶ A nyom eredete mindig is ismeretlen, megragadhatatlan, ugyanakkor megmutatkozik a szavak játékában, a jelölők egymáshoz fűződő viszonyában. Derrida ehhez kapcsolódóan magyarázza a *supplementum* fogalmát, amelynek lényege a *helyettesítés*, és amellyel Derrida nemcsak a jelölő-jelölt kapcsolatot bontaná meg, hanem egyúttal a szubjektív (hovatovább: pszichologizáló) jelentés keresés és jelentésadás gesztusát is kivonja az olvasás aktusából. A *supplementum*ok láncát maguk a szövegek alkotják; a szövegen kívül nincs jelentés: a jelölőrendszer játéka mindig az olvasó előtt, *itt és most* zajlik.¹⁷ „A dolog neve mellékes. Az a fontos, amit a helyébe állítunk” – írja Ponge már idézett, 1948. január 31-i feljegyzésében. [219.] Költeményei bizonyos értelemben zártak, legalábbis úgy tűnik, mintha a képek önmagukra utalnának vissza, mintha – Asztalos Éva szavaival élve – „öntükröző metaforák”¹⁸ volnának. A dolog neve valóban mellékes, ami fontos, az maga a dolog, ahogy az a dolgot leíró – helyettesítő – szavak láncolatában feltárul előttünk.

Meglátásom szerint amit Derrida a *Grammatológiában* tudományos következetességgel kifejt, azzal játszik *Mi a költészet?* című esszéjében is. E szövegét mindig úgy olvastam, mintha maga is költészet lenne – Ponge verseihez hasonló prózaköltemény. Játék a szavakkal és a diskurzusokkal: a kérdésre nem kapunk választ, ehelyett a szöveg mintha egyszerre tartana közel a költészethez, és vinne tőle távol. Dacára annak, hogy csak körülírja azt, mégis úgy érezhetjük, a leírás pontos, jól exponált képet ad tárgyról. „De költeményünk nem marad meg a neveknél, sem pedig a szavaknál”¹⁹ – írja Derrida, ami egyaránt vonatkoztatható esszéjére és Ponge már idézett költészetfelfogására is („A dolog neve mellékes. Az a fontos, amit a helyébe állítunk.”). Derrida esszéjének sajátos dinamikája *supplementum*ok láncolataként végtelenbe tartó koncentrikus spirálokra emlékeztet, amelyeknek középpontja, eredete távoli, illuzórikus. Olyan, mint a tárgya, amelyről a következőképpen ír: „A vers adománya nem idéz semmit, címe sincsen, nem is komédiázik, csak előáll váratlanul, amikor a legkevésbé számítasz rá, elakasztva a lélegzetet és félbeszakítva a diskurzív és leginkább az irodalmi költészet fonálát.”²⁰

Derrida a költeményt sündisznóhoz hasonlítja, ami, ha közelítünk hozzá, ha veszélyt érez, összegömbölyödik, hogy „tűhegyes jeleit méginkább kifelé fordíthassa.”²¹ Az esszé megértését árnyalja, ha tisztában vagyunk azzal, hogy itt ugyanakkor nemcsak a költészet problémáját, hanem a fordítás (és bizonyos tekintetben az értelmezés) lehetetlenségét is állítja. „Legfőképpen ne engedd, hogy a sündisznót visszavezessék a cirkuszba, vagyis a *poiesis* manézsába: nincs mit tenni [...] nincsen se »tisza költészet«, se tiszta retorika, se *reine Sprache*, se az-igazság-felmutatása-a-műben”²² – írja, nyilvánvalóan Benjamin *A műfordító feladata* című esszéjére²³ reagálva. Ez a gondolat is egybecseng Ponge gondolataival, amennyiben a költő éppen a dolgokra

16 Derrida, *Grammatológia*, 33.

17 Uo., 181–183.

18 Asztalos, *i. m.*

19 Derrida, *Mi a költészet?*, 277.

20 Uo., 278.

21 Uo., 279.

22 Uo., 278.

23 Vö. Walter Benjamin, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józán Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Balassi, Budapest, 2007, 192–193.

fókuszált figyelmével fordul el attól, hogy valami *igazságot* mutasson fel a műben: „Azért írok a katicabogárról, mert viszolygok az ideáktól.” (*Proémák – B-oldalak*, 162.) És Ponge *csigája* is úgy viselkedik, mint Derrida sündisznója: ha veszélyt érez, a csiga is magába zárkózik, hogy áthatolhatatlan jeleit (*házát*) mutassa kifelé; s akárcsak Derrida sündisznója, Ponge csigája is sebezhető, s folyton ki van téve a balesetnek – az értelmezésnek, a fordításnak, a félreértésnek, a félrefordításnak. És mintha mindketten ugyanarra tanítanának. Ponge: „Így jelölik ki az ember feladatát. A nagy gondolatok a szívből erednek.” (*Csigák*, 43.; franciául: „Les grandes pensées viennent du cœur.”) És Derrida: „Ekképp kel életre benned az álom, hogy kívülről tanulj (*apprendre par cœur*). Hogy túrd, amint szívedet átjárja a diktált szöveg. Egyhuzamban, ami nem más, mint a lehetetlen, és egyszersmind a poematikus tapasztalat. Eddig mit sem sejtettél a szívről, de most megtanulod.”²⁴



24 Derrida, *Mi a költészet?*, 277.

Péter Szabina

El(ő)tűnő határok

KÖZELÍTÉSEK FILOZÓFIA ÉS MŰVÉSZETEK VISZONYÁHOZ

„a nyelv tehát a tér tere
a Tudat hozta létre
nincs külseje, s nincs belseje
mert nincsen, aki értse”
(Borbély Szilárd)

Írásomban Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regényének utolsó két fejezetét elemezve művészet és filozófia komplementer viszonyának vizsgálatára teszek kísérletet. Egy olyan határ kutatására vállalkozom, melynek egyik oldalán a pusztá dolgok, a testek, az akciók, a folyamatok vannak, a másikon pedig a nyelvi állítások. Ezek nincsenek tökéletes fedésben egymással, mindkét oldal magában hordozza – finom különbségeik mentén képződő – saját értelemtöbbleteit. Feltételezésem szerint ennek artikulációjakor Gilles Deleuze és Félix Guattari művészetfelfogásának aktualizálása gyümölcsöző belátásokat eredményezhet. A posztstrukturális filozófiai módszereit alkalmazó szerzőpáros a teremtés, a keletkezés, a differenciálódás tiszta, előzetesen adott fogalmak nélküli terépre, a reprezentált világ mögé kalauzol.¹

Deleuze szerint a művészetre a képek és a jelek új gyakorlataként is tekinthetünk, amin keresztül a szó eljuthat saját határához, amely elválasztja a vizuálistól, de a vizuális is eljuthat saját határához, amely elválasztja a hangtól. S mivel mindegyik eljut a saját határához, amely elválasztja őket egymástól, fölfedezik a közös határukat, a színét és a fonákját, a *kintet* és a *bentet*. Ez a gondolkodásmód elsősorban a művészet vonatkozásában hozhat új meglátásokat: „a filozófia kívülről születik vagy jön létre a festő, a zenész, az író által, amikor a melódia vonala magával sodorja a hangot, vagy a megrajzolt vonal a színt, vagy az írott vonal az artikulált hangot. [...] szükségszerűen ott jön létre, ahol e tevékenységek deterritorizáló vonalukat húzni kezdik. Kilépni a filozófiából, bármit megtenni, hogy kívülről hozzassuk létre.”²

Ennek következtében a művészet *par excellence* a dolgokról való olyan fogalomelőtti beszédként jelenhet meg, ami által a saját fogalmiságába zárt filozófus közelebb kerülhet a művészethez: lehetősége nyílna úgy látni a műalkotásokat, ahogyan az saját nyelve lévén nagy eséllyel nem adódna számára. Ezáltal felismerhetővé válhatnak és fellazulhatnak a reprezentáció, a jelentés és a *kommunikáció* égisze alatt – a szubjektumban megjelenő képek és szavak közötti viszonyban – rögzítettnek vélt jelek és a jelentések közötti kapcsolatok, ami révén a filozófus a szavak és a képek közötti „szakadék” megvilágítására tehet kísérletet. Ebben a feltárási folyamatban egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy „a kép az a fajta jel, mely úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát [...]. A szó nem más, mint a »másik oldal«: az emberi akarat mesterséges, önkényes

1 Az írás a Tempus Közalapítvány által nyújtott Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

2 Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Párbeszéd*, ford. Gyimesi Tímea, L'Harmattan, Budapest, 2016, 63.

terméke, amely szétszakítja a mesterséges jelenlétet azzal, hogy nem természetes elemeket vezet be a világba: az időt, a tudatot, a történelmet és a szimbolikus közvetítés elidegenítő közbülső lépcsőjét.”³ Mindez arra ösztönöz, hogy a metafizikai magyarázatok helyett az éppen aktuális közvetlenség átélésével kerüljünk közelebb a tapasztalathoz. Ez a – Wittgensteint is megidéző – közelítésmód nyilvánvalóvá teszi, hogy az élmények belső analizálása azon túl, hogy megtöri a nyelvjátékban történő aktuális jelenlétet, egy, a külvilágtól elkülönült belső világ létezésének illúzióját kelti.

A vizsgált művészetfelfogás a művészetre, a filozófiára és a tudományra a *gondolkodás* formáiként tekint, amelyek a rendezetlenségből konzisztens rendet hoznak létre. A művészet többek között az érzések és affektusok területén teremt: ahogy a filozófia új fogalmakat, úgy a művészet minduntalan új perceptumokat és affektumokat hoz létre, s ezek által a művészet megtaníthat új módon tapasztalni. A filozófia fogalmai pedig – a nietzschei hagyományt követve – fellebbenthetik a fátylat a gondolkodásunkban rejtőző általánosságról és butaságról, és megtaníthatnak másként gondolkodni. A művészet megszabadíthat a megszokott észlelési módoktól: megmutathatja a tapasztalásunk vulgaritását és banalitását, és annak a felismerésére is ösztönözhet, hogy hogyan lehet másként érezni vagy érzékelni. Egy műalkotás mindig a jelek világába invitál, aminek *pathikus* összetevői szemben állnak a logosz világával, méghozzá a részek alakjai szerint, amelyeket kihasítanak a világból; a törvény természete szerint, amelyet felfednek; az általuk megszólított képességek használata szerint; az ebből eredő egység fajtája és az ezeket fordító és értelmező nyelv alapján.⁴ Így egy műalkotás esetében megmutatkozó – a szubjektív és az objektív oldalt egyaránt meghaladó felsőbbrendű szempontot jelölő – *lényeg* minden szilárdságát elveszíti: „a műalkotás mindig a világ kezdetét alkotja és alkotja újra, és [...] egy különleges, a többtől tökéletesen különböző világot alkot, és olyan anyagtalan tájat vagy helyet foglal magában, amely semmilyen értelemben nem azonos azzal a hellyel, ahol megragadtunk.”⁵ Egy olyan *genuin* látásmódot hoz működésbe, ami ahelyett, hogy reprezentálná vagy leírná a dolgokat vagy az eseményeket, sokkal inkább hozzájárul ahhoz, hogy megtörténjenek azok.

Deleuze *Francis Bacon. Az érzet logikája* című írásában a műalkotások befogadásakor elsődlegesen az érzet (s például nem a forma különböző aspektusainak) jelentőségét hangsúlyozza, a műalkotás a nem én-központú irányítással bíró kontempláció következtében létrejövő érzetek kompozíciójából, azok együvé helyezéséből, összevonásából áll össze. De hogyan is hozhatnak létre a műalkotások szubjektum nélküli individuációt? Amennyiben az én gondolkodik, és ily módon létezéssel bír és aktív, mindezt csakis az időben képes meghatározni, egy passzív én létezéseként, ami által egy olyan passzív énként határozódik meg, aki előtt szükségképpen úgy jelenik meg önnön gondolkodó aktivitása, mint egy Másik, aki vagy ami hat rá. Azonban ez nem egy másik szubjektum. Ehelyett sokkal inkább azt érhetjük itt tetten, ahogyan a szubjektum individuumként valami mássá válik: amikor minden tiszta látomás és változás, mely változásba a *leendés*, a valamivé-válás mozzanatai lopják be magukat.

3 W. J. T. Mitchell, *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, ford. Szauder Dóra – Szőnyi György Endre, JATEPress, Szeged, 2012, 48.

4 Vö. Uo., 106.

5 Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*, ford. Gyergyai Albert, Kriterion, Bukarest, 1974, 349.

A művészet és a valóság kapcsolatának lényege „nem az imitáció és a reprezentáció, amelyben az értelmezés [interpretáció] mindig is egy [reterritoralizált] »pontnak« [a valóságnak, a modellnek, az igazságnak] rendelődik alá, hanem a *leendés* [devenir], a moduláció, azaz a »folytonos teresedés«, szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon, az »érzés logikáját« követve.”⁶

A fenomenológiai esztétika kontextusában Guattarival közösen az érzettömb kifejezést használják, olykor a létrejövés-tömről is beszélnek, s a műalkotás azon létmódját jelölik ezzel, amely egyszerre affektív és perceptív. Azzal, hogy Charles Sanders Pierce *percept* fogalmát átültetik [perceptum] saját gondolkodás-gépezetükbe, s annak analógiájára megalkotják az affektum fogalmát, a művészetben belül kibontják a receptív és spontán elemeket a percepcióból, s elválasztják őket az észlelőtől, így lehetővé téve, hogy a műalkotásban autonóm létezéssel bírjanak. A perceptum és az affektum, továbbá az irodalom Deleuze által képviselt személytelen koncepciójának középpontját jelentik e fogalmak, általuk a hagyományos irodalmi kategóriák, mint például a karakter, a környezet és a táj új módon válnak olvashatóvá. Amennyiben fel szeretnénk tárni a perceptum működését, ahhoz elsősorban azt kell megértenünk, hogy Deleuze-t miként foglalkoztatja az a jelenség, amely az ego feloldódásához vezet a művészetben. Hasonló ez valamelyest ahhoz az állapothoz, amikor még a kisgyermek nem képes önmagát megkülönböztetni a külvilágtól. Eszerint például perceptumok által a művészet nemcsak a világban való létezésnek, hanem a világgal való megismerkedésnek egyik módjává válhat: emlékeztethet arra, hogy mi magunk is részét képezzük a fennálló világ összetettségének. Az affektumok és a perceptumok olyan művészi erők, amelyek megszabadultak a percipiáló individuumok szervező reprezentacionalista kereteitől, s ehelyett hozzáférést nyújtanak számunkra a szingularitások preindividuális világához. Így pedig Deleuze a művészetet a reprezentáció azon interpretatív tendenciáján való felülkerekedésének egy módjaként látja, mely vissza akarja követni a létrejövést az eredet[i]hez.

Felfogásában a művészet minduntalan a látható és a kimondható dolgok közös terének fellelhetőségét kérdőjelezi meg, s esszenciája szerint leginkább a műalkotás képes megmutatni azt, amit nem lehet ábrázolni vagy olvashatóvá tenni, a rést magában a reprezentációban, a diskurzus rétegeit, kötéseit, törésvonalait (például a kép és a szöveg közötti, dolog és jelentés előtti fehér, üres teret). E perspektíva egyik alapvetése, hogy a műalkotás eredendően nem rendelkezik valamilyen pozitív értelemmel, valamint jelentései totalitásával. A látás és a beszéd, illetve a látható és a mondható közti kölcsönhatást – Foucault ismeretelméletéhez csatlakozva – a tárgyak és a szavak, valamint a láthatóság és az olvashatóság kötéseiből álló tudás archeológiai rétegeinek vázaként értelmezi. Ebből következik, hogy a megértést eredendően nem az érzéki benyomásokra, valamint az utólagos műveletekre választják szét – s ez vizsgálódásom módszerének egyik hangsúlyos alapelve. Így – míg a művészet a perceptumok és az affektumok, addig – a filozófia a fogalmak területén hozhat áttörést a gondolkodásban és a tapasztalásban, hiszen a nyelvet mindkét övezet más és más módon „facsarja”, s az így létrejövő eltéréseik miközben egymástól különbözővé teszik őket, keresztezik és útjaikat egymással.

6 Gyimesi Tímea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Kijárat, Budapest, 2008, 13.

A műalkotás percipiálása nem egyenlő az érzettel, ugyanis az érzet, a perceptum és az affektum sem tárgyasít, hanem benne különböző intenzitásszintek váltakoznak egymással, különböző intenzitások szintkülönbségeit foghatja egybe. A reprezentáció helyett itt már a megélésre, a jelenlétre, az érzet logikájára kerül a hangsúly. Amikor egy műalkotás az általa megjelenített egy különös *itt és mostban, haecceitásban* önmagán túlmutatóan valami láthatatlan többletnek ad helyet, akkor ellenállhatatlan erővel képes kitölteni a pillanatot, miközben egy új világ háttéréből emelkedik ki és oda süllyed vissza. Amint megjelenik és megjelenít számomra valamit, Merleau-Ponty szavaival: „máris eltűnik, beolvad a világ horizontjába, és átadja helyét egy következő ez-nek. A jelen csakis azért határozhatja meg ürességem, mert múltékony, mert ideiglenes, létrejötté soha nem függetleníthető egy következő ez felbukkanásának fenyegető közelségétől”.⁷

Mindez pedig a különbségek intenzív világát tárja fel. „Nincs olyan esemény, nincs olyan jelenség, sem szó, sem gondolat, amelynek az értelme ne lenne sokszoros. Egy dolog hol ez, hol az, hol valami még összetettebb, a benne uralomra jutó erőnek megfelelően”.⁸ Deleuze a jelentések formális rendszere helyett az értelem bonyolult, sűrű és mindenekelőtt változékony közegét kutatja: „abban a pluralista eszmében, hogy egy dolognak több értelme van [...] a filozófia legmagasabb vívmányát látjuk”.⁹ Deleuze egy olyan szféra elérésére törekszik, amelyben a jelentések és értelmek világa nem jelek formalizálható kombinációját jelenti, hanem az értelem keletkezésének és sokféleségének dinamizmusát, amely egy olyan mozgást jelent, amelynek során egy sokaság valamely felületen megjósolhatatlanul terjed szét és vonul keresztül, azaz nem meglévő irányokat követ, hanem az irányokat éppen a saját mozgása jelöli ki. Mindez a műalkotások jelentéspotenciáljaira vonatkozólag egy végtelen dinamikus keletkezésben lévő mozgást feltételez.

Deleuze filozófiája abban az értelemben antiplatonista és antidialektikus, hogy szakítani kíván azokkal a gondolkodásbeli sémákkal, amiket teljes mértékben az Ugyanaz uralma, az azonosság és az ellentmondás logikája, valamint a reprezentáció fogalma ural. A *Különbség és ismétlés* [1968] című művében kidolgozott differencia filozófiája szerint a gondolkodásnak szakítania kell a negativitás dialektikájával és a reprezentációra épülő fogalmak tárházával. A reprezentációt egy hosszan tartó tévedés történeteként írja le, melynek lényegét a következőképpen ragadja meg: a különbözőzés nem más, mint eltérés az azonosságtól, az ismétlés pedig megegyezik egy modell reprodukálásával.¹⁰ Mindez a művészettapasztalat során például annak a meggyőződésnek az eliminációjához vezethet, mely szerint korábban egy tárgynak tulajdonítottuk az általa hordozott jeleket, minden erre készlet bennünket: az észlelés, az értelem, a szokás. Deleuze *Proust* című munkájában a következő gondolattal találkozhatunk: „Minden benyomásunknak két oldala van: »félíg a tárgyba ágyazódik,

7 Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik – Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2007, 68–69.

8 Gilles Deleuze, *Nietzsche és a filozófia*, ford. Moldvay Tamás – Kovács András Bálint, Gond Alapítvány – Holnap, Debrecen – Budapest, 1999, 17.

9 Uo.

10 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Paris, 1968, 385.

egy másik részével azonban, amelyet csak mi ismerhetünk meg, bennünk folytatódik». Minden jel két részből áll: *megjelöl* egy tárgyat, és valami mást *jelent*.¹¹

Minden művész egyszerre teremt és mutat fel perceptumokat és affektumokat, melyekben az érzet egy olyan megkülönböztethetetlen zónaként tételeződik, mintha a benne aktualizálódó dolgok „minden esetben azt a végtelenbe tartó pontot érték volna el, amely közvetlenül megelőzi az egymással szemben fennálló természetes különbségeiket”.¹² A Deleuze és Guattari által kifejtett esztétika szerint például az irodalom terrénjában az írók alapanyaga a szó és a szintaxis, amely kitör a szöveg textúrájából és érzetté válik. Felfogásukban a művészet sokkal inkább élő anyag, mintsem gondolati kategória. Eszerint a *Nincstelenek* című regény utolsó oldalain olvasható szavak és fogalmak az atomisztikus kettősségekben való gondolkodás által aligha ragadhatóak meg. Az ilyen közelítés lehetővé teszi, hogy a mindenkori műalkotásról szerzett benyomásunkat minden külső jelentésre való tekintet nélkül szemléljük, hogyan az önmaga megalkotottságában van, s csak ezután forduljunk felé az értelem várakozásainak teljesülésére vonatkozó kérdéseinkkel. Olvasatomban – kiváltképp a regény záró szakaszában – a reprezentációt, amely eredeti értelmé szerint helyettesít valami távollevőt a jelenlevő és a távollevő feltételezett hasonlósága alapján, felváltja a megmutatkozást, a *leendés* és a *létrejövés* aktusát is magában hordozó *autoprezentáció*, amelyben már a mimézis-elv és a metaforikus és metonimikus kapcsolatokra épülő reprezentáló-elv, noha nem tűnik el teljesen, elveszíti hangsúlyosságát. Az autoprezentációban már nem valami más helyett, másra utalva történik valami, hanem „önmagát felmutatóan”.¹³ Ennek értelmében a regény zárószakaszaiban felbukkanó tervrajz aspektusait kutatva arra a következtetésre juthatunk, hogy bennük a hasonlóság és a jel újfajta módon támaszkodnak egymásra.

Az író a könyv végén a túlságosan elviselhetetlen megpillantásán keresztül komponálja meg a gyermekkori ház tervrajzának perceptumát és affektumát, ami ezáltal szinte a műalkotáson belüli műalkotássá lép elő a szövegben. A regény végén könnyen az az érzésünk támadhat, „hogya a verbális és a vizuális reprezentáció közötti különbség eltűnőben van, s az *ekphraszisz* figuratív, képzeletbeli vágya szó szerint vagy ténylegesen valóra válhat”.¹⁴ Az immáron ifjú főhős megtalálja gyermekkora helyszínének műszaki alaprajzát, ami „áttetsző zsírpapírra készült másolat volt. Kupírral készült, kékeslila vonalak egyszerű hálózata. Alaprajz, homlokzati rajz és oldalnézet. Nagyon egyszerű terv, elől egy ablak, oldalt két ablak és két ajtó. Egyszobakonyha plusz spájz, ahogy nevezték. Egy kémény az alacsony esésű tetőn. Nyitott veranda. Meg a négy évszakt, a tájolást jelző keresztvonal. Csupa egyenes, csupa párhuzamos.”¹⁵ Íme egy perceptumba ültetett szimulákrum, ami platóni értelemben nem egy pontos és hű másolat, hiszen „nem látszik rajta a penész. Nem hallatszik a veszekedés. Nincs rajta

11 Gilles Deleuze, *Proust*, ford. John Éva, Atlantisz, Budapest, 2002, 32.

12 Gilles Deleuze – Guattari, Félix, *Mi a filozófia?*, ford. Farkas Henrik, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2013, 146.

13 Azonban fontos hangsúlyozni, hogy az autoprezentáció abszolút értelemben nem megvalósítható, hiszen a műalkotást mint olyat ekkor sem láthatjuk a tudat paradox trükkje és képessége nélkül, hogy valamit egyszerre „ott”, azaz valósnak és „nem ott”, azaz művészetnek látunk.

14 Mitchell, *i. m.*, 196.

15 Borbély Szilárd, *Nincstelenek*, Kalligram, Budapest, 2013, 320.

tizenhárom év keserűsége.”¹⁶ azonban a deleuze-i perspektívából tekintve a benne rejlő különbségből fakadóan felszabadulást, affektumot eredményez[het]. A rajz nem irányítja egyértelműen, hogy a szemlélő számára milyen aspektusok mutakozzanak meg, ugyanakkor maga a szemlélő sem uralja annak működését, ahogyan számára benyomásai megjelennek. A perceptum és az affektum megjelenésekor még nem beszélhetünk a szubjektum–objektum szétválásáról. Felvillanásuk egy teret nyit meg, ami nem nevezhető sem reálisnak, sem szubjektívnek.

Az affektum egy olyan, már-már leírhatatlan dolog, ami néha érzelem vagy fiziológiai hatás kifejezéseként tör felszínre, azaz egy olyan átmeneti gondolat vagy dolog, amely az észlelés folyamatában megjelenő *idea* képeinek előbukkanása előtt következik be. Az affektum változás, variáció, ami akkor fordul elő, amikor testek összeütközésbe vagy érintkezésbe kerülnek egymással. Az affektum egy közvetlen élmény, egy nem tudatos feloldódás a tárgyi megjelenés közvetlenségében. Ebből pedig az következik, hogy az értelmezést megelőzően tűnik fel: nélkülöz minden – a valóságos tapasztalattól teljesen idegen – akaratlagosságot és szándékosságot. Egy találkozás átmeneti *terméke*, s ez annak etikai és megélt dimenzióira is vonatkozik: mindez ugyanolyan meghatározhatatlan, mint például egy naplemente élményében felfedezett átalakulás, vagy szellemi tapasztalat történésének háttere. E koncepció talán segíthet az időben közvetített események formájában *megérteni* és kifejezésre juttatni a világban szüntelenül áramló dolgok és a testek hihetetlen, csodálatra méltó, tragikus, fájdalmas és destruktív konfigurációját. Az igék eseményekké válhatnak, azaz érzékelhető erőkké, cselekedetökké vagy tevékenységekké. A művészet által felismerhetjük, hogy az affektumok leválaszthatóak időbeli és földrajzi eredetükről, önálló entitásokká válhatnak. Így – a tapasztalathoz nem-interpretatív módon közeledve – az affektum fogalma felfedheti azon szemiotika határait, ami az esztétikai és fizikai tapasztalatok strukturálására hajlamos: „Hirtelen olyan szépnek láttam, hogy másnap anyám tudta nélkül elvittem a városba a keretező műhelyébe.”¹⁷ Majd miután a kérés hallatán a képkeretező értetlenül visszakérdezett a fiú szándékára, az a következőképp felelt: „Igen, ezt kérem bekeretezni.”¹⁸ Válasza *accusativus cum infinitivoban* hangzott el; bekeretezni, melyben a főnévi igenév az állítás kifejezettje és a tényállás attribútuma is egyben. A megélt valóság elevensége ebben a gesztusban testetlen köddé válik, amelyet nem a minőségek, cselekvések vagy szenvedések, nem az egymásra ható okok alkotnak, hanem azok következményei, az együtttható okok hatásai, a dolgok felszínén meghúzódó tiszta, testetlen, nem-ható szenvtelen események, *infinitívusok*, melyekről még létezésük sem állítható, sokkal inkább a létezőt körülölelő extra-létezővel mutatnak hasonlóságot. Az itt megjelenő esemény, már nem a kijelentő módú *van* által az alanyra vonatkozó minőség, hanem a tényállásokból kiemelkedő, fölöttük lebegve elterülő infinitívusz, határtalan *leendés*, melynek nincsen alanya.¹⁹ Ezen a ponton az írásnak már csak egy funkciója van, hogy alkalmat teremtsen arra, hogy együtt áramoljon más áramlásokkal, ami azonnali, intenzív, ami módosít és módosul, s ugyanazon momentumban egyszerre teremt és rombol: a tiszta kifejezés síkjává válik,

16 Uo.

17 Uo.

18 Uo.

19 Vö. Deleuze–Parnet, *i. m.*, 55–56.

amely elmenekül a formából. Az itt megjelenő szervesetlen leírás következtében, amint felrajzolódik az alaprajz, rögtön szertefoszlik.

Az infinitívuszok azért események – *haecceitasok* –, mert van bennük egy rész, ami beteljesülésükkel sem tud megvalósulni, önmagukban vett *leendések*, melyek várnak ránk minduntalan, miközben meg is előznek.²⁰ A szubjektumot felváltják az alany nélküli dinamikus individuáció kollektív elrendeződései. Semmi nem fejlődik, a dolgok csak érkeznek, túl későn vagy túl korán, és sebesség-összetevőik szerint tűnnek elő. A szóban forgó fejezet nyitva hagyja a nyelv és a látható viszonyát, és nem azok találkozási pontjának talaján akar az eseményről beszélni, sokkal inkább összebékíthetetlenségük talaján, de oly módon, hogy ezzel a „szándékával” valójában mindkettőhöz közelebb maradunk – a tulajdonnév eliminálásával a végtelenbe nyújtózhatunk. Kanti terminológiát használva, talán itt közel vagyunk ahhoz, amit negatív ábrázolásnak hívhatunk, hiszen a szem nullára redukált öröme végtelenül sok gondolkodnivalót hagy a végtelenről.²¹ Ez a felfogás megmutatja nekünk, hogy az elme egyfajta membránként van jelen: egyszerre érintkezik a külső világgal, s mindeközben része annak. Eszerint az én nem valamilyen külső világtól különböző dologként jelenik meg, hanem inkább a külső világ „redőjeként”, egy olyan membránként, amely – e sajátos intim viszonyban – rögzít más dolgokat.

„Mindennek lehet kerete, gondoltam. A keretek tartják össze a dolgokat.”²² A számára megnyilvánuló láthatatlan élmény bekeretezésére, láthatóvá tételére törekedett, ami az itt történő megjelenés érdekében a következők szerint húzódik vissza a megjelenőből. Édesanyja, miután a főhős elújságolta neki tervét, rezignált értetlenséggel és szomorúsággal fogadta azt: „Mi értelme? Mi nem vagyunk rajta, csak az üres szoba. Nincs rajta semmi, ami velünk történt...” Friedrich Nietzsche, aki *A tragédia születésében* az esztétikai szókratizmust, az euripidészi tragédia művészfelfogásával szemben, miszerint „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen”,²³ megfogalmazott kritikája szerint a művészet csak abban az esetben hiteles, ha ellenáll a morális észnek, és mindenféle racionális magyarázatnak, és ha a jelentése valamiképp megfoghatatlan. A jelentés semmi esetre sem egy rögzült alakzat, ami látható formával rendelkezik, hanem az intenzitás mozgása, azaz dinamizmus. A fiú anyja reakcióját követően – talán restellte magát – nem ment vissza a képkeretezőhöz. „Jobban meggondolva, nem is tudom, miért akartam egy tervrajzot bekereteztetni. Talán tényleg az tetszett, hogy nem vagyunk rajta a rajzon. Hogy egy ideális séma, amelyben minden tökéletes. Az egyenes tényleg egyenes és a párhuzamosok tényleg párhuzamosak. A mi házunk nem ilyen volt. Ha jobban meggondolom, nem is hasonlított arra a tervrajzra. A rajzon egy másik ház volt, tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek.”²⁴ Az alaprajzhoz kötődő élmények a történet megidézett két pontján [az anyával történő beszélgetés előtt és után] nem ugyanabban a *térben* öltöttek formát, sőt általuk egymást kizáró virtuális *mélységek* jelentek meg.

20 Uo., 63.

21 Vö. Jean-François Lyotard, *A fenséges és az avantgárd*, Enigma 2. [1995], 49–61.

22 Borbély, i. m., 321.

23 Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa, Budapest, 1986, 104.

24 Borbély, i. m., 321.

A bekeretezni kívánt tervrajz már önmagában egy kész útvonal, séma, amelyeket lépésről lépésre követhetünk, azonban nem tudjuk róla lebontani a regény erőmezejében létrejövő útvonalakat. A ház teljes változáson megy át, a ház maga az élet, a dolgok szervesen élte. A rajz egy kinyíló dimenzióvá válik a főhős tekintete által. Egy korábban lényegtelen felület érzetminőséggé, érzettömbbé alakul, ami általánosító tulajdonságok helyett egyediséget hozott létre. A regényen belüli kép sajátos atmoszférát teremt. A sokféle irányba futtatott és futó síkok összes lehetséges módon történő összekapcsolódása határozza meg a ház érzetét, melynek léte a „kompozíció, vagyis egy olyan összetétel, amely a kozmosz nem emberi erőiből, az ember nem emberi változásaiból, s végül egy olyan ambivalens házból áll, amely élénk kapcsolatot és szoros illesztést biztosít az első kettő számára, és mint a szél, folyamatos kavargásban tartja őket”.²⁵ Az író olyan váratlan territóriumot jelöl ki a regény lezárásával, amely nem pusztán tér-időbeli, de minőségi síkok és filozófiai rendszerek között is diskurzust teremt. A kép kapcsán felvillanó aspektusok nem a tervrajz tulajdonságaiként tűnnek fel: a perceptum és az affektum a későbbi pillanatokban lehetőséget teremt a hasonlóságban, az asszociációban és az emlékezetben működő értelemátvitelre. A főhős az alaprajzot elsőre egyszerű, kupírral készült kékeslila vonalak egyszerű hálózataként látta, ami később, az édesanyjával folytatott dialógust követően a hasonlóság, az asszociáció és az emlékezet elkülönült és egymásra vonatkoztatott értelemeinek komplikált felületévé változott. Az új aspektus megjelenését követően a rajz megváltozott, már korántsem volt ugyanolyan, mint korábban. De úgy, hogy nem maga a tárgy esett át változáson (eleve ott maradt a képperetezőnél), azonban hozzáadódott egy újabb dimenzió, aminek következtében többértelművé vált.

Az itt megjelenő perceptum és affektum kapcsolódási pontjaiból kiolvashatjuk a különbség filozófiájának jellegzetességeit és mindazt, amire Deleuze szerint a művészet hivatott, „hogy az anyag kínálta lehetőségekkel kiragadjon a perceptumot mind a tárgyi észlelésekből, mind az észlelő alany szubjektív állapotaiból, és ugyanígy kiragadjon az affektumot az érzésekből, érzelmekből, azaz a szubjektív állapotok közötti átmenetekből.”²⁶ Az affektumok és a perceptumok bejárást biztosíthatnak a másik privát világába. Mindazonáltal jelenlétük és tapasztalásuk közben azt is nyilvánvalóvá teszik, hogy a dolog a tapasztaló alany számára csak az lehet, amit lát, azaz a látható önmagára érzetminőségként való visszahajlása, fordítva pedig az érzés és az érzés tárgyának önmagára való visszahajlása, méghozzá a tapasztaló közvetítésén keresztül. Borbély Szilárd regényének zárófejezetében megjelenő érzetek minősége úgy foglalja keretbe a ház alaprajzát, és a múlt önmagában való létét, hogy az mélyebbé válik minden egykor volt múltnál és minden valaha létezett jelennél: nem külső és esetleges körülményei között, hanem bensővé tett különbségében, ebben az értelemben *lényegében*.²⁷

25 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mi a filozófia?*, 154.

26 Uo., 141.

27 Vö. Deleuze, *Proust*, 62–63.

Árnyékba és fénybe vont alkalmak

SZIJJ FERENC: *IGAZI NEVEK*

Szijj Ferenc félelmetesen jó költő. Ezt azért is érdemes leszögezni, mert új verseskötetéből nem feltétlenül derül ki. Pontosabban nem annyira az új kötetből derül ki – a korábbi verseskönyvek, az *Agyag és kátrány* [2014], a *Kenyércédulák* [2007] vagy a *Kéregtorony* [2001] jelentősebb művek. Hogy az *Igazi nevek* miért tűnik gyengébb kötetnek, arra csak látszólag kézenfekvő az a magyarázat, hogy mert szinte kizárólag alkalmi verseket tartalmaz: kiállításmegnyitókra írt verseket, köszöntőket, festmények, installációk vagy fényképek nyomán született költeményeket. A helyzet ennél összetettebb, ezért célszerű Szijj lírájának alapkarakteréből kiindulni. Persze egy ilyen nagyszabású és bonyolult költészetről csak óvatos, tapogatózó jellemzést adhatunk, és mindig fennáll a leegyszerűsítés vagy a tévedés veszélye.

Mindenesetre úgy tűnik, a szijji költészet már a kezdetektől azzal a fő kérdéssel szembesül, hogy a formátlannak és rend híján lévőnek tapasztalt világot hogyan lehet nyelvileg megragadni úgy, hogy a vers ne hazudjon formát és rendet a világról, a vers ne legyen lekerekített, szellemes, fennkölt vagy tragikus, de közben tegye világossá, hogy a világban nincs se forma, se rend, és képes legyen kifejezni, hogy ez olyan súlyos tapasztalat, amely az emberi életet szorongástelivé, otthontalanná és kietlenné teszi. Szijj nagyon markáns választ ad erre a költői kihívásra, és egyedi, sőt, ha a fiatal magyar költészetet nézzük, iskolateremtő megoldással merít a XX. századi magyar líra különböző poétikáiból. A klasszikus modernre jellemző lekerekítettség, zeneiség és jól formáltság nyilvánvalóan szóba sem jöhet Szijjnél, de az avantgárdra jellemző kollektivitás vagy szervetlenség is idegen tőle. Szijj, ez egyre világosabban látható, alapvetően én-költészetet művel, és sokszor több oldal terjedelmű hosszúversei is szervesnek tűnnek: mintha minden elemük fontos lenne, még akkor is, ha sokszor egyáltalán nem világos, mi egy-egy szövegelem jelentése és funkciója. Ez az enigmatikusság részben az avantgárdra már emlékeztető asszociativitás következménye, amely egészen váratlan képzetársításokkal él, vagy nagyon különböző képi területekről származó elemeket kapcsol össze, esetleg meghökkentő logikával szövi össze a vers részeit, ahogy a groteszk-szürrealis vizualitás és a szabadvers-jelleg is az avantgárdot idézi. És bár a nyelvkritikus posztmodernre jellemző regiszterkeverés, intertextuális burjánzás szintén távol áll ettől a költészettől, az a viszonylagosító belátás nagyon is meghatározó nála, hogy a világ csak a világot megtapasztaló személy szűrőjén és kulturális konstrukciókon keresztül adódik, így Szijj versei önreflexív módon rendre szembenéznek az érzékelés, a látás, a tudat szubjektív adottságaival vagy a nyelv formát és logikus rendet sugalló sémáival és narratív sablonjaival. Miközben ez a líra sok mindent felvonultat a posztmodern ironiából, elsősorban a hol furcsa álmok, hol szinte már gyermekregék rajzfilmek vizuális logikáját követő groteszk és elborult humort.

Mindezekhez a megalapozó poétikai szemléletekhez Szijj első kötete óta több jellegzetes vershelyzet, téma, motívum és beszédmód társult. Az egyik [1] ilyen a

vasúti pályaudvarok és a vonatutak világa, amely nagyon sok mindent magába foglal nála. A vasútállomások kietlensége, a romos-lepusztult épületek, az éppen csak működő gépek, az egyaránt koszlott épített és természeti környezet egymásba játsása alapvető megvalósulása az otthontalanként megtapasztalt világállapotnak, de a vasút viszonylag rendezett, legalábbis a menetidő és menetrend, a forgalomirányítás révén szabályozott világa a „normális” világ rendezetlenségét is megmutatja, azt, hogy utóbbiban „csak a véletlenek, a keveredés, a nehéz dologság / és az átláthatatlan viszonylatokban élő emberek / ismeretlen feltételekkel meghozott döntései” uralkodnak, hogy az előző kötet *A másik világ* című, vonatos versét idézzem. Itt minden szó lényeges: a keveredés adhat magyarázatot a Szijj-versek különös asszociativitására, arra, hogy e költészetben a világ dolgai rend nélkül keverednek.

A nehéz dologság alighanem a tárgyak és dolgok makacs jelenlétére vonatkozik, arra, hogy Szijj műveiben gyakran jelennek meg tárgyak és dolgok, amelyek nem működnek, de folyton felhívják magukra a figyelmet, idegenségérzést és szorongást okoznak. Az emberi viselkedés is mindig önkényesnek és érthetetlennek tűnik a versekben, és rendre megjelenik, hogy a költői szubjektum képtelen beilleszkedni az emberi világ valójában mélyen kaotikus rendjébe, sőt, a világot eleve önkényesen, furcsa magányos logikával érzékeli, ami miatt a versek néha megközelíthetetlennek tűnnek, máskor egészen egyedi dolgokat mutatnak meg a világból. A véletlen pedig felidézi a másik [2] nagy szijji motívumot, sőt, alaptörténetet, amely a *Kéregtorony* kötet óta jelen van ebben a lírában: ez a családi katasztrófák sorozata, a halálos balesetek sora: a bátyot elgázolja egy autó, a vasutas apa és a mentálisan beteg anya biciklibalesetben hal meg, egy-egy képtelen véletlen folyományaképp. Ez a roppant traumatikus családtörténet óriási súlyt ad Szijj költészetének, anélkül, hogy gyanús és bizonyos szempontból megnyugtató magyarázatokkal élne: szó sincs arról, hogy Szijj versei a családi tragédiák miatt érzékelnék olyan sötétnek a világot, vagy hogy a világ káosza, otthontalansága, élettetlensége vezetne ezekhez a halálesetekhez. Ok-okozatiság helyett a dolgok és események vigasztalan egymás mellé állítása történik Szijj költészetében. Amely, emellett, [3] próbálja kívülről szemlélni a világot, elidőzik a tárgyak és dolgok látványánál, vizsgálja saját észlelését, tanulmányozza a fény működését, amely néha mintha bámulatos tündöklésbe vonná a világot, és a látványok e fürkészése időnként mintha felvillantaná a világnak a dolgok látványában elrejtőző lényegét, általában sötétségét, élettetlenségét, értelmetlenségét.

Ezeket a vershelyzeteket és motívumokat Szijj alaposan kimunkált költői nyelvre szólaltatta-szólaltatja meg, amelyet kritikusai alaposan körülírtak már. Disztelen stílus és szűkmarkúan mért jelzők [Tatár Sándor], grammatikailag ép szavak és tagmondatok, racionális központosítás, ám a mondatok közötti logika gyakran sérül, csupán asszociatív a kapcsolat [Bozsoki Petra], szenvedtlen, a panasz retorikai elemeit kikerülő modalitás [Keresztury Tibor], a viszonyszavak, névmások, segédigék burjánzása, a főnévi igenevek elvontsága [Szegő János], végletesen zárt, mivel önkényes szabályokon alapuló versbeszéd, ugyanakkor végletesen nyitott, mivel az állandó ellipszisek miatt radikálisan sokértelmű, sokféle jelentés-összefüggésbe állítható versnyelv [Krusovszky Dénes]. Ez a fajta jellegzetes szemlélet, poétika, témaválasztás és versnyelv ugyanakkor veszélyeket is hordoz: a világnak csak a szubjektum által lehetséges megragadása néha megoszthatatlanul privát szubjektivitást működtető versekhez

vezet, és az olvasó semmit nem ért; a nyelv helyenként afáziásan zavaros lesz; egyes versek megragadnak a látvány leírásánál. Az új kötetben bizony mindezekre találunk példát, és ezek mellett néhány további probléma is közrejátszik abban, hogy az *Igazi* nevek minden fantasztikus remeklése ellenére sem tűnik olyan jelentős műnek, mint a korábbi verseskönyvek.

Az egyik szóban forgó probléma, hogy Szijj egyes versei alárendelik magukat más költészeti-művészeti észjárásoknak vagy játékoknak. Így például a *Három szonett Tandorinak*, amely, mint a versek keletkezéséről tudósító kötetvégi függelékből tudható, eredetileg köszöntőversnek íródott, teljességgel kimerül a szonettírásról szóló szonett gesztusában. Ami Tandorinál hol jól, hol rosszul még működött, de mindenképpen újszerű és erőteljes megoldás volt, Szijjnél utánérzésnek és letudandó feladatnak hat. Ide tartozik a *Kovalkád* és a *Hajlatzug* című párvers is, amely úgy született, hogy magyarul nem beszélő fordítók megpróbálták németre átültetni Szijj egyik korábbi versét, és a találgatásokra, fordítási kísérletekre adott Szijj választ: ám a végeredmény a kitekert, értelmetlenségbe hajló, zavaros szövegekkel, vonzatbeli és lexikai rendellenességekkel inkább Szijj-versek paródiájaként hat („Ügyetlen házasságközvetítők énekelnek józanul / egy régi stólat, oltári tréfa, boldog-boldogtalannak / írva áll: BÜF. Gyalázatos gyalásó. Néma csúfság, / úgy hivalkodó, fóliával mentesítik”, 61.). Más alkalommal az alkalmiság azért okoz gondot, mert a vers afféle ujjgyakorlatnak hat: bár a szöveg követi a Szijjra jellemző észjárást és nyelvhasználatot, a vers egészének mintha nem lenne igazi jelentősége. Ilyen vers például *A királynő lepedője*, amely esetében további nehézséget okoz, hogy a vers alapjául szolgáló művek, ezúttal Szij Kamilla grafikáinak ismerete nélkül a vers aligha követhető. Szij rajzai a bonyolult hálózatba rendező szürke-fekete vonalak elvén alapulnak, és a vers felütése mintha ezt az alkotásmódot írná le: „Csak mozgatja a kezét, / húzogatja a vonalakat, és ha bárhol bármi van, / földrengés a Csendes-óceánon, / tornádó a Karib-tengeren, [...] akkor egy kicsit eltérnek a vonalak, / ő meg hagyja, húzogatja őket tovább, // és így rajzolódik ki / egy óriási test felületének / apró darabkája”. A folytatás aztán a Szijjra jellemző meghökkentő asszociációval a címben is jelölt tárgyi motívum felé kanyarintja tovább a szöveget („egy óriási kép apró darabkája, // a királynő lepedője”), hogy aztán a maga groteszk képiségével ezt a bizonyos királynőt írja le: „mert a királynőnek idő és pénz nem számít, / hatalom nem számít, / neki a föld és a csillagok erejéből / kell valami saját, / bármi, gömböcske, tűhegy [...] maga körül mindenkit megvakíttat” [15. sk.]. Mindez követhető és hozzáférhető, ám hogy mire megy ki itt a játék, mit mond ez a vers akár Szij Kamilla művészetéről, akár a világról, az homályban marad. Máskor azonban az sem segít, ha ismerjük azokat a műveket, amelyekhez Szijj versei kapcsolódnak, így például a Bodor Anikó képéhez kötődő *A tér megnyitása* című vers esetében. Itt a szijji enigmatikusságot csak fokozza, hogy a festményt is valamiképp vonatkoztatnunk kellene az amúgy is talányos szövegre. „Abban a homogén, nem is fényeszerű / fehérségben milyen lesz a testünk: / egy pálcika, egy csík, egy definiálatlan / vonalkód egyetlen vonala [fehér vagy fekete]. / Nem ismerünk rá azonnal, / csak később, ha összeomlottak / mögöttünk a falak, és a lépcsőből / megléphetetlen küszöb lett mindenki másnak.” [77.] Bármennyire is elképzelhető az imént idézett első versszak alaphelyzete, maga a történet, a szituáció összefüggése igencsak talányos, és miközben a vers a pontosításokkal, a variációkkal

retorikailag azt sugallja, hogy megragadható eseményről van szó, az értelemtulajdonítás roppant nehézségekbe ütközik.

Ám nem egyszerűen a versek alkalmi jellege jelent gondot. Szijjra korábban is jellemző volt, hogy műalkotások alapján írt verseket, sőt, korábbi versesköteteiben nem volt ritka a rajzok, fotók illusztratív szerepeltetése sem. (Bár az is jellemző, hogy e kötetek újrakiadása során, *A nereidák délutánja* című gyűjteményes-válogatott kötetben a képek már elmaradnak.) És az előző kötet, az *Agyag és kátrány* egyik legfontosabb verse, a *Szürkeség* is egy kiállításnak, Sibylle Hofter tárlatának volt kísérőszövege, de teljességgel megállt a saját lábán. Az *Igazi nevekben* is azok a legjobb versek, amelyek mintha csak kezdőlökést vennének a kiindulásul szolgáló festménytől, grafikától, fotótól, installációtól. S az eredmény néha egészen rendkívüli, a kötetben nagyszerű versek is találhatók.

Ilyen az öt részből álló, jellegzetes szijji hosszúvers, a *Szalagok*, amely Németh Hajnal *Összeomlás* című, autóbaleseteket megörökítő installációja nyomán keletkezett. A mű itt valódi inspirációul szolgál. A vers elején a beszélő arról számol be, hogy a Hősök tere környékén egy közlekedési lámpa tövében felfigyel egy baleset emlékéül hagyott koszorú szalagjaira, és ez a látvány beindítja az emlékezést a korábbi versekben is megjelenő családi katasztrófákra, a báty, majd az anya balesetére. Az erőteljes, a tisztázás igényével fellépő fogalmi nyelv (az efféle emlékhelyről azt mondja: „A véletlen helye ez, / a figyelmetlenségé vagy az ostobaságé, / a hibáé, a véletlen gonoszságé” – 22.) aztán a vers második részében az osztrák populista politikus, Jörg Haider halálos autóbalesetét idézi fel, hogy a balesetekkel szembeni bénult némaság kifejtése után a negyedik részben új nyelvnek adja át a helyét. „Valami erőszak van benne, és engedés. / A személyiség középpontjának / kiterjesztése egyenes vonalban, csábító / hangoknak engedés, közeli zaj. Biztosra hagyatkozva birtokolni / nehezen belátható, de elfogadott / tárgyakat [...]” [26.] – a negyedik rész kezdete a nominális jellegű, főnévi igenevekkel élő, elvontabban-áttételesebben ható versnyelven szól, ha jól értem, a balesetet megelőző lelki-, vagy inkább tudati állapotról. Aztán a vers ötödik, utolsó része még elvontabban beszél, a Szijjra jellemző egyszerre zárt és nyitott logikával, különös asszociatív renddel és többféle értelem-összefüggésbe helyezhető jelentéssel, de a kezdő motívum, a szalag alapján mintegy a balesetből kiindulva a teljes életig eljutó összegzéssel. „Szalagok tekerednek ki a szánkából, / és ami rájuk van írva, csak mi / mondhattuk volna, senki más, / ez a tudás egy pillanatból ered, / és nincs tanulság, a következő ilyen / pillanatra mennyi türelemmel / kell várni, változással és más emberekkel, / egy egész élet is lehet, és benne akár / egy egész halál.” [27.] Nagyszerű, ahogy a vers a konkrét látványból a személyes emlékezésen és a kritikus politikai reflexión át eljut az elvontabb, látomásszerű egzisztenciális számvetéshez.

A családtörténeti trauma máshol is megjelenik a kötetben, legmeggrázóbban a *Donhauser-átiratok* utolsó darabjában: „A hatalmas szelíd- / gesztenyefa alól / szedjük fel a gesztenyét / többen a családból. / Egyikünk erre indul, / a másikunk arra, / nézzük, nem lapul-e / a fűben gesztenye burok nélkül, / vagy hol van olyan burok, / amiből még nem tapostuk ki / a gesztenyét. Néha találkozunk, / kikerüljük egymást. / Mindenki ugyanúgy születik, / de másképp hal meg.” [87. sk.] Figyelemre méltó, hogy a családi katasztrófákat megidéző versekben mennyire egyszerűvé válik Szijj nyelve. Ugyanakkor egészen szép és visszafogottságában is fájdalmas, ahogy a vers a konkrét

helyzettől finoman elemelkedve egyre inkább metaforizálódik („Néha találkozunk, / kikerüljük egymást”), végül a zárlat („Mindenki ugyanúgy születik, / de másképp hal meg”) keserűen ironikus, hiszen a családból hárman nagyon hasonlóan halnak meg, balesetben, jóllehet a beszélő halála még nyitott kérdés. Nehezen tudom elképzelni, hogy lehetne ma ennél sokkal érvényesebb nyelven beszélni a költészetben mások haláláról és a saját haláláról.

Kiemelkedő vers a csaknem tízoldalas *A képek vigasztalása*. Az alaphelyzet megértéséhez nem árt ismerni az ihlető Szűcs Attila-festményt, a *Park futó lánnyal*, amely szinte apokaliptikus tájban ábrázol egy parkban futó kislányt: „Sűrű füst tör az égnek / valami szennyezett anyagból, / nincs is lángja a tűznek, / csak izzani látszik itt-ott. / A világ többi része ég, / és a maradékot kell befutnia / egy még csak kicsit létezőnek” [28.]. A vers innen egészen tág térségeket jár be, felidézi a gyerekkort, az arra az időre eső korszakot, egy parkot, ahol a gyerekek játszottak, a park melletti szovjet hősi temetőt, váratlanul felbukkanó, élesen láttatott, de homályos összefüggésű emlékeket, a felnövekvés kezdeti szakaszait. Egészen magával ragadó, hogy Szijj miként képes megragadni egy egész korszak világát pusztán azáltal, hogy alaposan szemlélni kezd egy helyet, egy tájat, jelen esetben egy festmény háttérét. Ezt már a korábbi kötetben is láthattuk, és most is nagyon hangsúlyos: a látható világ mintegy magába sűríti a korszak atmoszféráját, világát, másfelől egy korszak szellemiségének meg kell mutatkoznia, testesülnie, láthatóvá és érzékelhetővé kell válnia. Szijj igazi politikai-közérzeti költésze ezért soha nem pusztá fogalmi nyelven elzengett korkritika, hanem a látvány leírásán és értelmezésén alapul, érzéki és fogalmi nyelv remek összhangjával [az *Agyag és kátrányban* a *Szürke volt* nagyszerű vers, a címben jelölt színek a Kádár-korszakbeli mindenütt-jelenvalóságát megmutatva]. A *képek vigasztalásában* is nagyon erős ez [bár itt inkább a fogalmi nyelv dominál]: „A pontosan leírható, homályos háttér / itt most idő, egy korszak, valamiféle / általános rend az emberek között, / amit intézmények, félelem, alávetettség, / teljes ellenőrzés irányít, részben belülről, / magától, részben az egyenletesen elosztott / erőszak által” [29.]. De az is káprázatos, ahogy Szijj hírt ad a katonai temetőben feltörő, lebegő, irracionális, de annyira valóságos gyermekkori félelmekről: „Mintha / valami tabuhely lett volna az az alacsony / sövénnel elkerített térség, mintha a gazdátlan / halottakban lett volna valami kísérteties, / ráadásul közös, történelmi súllyal, vagy inkább a levegőben lebegő / súlytalansággal, hogy ott vannak valahol / mindig (helyileg nem is olyan messze, / a volt huszárlaktanyában), a maradék, / az élők, és velük barátkozna az ember, ha ezekhez a sírokhoz közelebb menne” [31.]. Az ilyen nehezen megfogható, alig felfejthető, de meghatározó és zsigeri sejtelmek pontos, ugyanakkor az élmény bizsergető és a hétköznapi tapasztalatok közé beilleszthetetlen természetét is kifejező nyelvi megragadásához, úgy tűnik, a költészetre van szükség. Ahogy annak a tapasztalatnak a leírására is a költészet képes, hogy gyerekként az emberben egyszer csak elromlik valami, és onnan ez a minden későbbit meghatározó beállítódás lesz, akkor is, ha nem vagyunk hajlandók tudomást venni róla. Persze ez is inkább intuíció, mint megokolható és tisztán belátható felismerés, így inkább a már-már afáziás nyelv az adekvát kifejezője: „Üres hely az emlékeimben, / azzal akarok kezdeni valamit, ha az üres idővel / nem tudok, mert az nincs, pedig sokkal / érdekesebb lenne, amit akkor rontottam el, / és abból hogyan fakadt később is, sorra a többi, / de már minden

esetben önként / lemondva arról, hogy másképp is lehetne, / vagy amit akkor még jól csináltam, / és az hogyan fogyott arra a kicsire, / ami csak arra jó, hogy életben tartson, / és a ritka bizonyosság, hogy a kettő / összetartozik” [33. sk.].

A kötetben nagyon sok hasonló bravúros és megrázó vers, még inkább vers-részlet található. Egészen meglepő, hogy a gyakran vég nélkülinek tűnő, önkényes logikájú és elvontságukban sokjelentésű, néhol alig-alig követhető, olykor igencsak fásasztónak tűnő szijji monológok, „szövegelések” egyszer csak hogyan villantanak fel valami nagyszerű belátást. És a kötetben ott sorakoznak a látás, az emlékezés, az öntudat törékenységét megragadó és egyúttal demonstráló versek is, de kell hozzá olvasói türelem, hogy ne maradjanak észrevétlenek a kevésbé jól sikerült, néha inkább csak szövegvariációknak és gyakorlatoknak ható szövegek között. Így is öröndetes, hogy Szijj Ferencnek öt év elteltével újabb verseskötete jelent meg, hiszen Szijj az egyik legjobb mai magyar költő – de az is világos, hogy a szigorúbb szerkesztés, egy csaknem másfél száz oldalas helyett mondjuk fele ekkora kötet sokkal egyértelműbbé tenné, milyen hatalmas formátumú költészet bontakozik ki előttünk. *(Magvető)*

GÖRFÖL BALÁZS

„Vesszünk meg”

SOLYMOSI BÁLINT: *VAKREPÜLÉS. GERILLAREGÉNY*

„Ami nem betegít, az szóra sem érdemes, [...] egy *eleven történet* kell; olyan, amelynek eshetősége van arra, hogy olvasóját, hallgatóját lebetegítse, így különféle belátásokra kényszerítse” [362.], hangzik Solymosi Bálint főhős-narrátorának nem sok derűt ígérő ars poeticája egy olyan kötetben, ahol a boldogság is „szenvedés és patológia” [242.]. A borítón öklöbe szorított kéz, fejetlen torzó, rúgásra lendülő comb. Csak az épít, aki rombol.

Az 50-es évek végén született tanyasi gyerek sívár, kiszolgáltatott, elidegenedett világát sajátos kegyetlenséggel bemutató *Életjáradék* folytatásaként is olvasható *Vakrepülés* a kamasz megveszekedett harcaira fókuszál. A harmincas elbeszélő 1994-ből lát neki újrateremtteni 1976–78 eseményeit. A „tiszazugi sárból” kiszakadt 17–19 éves fiú Szegeden (nem) tanul építőipari szakközépiskolában, majd Pesten (nem) dolgozik, majd behívják katonának, de inkább örültnek adja ki magát, majd megpattan a sárgaházból is, megőrülni. „*[N]agy festő vagy nagy költő*” vágya lenni [309.], vagy semmilyen: élni szeretne. Ha hagynák. Ha tudna.

A *Vakrepülés* regényként határozza meg önmagát, hangsúlyos kezdő- és záróakkordokkal, az *Életjáradék*énál feszesebb felépítménnyel, kevesebb túlírttsággal. A *Prózatételek* műfajmegjelölés a szövegszilánkok atomizáltságára irányítja a figyelmet, a filozófiai munkákat idéző lapszéli számozás csalfán kecsegtet a hézagmentes újra-összeilleszthetőség reményével. A *Vakrepülés* nyolc fejezetében az egységek narratív vagy analógiás-asszociatív összefüggései átláthatóbbak, követhetőbbek. Gyakori, hogy egy-egy téma egy hosszabb szakaszon belül koncentráltabban, különböző kontextusokban ismétlődik és árnyalódik (például miképp vegzálja a

rendőrség és egy haver is a főhőst tehetségére hivatkozva, és milyen problémái vannak a fogalommal neki magának). Míg az *Életjáradék* kitapintható ív és fogódzók nélkül, parttalanul hömpölyög, addig a maga szabta keretek közt féktelenül csapongó *Vakrepülés* sodróbb olvasmány, még ha akadnak is vontatottabb epizódjai (például a ráérős békéscsabai körséta az egyébként találón jellemzett hittérítőkkal), mintha az utolsó harmadában veszítene kraftjából.

Az átgondolt komponáltság dacára a regény gerilla is: tarkón ütő nyelvi erővel és grandiózus vadsággal hadakozik idővel és cselekménnyel – végső soron önmagával. Belső feszültsége forrása, hogy azt dokumentálja megszállott aprólékossággal, ami nyelvileg birtokolhatatlan. Tobzódik az érzékiségben: zajok és csend, svung és vánszorgás, fény és sötétség, „leírhatatlan, álomszerű képek sora, [...] irtóztató látomások” [363.] és színek mindenütt. A szöveg nyomasztó, mint egy túlادagolt pszichedelikum soha véget nem érőnek tetsző, egyszerre varázslatos és gyötrő káprázatai. A rekonstrukció alapjául szolgáló feljegyzéseknél fontosabb forrásnak tűnik egy „végtelenül fojtogató leendő üdvtörténet”-et [353.] sugalló, természeti neszekből, gitárgerjedésből, fej ágytámlának verdeséséből összeálló szimfónia („Mondd, amit hallasz! Mit hallasz?” [149.] és e mondatok különböző variációi).

„Az eddigi éveimet, gondolod, a dolgok nevei marták szét [...]” [128.]. A névhez eredettörténet tartozik, a történet pedig nem más, mint jellemző vonások vagy mozzanatok önkényes kiemelése. A fiú is névtelen mint a kategorizálásnak ellenálló, sehová sem passzítható figura. Nem a nagy-, majd a fővárosba szakadt parasztyerek outsidersége ez, hősünk sem a nép hangja, sem sznob entellektüel nem kíván lenni: „*kívül* vagyok születésemtől fogva, kintebb, mint ahogy az elgondolható” [21.]. Az ilyen és ehhez hasonló végletes állításokból is kitetszik az a megalománia, mellyel önnön elképzelhetetlen bonyolultságát vizsgálja nagyítólelencsével. Ez pátoszt kölcsönöz a magáról folytatott lázas beszédnek: a létezéssel járó kínok – olykor csak a kiélezett érzékelést ostromló nüansznyi jelenségek – „tűrhetetlenek”, „irgalmatlanok” és „kibírhatatlanok”, az önmagával szembeni bánásmód könyörtelen, szinte kéjes élvezet a felduzzasztott negatív vonások miatti „vad szégyen”. A *Vakrepülés* néhány ponton mintha teátrális önsajnálamba csúszna, ezt azonban ellensúlyozza a nyelvi megragadás eleve kudarcra ítéltségének resignációja és a fanyar humor: a narrátor maga is tisztában van vele, hogy „*ennyire* senki nem olyan” [26.]. Ami belülről fennkölt gesztus, az kívülről túltrajzolt póz.

Mintha prizmán eresztené át magát, egyszerre szubjektum és tárgy, megszólító és megszólított, önmaga megalkotója és olvasója. Az *Életjáradék*ból ismerős eljárás – a nyelvtani alany száma és személye akár egyetlen mondaton belül is módosulhat – kubista portrét eredményez. Az egykori és jelenkori én közt hasadás van, az életszakaszok szinkron metszetei úgy kerülnek egymás szomszédságába, mint fotók egy tematikus albumban, alig sejthető, „min ment keresztül” hősünk kamaszévei és férfikora között, ahogy az *Életjáradék*ban sincs „felnőtté válás”, „felépülés”, csak „gyermekkerózió” [46.]. A fiú elveti az okságot és a pszichológiai indoklást, „bármilyen sorsa alakul, soha nem fog hivatkozni amúgy is fölfoghatatlan múltjára” [106.], az én beakadt jelene érdekli. Minden idő együtt van: erről vall a pápa és a repülő őrnagy is, a fiú fantomszerű, a bomlottság határmezején „eltévedt, gajra ment”, tanítványukhoz hasonlóan névtelen mesterei [306.]. Szellemileg és fizikailag is pusztulnak, mégis

„jövőkép”-ek [120–121.]. A jövő jelenvalóságáról beszélnek a fiúnak, aki önmagát, jövőből kitaszítottságát látja széthulló vonásaira tekintve.

A *Vakrepülés* tehát nem fejlődésregény, bár a fiú alkotói eszmélésének és a pesti underground emblemikus figuráival való megismerkedésének egyes pillanatai nevelődési regényeket idéznek. Hanyatlástörténet, amennyiben a főhős mozgástere szűkül: kölcsönlakásban tengődni egész mást jelent ifjúként, mint kamaszlétben rekedt harmincasként. De a regény rokonságot mutat a lineáris rendet felszámoló káosz-narratívákkal is, amelyek egymásból nem következő, „örökké ismétlődő képek” sorából [289.] épülnek fel, változatlan sémákból változó kulisszák között. „Ami ide juttat, az nem fogható föl történekként, az lehet, mondjuk, nevetséges jelenetek sokasága [...]” [13.]. Több sík fonódik itt össze. Fejezetről fejezetre kiemelhető egy-két főtéma, amelyek lineárisan követik egymást. Ugyanakkor minden fejezet szabadon mozog előre-hátra az időben, szétforgácsolva e hagyományosnak mondható narratívát. A teljes szerkezetre tekintve, saját farkába harapó kígyót látunk. „Az idő mintha oly körön keringene, amelynek középpontja a gyötrelmem.” [90.] A „megint és újra” mintázata az egésztől a részek felé haladva is felfedezhető. A fiú bolygó hollandiként vándorol vidékről városba, városból fővárosba, pecóról pecóra, kocsmáról kocsmára, delíriumból delíriumba, csajtól csajig. Nekirugaszkodás, összeomlás, feltápászkodás, nekirugaszkodás ismét, ha kell, fejjel a falnak. Gyakoriak a kurta, űző-hajszoló önfelzólítások: „Vágjunk neki még egyszer” [82.], „el, el, el onnan!” [287.], „Tovább, nincs megállás, folytatni kell” [364.].

Mintha valaminek a legszélső pontján kapcsolódnánk egy monológba, „Elérkeztünk hát ide is” [11.], hangzik a regény első mondata – valójában csupán a ciklus egyik mozzanata. Solymosi hőse mindig, eleve a végeken kallódik, az aktuális vég egy új kezdet a következő vég beteljesüléséig. A „Mi kerget vissza?” [355.] felütésű utolsó fejezet visszavezet a nyitány színtereihez 78-ba és 94-be, a repülő őrnagy budai bungalójához [„Megint a végét járod, nem utoljára.” [13.]; „Megőrülök. Nem először, de valószínűleg nem is utoljára érzem ezt [...]” [369.]] és a városmajori kölcsönlakáshoz, ahol a kamaszévek újraalkotása kezdetét vette: „Évtizedek múlnak el, mindent abbahagyunk, és minden folytatódik [...]” [368.]. A kopár sárgaházi záróképp csupa tagadás, moccanatlanosság, hiány. A cirkáló elme megfárad: „nem akarunk, nem is tudunk még egy kört megtenni” [371.]. A lezárhatatlanság kényszere mégis továbbhajszolja, „hiába volt mindennek vége [...], az elmúlt idő, természeténél fogva, nem szenvedhetett korlátait” [372.]. Nem véletlen a „pokoli” jelző motivikus ismétlődése [az *Életjáradék*ban is]: a vég örök közeledése és halasztódása maga a földi kárhozat [a szó drámaisága a saját szenvedések már említett narcisztikus felnagyításával is összefügghet – ugyanebből a létállapotból táplálkozik a főhős unalma, amikor épp cinizmusa kerekedik felül].

A regény nagy része a fiú belső fennforgásairól és azon „mindennapi foglaltságokról” tudósít, amelyeket cimboráival űz parttalanul. A *Vakrepülés* kivételes plasztikussággal képes megragadni a fokozhatatlan fokozását, az elme kemikáliákkal és kialvatlansággal bombázásának tapasztalatát és az öntudatborulat felszíkrazó, éles, rácsodálkozó pillanatait, amikor az ember „már érti az egészet”. [39.] Végso soron annyi történik, hogy nem történik semmi, mindenki a saját tudatába veszve tombol, ám Solymosi többnyire leleményesen kerüli el, hogy az ismétlődés ábrázolása önis-métlésbe fúljon. A regény egyik (ha nem a) legkiemelkedőbb epizódja „fátyolosan

fénylő” [175.] túlvilági vegetációként festi meg egy vidéki házibuli harmadik napját: „minden szétesz és felbomló és elenyésző, egy rohadt televény minden; ez a te idő” [168.]. Az élet lüktetése és a bomlás, az egymással és az elburjánzó természettel egy ritmusra légzés és a totális elidegenedés leheletfinom árnyalatokkal dolgozó, pompázatosan gazdag, mágikus, mégis mindenfajta idealizálástól mentes prózája ez. A pesti társasági élet, majd a 94-es Diáksziget leírásait erőtlenebbnek, töltelékse-rűbbnek érzem. Az ikonikus helyszínekre, együttesekre, művészekre és jellegzetes zenei áramlatokra való bennfentes hivatkozás olykor túlterheli a szöveget [csakúgy, mint néhány művészetelméleti fejtegetés], még ha e tablóyszerűség sokatmondó is lehet a nagy generáció tagjainak.

E helyzetjelentéseknek semmi közük a kedélyes nosztalgizáshoz. A szétesés rémült és dacos menekülési kísérlet bármiféle tervszerűség, elköteleződés, betagozódás és döntés [a felnöves] elől a kifogyhatatlan konzervek, kockalevesek, löre-, fű- és gyógyszerraktárak világába, ahol minden képlékeny, sem a tevékenységek, sem az ismeretségek nem besorolhatók. A felcímkézés valahány esetben túlzásnak bizonyul, a csiki-csuki viszonyok lányokkal mihelyt komolyra fordulnak, és eljegyzésnek vagy akár csak „ügynevezett kapcsolatnak” minősítettnek, menekülésre sarkallják a fiút.

Az *Életjáradékban* szembeötlő a szereplők izoláltsága: családtagok önmagukban is széttöredezett portréit látjuk, nem egy viszonyrendszert. A szülők, főképp az imposztor apa, mint a természeti jelenségek, egyszerűen csak vannak, változhatatlanul, megkerülhetetlenül, hatalmasan [itt a térbeli-mentális távolság révén összezsugorodnak, emberformábbak, esendőbbek, karikaturisztikusabbak]. A *Vakrepülés* főhőse ezzel szemben kiterjedt, ugyanakkor meglehetősen foszlékony kapcsolati hálóval rendelkezik. Szereplők pörögnek be a színre oly magától értetődően, mintha korábban már olvastunk volna róluk, mintha magunk is cinkos résztvevői volnánk e brancsoknak, majd szívódnak fel aztán egy ponton észrevétlenül [fontosnak tűnő figurák is, mint a pápa]. Sokukról alig tudunk meg valamit: mivel keresnek pénzt, hol laknak, mit csinálnak – léteznek-e egyáltalán –, ha nem egymással lógnak? Nincs arcuk és életkoruk, csak bece- vagy vezetéknevük. A fiú valójában ambivalensen viszonyul hozzájuk, ahogy magára, úgy a közösségre is egyszerre tekint belülről és kívülről. Kiábrándítónak találja Kusztony és Nyamvadt „rém merev, görcsösen béna, az ízetlenségig megszokott mozdulatokkal” [86.] kísért félrészeg filozófiai szónoklatát: pozór lázadásuk a rendszer immanens tartozéka.

Mintha mindenre, mámorra, kitörési kísérletre, csajozásra, alkotásra a szocialista állam monolit tömbjének nyomasztó árnyéka vetülne. „Akárhon voltál, akármelyik albérletben, akármelyik eldugott zugban, elsősorban nem falak, ablakok, barátok vettek körbe, hanem maga a *népköztársaság* ölelt körül.” [77.] A fiú egy saját körmével kapart lövészárokból kényszerülve küzd a hatalom birtokosai és kiszolgálói, a tanárok, a rendőrök, a munkahelyi felettes és a pszichiáterek bekebelezési, skatulyázási és társadalmi hasznosítási kísérletei ellen: „tekintetükben ezzel a kérdéssel bámulnak meg az emberek születésemtől fogva. »Ugyan mire szolgál?«” [45.]

A munka a szocializmus építésével válik azonossá, de nem jobb a befogadói elvárásokat kiszolgáló, erkölcsi tanulságot lobogtató művészet sem. A fiút gyötéri a tudat, hogy „nem elég nem normális embernek lenni” [130.], de a kétely is, hogy érdemes-e bármi igazán fontosat létrehozni ebben az országban, hallgatólagosan

legitimálva a kereteket. Talán az is untig elég, ha békén hagyják az embert. Mindkét verzió kísérlet a tisztán esztétikai létmódra, ami már önmagában a hatalommal szembeni etikai állásfoglalás. Nincsenek jó megoldások (lásd az egyik mottót, mely részlet a szövegben többször is megidézett kierkegaard-i *Vagy-vagy Eksztatikus előadásából*), az élet ad hoc ötletek sokasága, állóháború, sarokba szorítottság: a fiú az egyik erőszakszervezet, a katonaság elől jobb híján a másikkhoz, a pszichiátriához menekül. Tán ennyi a szabadság maximuma: „függősége csillagképeit bámulni függetlensége égboltján” [228.].

A *Vakrepülés* mégsem az átkos perspektívatlanságának regénye („mocskos, sötét, talaját vesztett” ideje [335.] éppígy kivet magából), hanem en bloc a világ belakhatatlanságáé. Az én nem tud tartósan összebútorozni magával, akárhová menekül, ugyanazt találja, saját „zúgó, ordító” tükörképeit [334.]. A kötet képtelen abbahagyni magát, kétszer zárul le, mint a rémálom, amelyből, azt hisszük, felébredtünk, holott az ébredés is csak az álom része volt. Megváltás az egyetlen valódi vég által lehetséges; ez már a regényen kívülre vezet. Két tájat látunk a két zárlatban az organikus és az épített környezet dolgaival. Két perspektíva: a kegyelemből kirekesztett főhősé és egy emberen túli, ember nélküli, közömbös derűvel hallgató világé. Talán Isten tekintete lehet ilyen. Mint a valahára nyugalomra lelt festő álma: nincs alany, állítmány és tárgy, csak színek. [*Kalligram*]

SZENDI NÓRA

Miérték és hogyanok

KÁLAI SÁNDOR: *IRODALOM ÉS MÉDIAKULTÚRA*

A *Miért intézményesül[t] nehezen a magyar krimi?* című fejezet felütésében Kálai Sándor annak a megfigyelésének ad hangot, hogy az irodalomtörténet egyik „műfaji” sajátossága (ilyeténképpen a magyar irodalomtörténeté is) az olyan „erős” – a tudás közösségének az értelmében „közhelyként” működő – állítások szilárd jelenléte, amelyek az adott terület alaposabb vizsgálata során rendre tévedésnek bizonyulnak [86.]. Az *Irodalom és médiakultúra* olvasójának joggal keletkezik az a benyomása, hogy az egyes fejezetek valójában ilyen közhelyekre mutatnak rá; ilyen erős, de megalapozatlan állításokat cáfolnak meg. A magyar irodalomtörténet-írás egyik talán leggyakrabban ismételt közhelye a nyugat-európai irodalmakhoz viszonyított „megkésettség” feltételezése. Nagy Ignác *Magyar titkok* és Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című regénye kapcsán ennek a hiedelemnek a megalapozatlanságára mutat rá a szerző, olvasatában mindkét regény arról tanúskodik: „a magyar irodalom követi a kor tendenciáit” [61.]. A másik az az utóbbi években egyre gyakrabban ismételt állítás, amely szerint nem létezik magyar krimi. Ennek az ellenkezőjét a fejezetek sora bizonyítja, történeti kontextusba helyezve az érvelést, és egyúttal elvégezve azt a hiányzó filológiai munkát is, amelyet a bűnügyi regény műfaja a magyar értelmezésekben csak a legritkábban „érdemel ki”.

Közelebbről szemügyre véve a kérdést, az is belátható, hogy ezek az irodalomtörténetben rendszerszinten fontos szerepet játszó téves, ám erős állítások az irodalom-

tudomány mindenkori határterületein keletkeznek olyan jelenségekkel kapcsolatban, amelyeket az adott tudományos paradigma kizár, legjobb esetben is anomáliaként érzékel. Vagyis szerepük az irodalom határainak a biztosítása. Jelentőségüket éppen abból nyerik, hogy betöltik az irodalomtörténeti diskurzus kizáró funkciójának a szerepét. Nevezetesen: ezek a mindenkori közkeletű tévedések felelnek azért, hogy amit az adott kor nem tekint irodalomnak, azt irodalom „alattinak”, nem létezőnek vagy olvasásra nem annyira érdemesnek nyilvánítva eltüntessék az irodalmi mezőből. Ebből persze az is következik, hogy ezek az eredendően könnyen megcáfолható állítások az irodalomnak arra a szürke zónájára vonatkoznak, amelyről, kutatások hiányában, valójában bármi állítható. Ezek azok az irodalmi jelenségek, amelyekről csak vélelmek fogalmazódnak meg, és amelyekről pozitív ismeretekkel nem rendelkezünk. Az *Irodalom és médiakultúra* ilyen irodalmi jelenségekkel foglalkozik: a magyar populáris irodalom korábban megkésettnek vagy nemlétezőnek tekintett műfajaival, olyan szerzőkkel és művekkel, akiket az irodalmi emlékezet felejtéssel sújtott. A kötet címében szereplő *mediakultúra* fogalmát Kálai a könyv első fejezetében Alain Vaillant egy 2006-os cikkére hivatkozva olyan kulturális mintázatként magyarázza, amely „a kulturális produktumok alapvető mediális elrendezésére utal” [15.].

Bár a második, Edgar Morin munkásságát bemutató fejezet ezt a kiinduló definíciót lényegesen árnyaltabbá teszi, a francia és a német, valamint az ezzel inkább együtt mozgó angol nyelvű [főként amerikai] médiaelméletek meglehetősen eltérő teoretikus előfeltevései okán talán további pontosításra szorul az értelmezése. A francia médiaelméleti diskurzus annyiban ugyanis erőteljesen különbözik a német-angolszász elméletektől, hogy nem *szemiotikai* alapozottságú tudományokból fejlődött ki, mint az itthon szélesebb körben ismert kanadai vagy akár német médiaelmélet. Emlékeztetőül: Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című 1962-es könyve 2001-ben jelent meg magyarul, Friedrich Kittler berlini előadásai, az *Optikai médiumok* pedig 2005-ben. Edgar Morin *Az ember és a mozi* című tekintélyes könyve Berkes Ildikó fordításában viszont már 1976-ban, az előbbieket jelentékenyen megelőzve látott napvilágot. Viszonylagos ismeretlenségéhez bizonyára hozzájárulhatott, hogy a Filmművészeti könyvtár sorozatot, amelyben megjelent, nem a nagy kiadók valamelyike, hanem a Magyar Filmtudományi Intézet adta ki. Bár Kálai a Morin-fejezet lábjegyzetében megemlíti ezt a fordítást, azt a kérdést, miért maradt más szerzőkkel ellentétben „kevésbé ismert” Morin munkássága itthon, annak ellenére, hogy a nyolcvanas évektől kommunikációelméleti, illetve tömegkultúráról szóló szöveggyűjteményben is szerepelt, nem teszi fel. Holott: érdemes lett volna. A választ természetesen magam sem tudom. Az a tény viszont, hogy az egyes társtudományok diskurzusai mennyire elválasztottak egymástól, mindannyiunkat önvizsgálatra készíthet.

Ahogy arra Kálai utal is az Edgar Morin elméletének szentelt fejezetben, tudományrendszertani helyéből következően a francia médiaelmélet szociológiai érdekeltségű maradt. Christian Delporte, aki Vaillant írásának is fontos hivatkozási pontja, elsősorban a huszadik század második felét jellemző, industrializált reprezentációs rendszereket értette a *cultur médiatique* fogalmán. Amikor tehát Kálai írásainak a tárgykörét a *mediakultúra* fogalmával határozza meg, az *irodalmi*, de nem feltétlenül *esztétikai* szövegeknek azt a körét jelöli ki, amelyet a hatvanas évektől a kilencvenes évekig Dwight MacDonald nagyhatású elméletének nyomán *tömeg-*

kultúraként, a kortárs rendszerelméleti diskurzusokban pedig *populáris* kultúraként/irodalomként neveznek meg. A *médiakultúra* megjelölés nemcsak egy másik, alapvetően szociológiai alapozottságú hagyományrendre utal, hanem az industrializált médiumoknak a kulturális tartalmakat is definiáló szerepére. Vagyis arra, hogy ebben az esetben a tömegmédia nem egyszerűen a disztribúció sajátos fázisa vagy formája. Inkább alapszituáció: a kultúra feltételeinek meghatározásán keresztül nemcsak a *hogyan*, hanem a *mit* kérdését is eldönti. Az ekként értett médiakultúra magyar irodalmi hagyományának feltárása, amelyre a kötet vállalkozik, szükségszerűen ássa alá az esztétikai irodalom magaskultúrájának határait kijelölő, védelmező megörökölt közhelyeket. Egyrészt az esztétikai irodalom összefüggésében marginálisként feltűnő szerzők [Nagy Ignác, Kuthy Lajos, Kiss József] narratív fikciós szövegeinek új szempontú, tüzetes értelmezésével, másfelől olyan szerzői életművek vizsgálatával, amelyeket az irodalmi hagyomány alig vagy egyáltalán nem tartott számon [L. L. Rogger, Gúthi Soma]. Kálai könyve nem egyszerűen hiánypótló: elméleti megfontolásainak következetessége gondos filológiai feltárómunkával társul, olvasatai ennek révén ágyazódnak értelmező, a jelenségek összetettségét is megvilágítani képes történeti és teoretikus kontextusba. Ennek a 19. század második felétől a 20. század első feléig ívelő populáris regénytradíciónak a vizsgálata következetesen kétpólusú: a narratív fikciós szövegek irodalomtudományon belül „szokásos” műfajtörténeti, filológiai és narratológiai vizsgálatáról sem mond le, miközben szisztematikusan feltárja és értelmezi azokat a mediális körülményeket, amelyek a szövegek korabeli cirkulációját és kommunikációját meghatározták. Ennek köszönhetően válik láthatóvá a populáris irodalom, ezen belül pedig a tágra értett magyar bűnügyi regénynek az a hagyománya, amelyhez képest a Rejtő-recepció a médiakultúra nézőpontjából is vizsgálható, akárcsak olyan ma népszerű, kortárs populáris szerzők regényei, mint Kondor Vilmos, Baráth Katalin vagy Kolozsi László.

A szerzői intenció értelmében az olvasó tanulmánykötetet kap a kezébe [az írások eredeti megjelenésének feltüntetése is erre utal a kötet végén], ám az *Irodalom és médiakultúra* öt nagy fejezetének írásai felkínálják a monografikus olvasás lehetőségét. Részint az egységes és következetes elméleti keretezés, részint pedig a vizsgált szövegek és szerzői életművek esettanulmányaiból kibontakozó történeti ívnek köszönhetően. A *Bevezetés* felütése Kálai könyvének talán legfontosabb hipotézise, nevezetesen, hogy „a 19. századi európai kultúra már a tömegművelődés kultúrája” (9.), a mediális hordozóra szoruló *irodalom* pedig szükségképpen ennek az új médiakultúrának a kontextusába kerül. A kötet első része egyrészt a magyar médiakultúra első nagy korszakával, a hosszú 19. századi szakaszával foglalkozik, amelyet Kálai 1840 és 1920 közé tesz. Kálai a francia olvasástörténész, Jean-Yves Mollier kritériumai nyomán a tömegkultúra rendszereinek stabilizációját (15.) négy kritériumhoz köti [oktatási reformok; specializált tömegsajtó; látványipar kialakulása; populáris irodalom széles körű elterjedése], és ennek alapján jut arra a következtetésre, hogy a magyar tömegkultúra a huszadik század elején teljesedik csak ki, amennyiben a trianoni katasztrófa állítja elő azt az egynyelvűséget, amely megteremti a feltételt a magyar tömegkultúra második világháborúig tartó aranykorának. Az 1840 és 1920 közötti időszak tehát a többnyelvű Monarchián belül a tömegkulturális logika elterjedésének az időszaka.

A korszakhatár kijelölése, bár meggyőződésem szerint önmagában nem kardinális kérdés, rávilágíthat egy nem elhanyagolható dilemmára. Kálai a „médiakultúráként értett tömegkultúra” első korszakát a városiasodás és iparosodás új hálózatainak vizsgálatára alapozva jelöli ki [16.], mérlegelve a magyar nyelv státuszában bekövetkező változásokat (vernakuláris vs. referenciális) a többnyelvűség körülményei között, valamint a városiasodásnak szociális terek és kulturális gyakorlatok átalakulására gyakorolt hatását. Ennek az időszaknak a kezdőpontját viszont a sajtóban bekövetkező paradigmaváltás miatt helyezi az 1840-es évekre [18.]. A városiasodás folyamatai, az új hálózatok kiépülése mindenképpen érvként szolgálhat az 1840-es évek mellett, a sajtó paradigmaváltása azonban semmiképpen sem. Az a fordulat, amelyet Alain Vaillant a francia sajtótörténetben a harmincas évekre tesz, és amelyet a Marie-Ève Thérenty-vel közösen jegyzett, sokat hivatkozott kötet [1836: *L’an I de l’ère médiatique: Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, 2001] szimbolikus korszakhatárként a címben is jelöl, a magyar sajtótörténetben csupán egy évtizeddel később, 1850-ben következik be, amikor a *Pesti Napló* megindulásával a hazai sajtópiacon is bevetté válik az új napilapszerkezet. Ezért is gondolom lényegi kérdésnek, és nem terminológiai szörszálhasogatásnak a folytatásos regény és tárcaregény megkülönböztetését. A regénytárca ugyanis ennek az 1836-ban megszületett új lapszerkezetnek a „találmánya”, pontosabban a fogaskereke, amelynek funkciója és működése sem érthető meg a másik két pillér, a hírek mellé a tárcaregénnyel egyidejűleg belépő reklám, illetve a három pillér kölcsönhatásainak figyelembevétele nélkül. A folytatásos regény ezzel szemben nem a napilapok, a napi sorozatok világára utal: ezen elsősorban a füzetes, heti vagy annál nagyobb időközönként megjelenő sorozatokat értjük. Ezek a sorozatok inkább a tömegkultúra gazdaságtanának a kontextusában, a populáris irodalom nyilvánosságát alakító szerializációs formaként érthetőek.

Nagy Ignác, Kuthy Lajos, majd Kiss József regényét is részben ez, a folytatásos közlés köti össze. Kálai értelmezésében tehát nemcsak az újságírás, az újság az, amely a bűnügyi történetet jellegzetesen a nagyváros műfajaként hívja életre, hanem a megjelenés sorozatossága is a városi élet ritmusát képezi le [67.]. A bűn, a bűnelkövetők és a nyomozók, valamint az elbeszélő egymáshoz való viszonyának elemzésével a magyar krimi korai történetének a vázlatát olvashatjuk ki ezekből a fejezetekből. Kálai számára fontos ugyanakkor az is, hogy a bűnügyi regény és különféle műfaji változatai különösen „érzékeny társadalmi detektorként” működnek [97.]. Kondor Vilmos krimisorozatának az elemzésénél is ebből indul ki. A bűnügyi regény és a kémregény műfaji kódjának összehasonlítása azonban ebben a műfaj történeti perspektívában lesz igazán sokatmondó. Különösen, mert a huszadik század első felének magyar krimi történetéből két olyan „ismeretlen” fejezetet is megmutat a kötet, amelyek amellett tanúskodnak, hogy Kondor Vilmos méltán népszerű sorozata egy nagyon is virulens hagyomány tudatos folytatása. Gúthi Soma *Fekete könyvek* címmel 1907–1908-ban megjelent ötkötetes sorozata Kálai elemzése szerint fontos állomása a műfaji tudatosság kialakulásának, vagyis a műfaji intézményesülésnek. Az *Irodalom és médiakultúra* igazi meglepetése azonban sokak számára [akárcsak a recenzensnek is] a Louis Lucien Rogger írói álnév, valamint az ehhez a szerzői névhez köthető nyolc bűnügyi regényről szóló két fejezet. Az álnév, ami Aczél Lajost és a fotóriporterként nemzetközi hírnevet is szerző Aigner Lászlót rejt, valamint a regények az 1920-as,

1930-as évek globalizált tömegkultúrájának a termékei, és egyúttal bizonyítékai is annak, hogy a magyar populáris irodalom ennek a cirkulációnak nemcsak importőr-ként, hanem exportőr-ként is részese volt. A harmincas évek magyar kultúrájáról (és nemcsak a populárisról) sok minden megtudható ebből a tulajdonképpen önmagában is krimibe illő történetből, amelyet Kálai nyomról nyomra, maga is [tudományos] detektívként, rekonstruál. A visszatérő hős, a vezető nyomozó Gomar figurája tartja össze a Rogger-sorozatot, amelyből több darab franciául is megjelent, és az egyik regényből 1936-ban hollywoodi filmadaptáció készült, a kor egyik legnépszerűbb dívjának, Carole Lombardnak a főszereplésével [140.].

Amint az talán ebből az utóbbi példából is kitetszik, Kálai Sándor könyve egyszerre informatív és olvasmányos; anyaggazdag és elméletileg igényes. Ennek a négy kritériumnak egyidejűleg megfelelni kétségtelenül komoly kihívás. A kötetet záró utolsó blokk a tágon értett *mediakultúra* különféle jelenségeit tárgyaló hazai könyvekről tartalmaz recenziókat, ami [bár szerkesztői filozófia kérdése, mennyire tekintjük ezt jó megoldásnak] tematikusan nem válik el a kötet megelőző négy blokkjától, és a szerző dialógusra való nyitottságát is tanúsítja. Mert bár a monografikus olvasást megszakítja, de olyan munkákra hívja fel a figyelmet, amelyek, Kálai Sándoréhoz hasonlóan, az irodalomtörténet határainak a tágításán dolgoznak. [*Erdélyi Múzeum–Egyesület*]

HANSÁGI ÁGNES

Az irodalomértés új lehetőségei

NÉMETH ZOLTÁN: *HÁLÓZATELMÉLET ÉS IRODALOMTUDOMÁNY*

A költőként, kritikusként és irodalomtörténészként is alkotó Németh Zoltán legutóbbi kötete hálózatelmélet és irodalomtudomány viszonyát térképezi fel. A dunaszerdahelyi NAP Kiadó Kaleidoszkóp könyvek sorozatában megjelent könyv 2012 és 2017 között publikált tanulmányokat tartalmaz. A szerző a korábban kiadott szövegeket nem írta tovább, így a kötet – ahogyan az az előszóban is olvasható – a keresés, a kísérletezés folyamatát tükrözi. Azok számára, akik figyelemmel követik Németh munkásságát, a kötet írásainak szinte mindegyike már eleve ismerős lehet, hiszen a tanulmányokban előkerül a szerzőt már régóta foglalkoztató posztmodern irodalom, Tsúszó Sándor példáján keresztül a maszk és az álnév, illetve a szlovákiai fiatal magyar irodalom kérdése, Sziveri János és a Kalligram-sztori esetében a regionalitás és a kanonizáció problémája. Egyfelől tehát ott vannak a már eddig is sokszor bejárt területek, másfelől pedig annak a tapasztalata, hogy azok megismerése nem kimeríthető: az olvasó/irodalomtörténész mindig talál valami újat/mást – ehhez azonban szükséges a másként látás lehetősége/képessége. Németh Zoltán arra kíváncsi, hogy mi újat, mi mást hozhatnak az irodalomértés számára a hálózatelmélet felől érkező belátások. A lehetőségekkel [a hozadékokkal csakúgy, mint a problémákkal] a tanulmányok alaposan számot vetnek.

Az első tanulmány részben a hálózatielméleti kutatások történetét vázolja fel [gráfelmélet, Erdős-Rényi-hálózat, hatlépésnyi távolság, kis világ-modell, 80/20 szabály], többek között a terület egyik legismertebb képviselőjének, Barabási Albert-Lászlónak a könyvei alapján. Majd annak áttekintése következik, hogy a hálózatkutatás az irodalomtudománnyal mely pontokon érintkezhet: ezek egyike az adatgyűjtés, amely a 19. századi pozitívista irodalomtörténet-írás egyik fontos eleme volt. A rendszerszerűség szintén régóta nem idegen az irodalomtudománytól, hiszen a formalista és strukturalista kutatások fókuszában ennek vizsgálata állt, de más értelemben ide köthető az Itamar Even-Zohar neve által fémjelzett *polysystem theory* is, ebben az esetben az elemzések tárgya már nem csupán maga a szöveg, hanem az azt körülvevő tér [az irodalmi és társadalmi intézményi kontextus]. Németh Zoltán állítása szerint az adatok sokasága [összegyűjtése, rendszerezése, értelmezése] és azok vizuális megjelenítése az irodalomtudomány esetében egyértelműen a hálózattudományhoz köthető. A tanulmány következő része azokkal a fontos állomásokkal foglalkozik, amelyek a hálózatielméleti belátások felől közelítettek az irodalom jelenségei felé: itt mindenekelőtt Franco Moretti elemzéseire lehet gondolni, vagy Burgert A. Senekalnak a *Canons and Connections* című könyvére, amellyel Németh Zoltán egy külön írásban is foglalkozik. A tanulmány áttekinti a legfontosabb magyar irodalomtudományi vonatkozásokat is. Mindezek alapján az írás a lehetséges kutatási irányokkal való számvetéssel zárul: a szöveg hálózatosága vizsgálható az intertextualitás és az intratextualitás szempontjából; a szerzői életutak, karrierminták is megközelíthetők hálózatielméleti kiindulásból, s így egyúttal a kanonizációs mechanizmusok mikéntjére is kaphatunk válaszokat; ennek folyományaként pedig nemcsak egy életmű, hanem egy-egy csoport vagy az irodalmi rendszer (illetve annak egyes aspektusai) kerülhet a vizsgálódások horizontjába.

Az ezt követő esettanulmányok e módszertani hozadékok alapján vetnek számot kortárs irodalmi folyamatokkal, s persze magával a módszerrel is. A *Költészet és nemiség...* című fejezetben a szerző arra kíváncsi – nagy szövegkorpusz elemzésével –, hogyan történik a nemiség szövegbe írodása olyan szerzők műveiben, akiket a posztmodernhez sorolunk. A hálózat csomópontjai (vagyis egy olyan szótár, amelynek egyes elemei felölelik a posztmodern három stratégiáját) a következők: 1. metafizika, 2. vallomás, 3. formai kérdések, rímelés, 4. maszk és álnév, 5. intertextualitás és antikizálás, 6. autoreferencialitás, 7. nyelvjáték, 8. ironia és paródia, 9. naplószerűség, 10. világszerűség, 11. az alárendeltnek adott hang, 12. trauma. A szótár elemei, a szerzők és a kötetek együttese egy olyan hálózatba rendezhető, „amely utalhat egyrészt a szövegek és életművek paradigmatis csoportosulására, másrészt az egymástól elkülönülő nyelvhasználati-világ szemléleti jelenségekre, harmadrészt pedig azokra az originális egyéni teljesítményekre, amelyekből megteremthető a csomópontok és hálózatok rendszere” [56.].

A Tsúszó Sándornak szentelt tanulmány is jó példát mutat a hálózatielméleti belátások alkalmazhatóságára. A név tulajdonképpen egy fiatal pozsonyi irodalmárok által kitalált kollektív maszk, amely mögé bárki bújhatott, és egyúttal jelezte a szövegek parodisztikus intencióját is. Azonban a tanulmányból kiderül, hogy e név alatt nem csupán szövegek jelentek meg, hanem az irodalomtörténeti kanonizáció tárgya is lett. Hálózatielméleti szempontból Tsúszó egy olyan szuperorganizmus, amely több,

mint a részek összege: „Vagyis a kollektív identitásképletből adódóan kapcsolatainak többlete, rendszere, topológiája, hálózata által is értelmezhető a Tsúszó Sándor-jelenség, s mint kollektív maszk kiválóan megfelel egy olyan hálózatelméleti megközelítés számára, amely a kanonizáció lehetőségét és akadályait vizsgálja az életműben” [65.]. Ez a megközelítés lehetővé teszi a név körüli szerzői háló felrajzolását, értelmezését, vagy annak vizsgálatát, hogy egy-egy tanulmány milyen irodalmi-kulturális kontextust teremt a névhálózaton keresztül a fiktív szerző köré. Mindkettő fontos a kanonizációs tendenciák szempontjából, ugyanakkor a versek nem alkotnak hálózatot, nincs jellegzetes Tsúszó-hang, és ez a kanonizációt nehezíti. Tsúszó a fiatal, pályakezdő szlovákiai alkotók számára nyitott álnév – belépési lehetőséget jelenthet számukra az irodalmi térbe.

A következő tanulmány Csehy Zoltán tevékenységét vizsgálja, állítja hálózatos rendszerbe, és teszi mindezt úgy, hogy nem csupán a szépírói teljesítményt, hanem a műfordításokat, a fordításelméleti és irodalomtudományos tevékenységet, valamint a szerző által adott interjúkat is figyelembe veszi – hálózatelméleti szempontból tehát nincsenek kiemelt és kevésbé jelentős műfajok. Csehy tevékenységében a különböző szövegek egymásra vonatkoznak, az egyik csomópontot a *Hecatelegium* című kötet jelenti. Érdemes azt is hangsúlyozni, hogy a Rosmer János-jelenség Csehy maszkjaként történő leleplezését is ez a szöveg-hálózat-vizsgálat tette lehetővé.

Életmű, kanonizáció és regionalitás kérdései kapcsolódnak össze a Sziveri Jánosról szóló fejezetben. A tanulmány arra a megállapításra jut, hogy a szerbiai magyar irodalom e jelentős figurájának a kanonizációja ellentmondásos: a regionális, nemzedéki és intézményi kanonizációt nem csupán módosítja, hanem felülírja a poétikai teljesítmény értelmezése. Tizenegy, az 1945 utáni és kortárs magyar irodalom történetével foglalkozó kötet áttekintése alapján azt láthatjuk, hogy csak kétféleképpen esik szó magáról a poétikai teljesítményről, tehát a kanonizáció formái között jelentős eltérések alakultak ki.

A Kalligram Kiadó jelentősége nem szorul bemutatásra. Ám a kiadónak szentelt fejezet egyik fontos hozadéka – a Kalligram sikeres építkezésének áttekintése mellett –, hogy figyelmet fordít a szlovák nyelvű könyvsorozatokra is. A kiadó működése „az egész több, mint az azt alkotó részek” elvet demonstrálja: „egy kiadó mint hálózat az összes benne résztvevő egyén összes kapcsolatával együtt hozza létre és jeleníti meg önmagát” [106.]. A Kalligram mint *brand* szuperorganizmussá válik, a szereplők hozzák saját hálózataikat, és a kiadó segítségével ki is tudják azt terjeszteni. A határhelyzet és a kisebbségi lét produktív gyakorlatokat képes termelni, befolyásos pozícióba tud juttatni egy vállalkozást.

Az *Új média, hálózat, karrier* című fejezet részben a web 2.0 sajátosságainak az irodalom folyamataira gyakorolt hatásaira kérdez rá. Szóba kerülnek azok a szerzői Facebook-oldalak, amelyek az önreprezentáció és az önmenedzselés új formáit, azok kapcsolódási pontjait jelentik, és amelyek egyúttal lehetővé teszik, hogy „a szövegszerző és paratextuális jellegzetességek egymásra kopírozódásának rendkívül bonyolult – időbeli és önértelmező – rétegeire” [112.] láthassunk rá. Pál Dániel Levente Az *Úr Nyolcadik Kerülete* című Facebook-oldala viszont az eleve ide készült szövegeket gyűjti egybe, és hoz létre egy műfaji szempontból is izgalmas jelenséget, hiszen a projekt végeredményben nem csupán itt posztolt szövegekből áll, hanem ide tartoznak olyanok is, amelyek a szerző blogján vagy lapokban jelentek meg, vagy amelyek felolvasásokon, városi sétákon hangzottak el – tehát hálózatszerűen épül

fel, s ekként – Németh Zoltán konklúziója szerint – új utakat jelölhet ki az alakulásban lévő kortárs irodalom számára is.

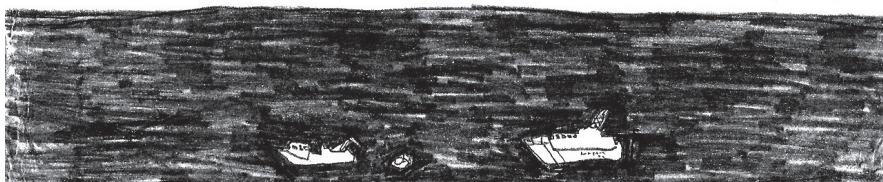
A kötet utolsó fejezete egy recenzió, az első tanulmányban már említett Burgert A. Senekal *Canons and Connections* című kötetének ismertetése. Senekal az általa alkalmazott módszert a rendszerelmélet keretei közé pozicionálja. Ez lehetővé teszi, ahogyan arról már volt szó, az irodalmi rendszer modellálását: a vizualizáció ugyanis nagyban segítheti a rendszer megértését, másfelől pedig a rendszeren belüli viszonyok felrajzolását, és nem csupán azok elszigetelt vizsgálatát. Ez az alapja annak, hogy elvégezhető legyen az afrikaans költészet hálózati elemzése. Ám a recenzió a módszer korlátait is világossá teszi: Senekal kvantitatív elemzést végez, és ez nem teszi lehetővé a „szövegek hermeneutikai és történeti pozícióinak tudatosítását” [139.].

Németh Zoltán az előszóban is szót ejt a hálózatelmélet által inspirált elemzések egyik alapkérdéséről, az adatok természetéről: ugyanis – mint ahogyan azt a kötet utolsó fejezete is hangsúlyozza – nincs adat értelmezés nélkül. S emellett természetesen annak belátása is fontos, hogy milyen irodalomtörténeti, -elméleti kérdés megvilágításához hívjuk segítségül ezeket a modelleket. A tanulmányok jól demonstrálják azt, hogy az irodalomértés mit nyerhet nagy mennyiségű adatok összegyűjtésével, elemzésével és ezek vizualizációjával: a szoros olvasás mellett/helyett, a kvantitatív és kvalitatív módszerek kombinációjával vizsgálható(k) 1. egy adott életmű (mindenféle műfaji hierarchia nélkül, ahogyan azt a Csehy-tanulmány példázza), 2. csoportok, iskolák dinamikája, 3. az irodalmi rendszer (lásd a Kalligram Kiadó jelentőségének megvilágítását), 4. a regionalitáshoz, kisebbségi helyzethez kapcsolódó kérdések, 5. a populáris műfajok [pl. populáris regénysorozatok adatainak elemzése, vizualizációja].

Az egyes fejezetek önmagukban is érdekesek, a könyv egésze pedig több fontos feladatot is elvégez: kíváncsiságot ébreszt hagyományosan nem vagy kevésbé elemzett korpuszok iránt, érzékenyít az új típusú elemzési módokkal való kísérletezésre, illetve felhívja a figyelmet arra – a hálózatelmélet által inspirált elemzések korlátainak hangsúlyozásával –, hogy mit nyerhet az irodalomelmélet és -történet, ha ötvözi a kvalitatív és kvantitatív módszereket. Ehhez azonban szükséges annak belátása [s ez Németh Zoltán elemzéseinek alapelve], hogy az irodalom több, mint részeinek összege: rendszer, amelynek elemei között dinamikus viszony van. *(Nap)*

KÁLAI SÁNDOR

ЧЕРНО



Egy eszmény múltba tűnése

PAPP ENDRE: GÖRÖMBEI ANDRÁS

Az új nemzeti alaptantervről szóló hírekben kitüntetett figyelmet kaptak az irodalmi kánont érintő – konzervatív szemléletű – frissítések, melyek beemelték az iskolai tananyagba az erdélyi költők (Reményik, Dsida, Áprily, Kányádi) és Szabó Magda mellett Herczeg Ferenc és Wass Albert nevét. Örömteli jelenség, hogy a média az irodalom (mint tantárgy) társadalomban betöltött szerepét a többi műveltségi területnél előbbre helyezi, talán az elsősorban humán műveltségű újságírók ízlését és érdeklődését tükrözve. A kiemelések és a megjegyzések is jelzik a magyar kultúra ma is érvényes megosztottságát, melyben a konzervatív–(poszt)modern vagy a népi–urbánus erővonalak mentén az irodalmi alkotások közvetlen társadalmi hatásainak is eltérő szerepet tulajdonítanak.

A kialakult vita cáfolja a látszólagos érdektelenséget, mely a tartalmas írói életművek befogadóit és értelmezőit veszi körül. Az egyetem és a közoktatás irodalomfelfogásának évtizedek óta tartó távolodása mostanában megszűnni látszik, amire jó példa az ifjúsági és gyerekirodalom népszerűsítő céllal is működő kutatóintézetként, önálló egyetemi szakként való megjelenése. Azonban a változásokhoz képest gyorsan elavuló kánon megújítását az irodalommal legmagasabb szinten foglalkozó szakemberek sem szívesen vállalják magukra, mintegy annak jeleként, hogy az egyetemi és akadémiai szintű irodalomtudománynak alig van köze a „hétköznapi” gyakorlathoz, annak eredményei ritkán tolmácsolhatók a „közrendű” befogadók számára is érthető módon. Pedig a korai olvasóvá nevelés elengedhetetlen ahhoz, hogy évekkel később is legyenek fogyasztói a műves kortárs irodalomnak. Jól jelzi ezt az egyik nagy biztosítótársaság mecenatúráprogramja, mely honlapján kész tanórai programokat kínál a díjazott kötetekhez.

Az olvasás széles körű, társadalmi szintű élményként elsősorban nem az elméletek egyetemi szintű alkalmazásával élhető meg, hanem az egyéni és közösségi létezés kérdéseit felvető olvasmányokat saját élethelyzetre, személyiségre és környezetre vonatkozó válaszokkal kiegészítő befogadással. Az irodalmi művek közösségi üzeneteit kiemelő „hagyományos” irodalomfelfogás egyik kiemelkedő egyénisége volt Görömbei András, akiről a Magyar Művészeti Akadémia kiadója megbízásából tanítványa és szerkesztőtársa, Papp Endre írt kapcsolatukból eredően személyes hangvételű portrékötetet. A közvetlenség a bemutatott Kossuth-díjas professzor egyéniségéhez méltóan a magánéletet csak a legalapvetőbb tényekre szűkíti, mint például származása, mely a győri bencés gimnáziumba kényszerítette, s ahonnan megkapta a tanári motivációt az egyetemi magyar szakhoz.

Görömbei András tanári pályája és irodalomtörténetési életműve egyértelműen azt a konzervatív szemléletet követte és hirdette, mely szerint az irodalom „életelvű”, „létérdekű”, „cselekvő”, „életalakító lehetőség”, mely nemcsak az egyéni, hanem a közösségi, nemzeti önismeret eszköze is [21.]. A monográfia utolsó fejezete (*Egy eszmény múltba tűnése*) a többféle gyökerű kulturális válság megélését mutatja be. A fogyasztói társadalom értékválsága, a posztmodern gondolkodásból eredő

relativizálás és eszménynélküliség mellett a tragikus történelmi örökségünk és a rendszerváltozás morális válsága, a nemzeti egység alapjainak felszámolása és a megosztottság elmélyülése különösen érzékenyen érintették a „hazafias, szolgáló” mentalitású tanárt [176.]. Bár „részese volt az ezredvég nagy értelmiségi fellángolásának, amikor felcsillant a remény, hogy a kultúra szereplői befolyásolni képesek a magyarság sorsának alakulását [...], óriási csalódására rövid időn belül kiderült [...], hogy mindez illúzió” [182.]. Ebből az utolsó képből megközelítve, egy Don Quijote-alkatú, a nemzeti irodalom utolsó mohikánjaként eltávozott, kissé anakronisztikus hős képe rajzolódna ki, ha a pálya legfontosabbnak tartott monográfiáit ismertető tabló elolvasása nem éppen arra készítetné az olvasót, hogy ne csak a Görömbei által írt köteteket vegye újra elő, hanem a bennük bemutatott szerzőket is olvassa újra.

Papp Endre könyve középső harmadrésében egy recenziens alaposságával, kronologikus rendben veszi sorra Görömbei öt alkotóról írt monográfiáját. A Sinka Istvánról 1977-ben megjelent kismonográfia nem tudta ugyan elkerülni „a rendszer hivatalos emlékezetpolitikai ítélkezését” például Sinka antiszemitizmusának megítélésében [77.], de éppen ideológiai szempontú háttérbe szorítottsága miatt volt bátor tett Sinkáról írni úgy, hogy egyrészt a népi írókhoz hasonlóan az ő műveihez is nehéz volt hozzáférni, másrészt a leírtak évekkel később is vállalhatók maradtak. Sinka költészete származása miatt is közel állt a fiatal Görömbei Andráshoz, és a prózai okok mellett – a nagy írók már „elkeltek”, a határon túliak még szóba sem jöhettek – a méltó emberi sorsért kiáltó mély emberi nyomorúság fogta meg a szerzőt [70.]. A fejezet címe [*Érték és fontosság*] is innen olvasva nyer értelmet. Az érték és a fontosság mind az öt bemutatott szerző esetében a közösségi felelősségvállalás attribútuma, mellyel a pályaképeket bemutató és a műveket elemző irodalmár is hitet tett saját értékrendje és felelőssége mellett. Görömbei András a közösségéhez és elveihez következetesen ragaszkodó írói magatartásnak és az ebből fakadóan a – nem egészen immanens módon – elkötelezett irodalmi alkotásnak az értékét és fontosságát hangsúlyozta minden elemzésében és monográfiájában.

A Nagy László költészetét bemutató kötetben sem csak a címben megjelölt költészet a téma, hanem „Nagy László mint egzisztáló individuum, és mint egy lírai korpusz létrehozója” [79.]. A paraszti-népi életvitelbe és a keresztény hagyományba belenevelődött költő életművének összefoglaló fogalmai „az organikusság és a szintézis” [80.]. E kötet bemutatása során kerülnek előtérbe először Görömbei András költészetfelfogásának jellemző vonásai, melyeknek közös pontja az esztétikumot és az erkölcsiséget összekapcsoló költői magatartás. A kultúra alaprétegeinek tiszta forrásából táplálkozó „bartókiság”, a hibákkal terhes jelennel szemben megjelenő, „káros hatásoktól megszabadító értékartomány” a régiséggel kapcsolódik össze [80.]. A természettel kialakított harmónia erőt ad, a szintézis pedig a kontinuitást szolgálja [81.]. Papp Endre a Nagy László-versek elemzésének tömörített bemutatásánál még a költő legismertebb versét is közli, éppen népszerűsége miatt feleslegesen – bár azt meg kell vallani, hogy a próza monotonitását üdítően töri meg a *Ki viszi át a Szerelmet*.

Itt merül fel legerősebben az irodalmi monográfiák irodalomtörténeti monográfiában való összefoglaló ismertetésének relevanciája. Egy ilyen tercier jellegű összefoglalónak lehet célja az évtizedekkel korábbi szekunder források felelevenítése, esetleg segítség az elemzések megértéséhez. Azonban Görömbei szövegei eléggé

könnyen olvashatók, mivel a szerző szem előtt tartotta azt a – kiadói elvárásokkal is egybecsengő – eszményt, hogy nem csak vagy nem elsősorban a szakemberek forgatják e népszerűsítő köteteket. A bemutatás irányulhatna arra is, hogy kritikus módon reflektáljon az irodalomtudósi életmű darabjaira. Ehhez képest azonban keveset idéz a kortársi kritikákból, illetve a saját megjegyzések is inkább összefoglaló és méltató jellegűek. A kritikai él háttérbe szorulásának magyarázata valószínűleg a tárgyalt téma és a professzor iránti tiszteletből ered. Ebben a tekintetben méltó módon illeszkedik a Görömbei-monográfiák módszeréhez, hiszen azokban is kimondottan erős a személyesség, akárcsak a határozott értékrend alapján kiválasztott témák tiszteletteljes, de szakmailag pontos megközelítése.

A Sinka-monográfia után bemutatott három alkotóval kapcsolatban kimondottan a közvetlen barátság adta a vizsgálat alapját. Görömbei Sütő András, Csoóri Sándorhoz és Nagy Gáspárhoz fűződő szoros kapcsolatát az azonos eszmények, értékrend és politikai magatartás alapozta meg. A róluk írt monográfiákban nemcsak esztétikai és erkölcsi hitvallását fogalmazta meg, hanem egyenesen magasztalta a szerzőket, megszüntetve a távolságot „az értelmezett jelentés és a kritikusai értéktudat között” [143.]. Mind a bemutatott szerzőknek, mind monográfusuknak közös alapelve, hogy „az irodalmat térben és időben meghatározott sorsproblémák foglalkoztatják” [102.]. Éppen ezzel a Görömbei Andrástól származó gondolattal kapcsolatban tűnik fel Papp Endre egyik szintetizáló jellegű megjegyzése: „A monográfus kísérő kommentárjai alkalmazkodnak ehhez a sajátossághoz, mi több, sok elvet és gondolatot asszimilál tőle. Szemléletük összeillik, szinte fedi egymást. Sütő András esztétikai gondolkodásában a nemzeti és morális követelmények nem állíthatók szembe az esztétikai értékekkel, állítja a könyv szerzője, s ezekkel a szavakkal tulajdonképpen önmagát is bemutatathatná.” [Uo.] A Sütő András-monográfia ismertetésének végén az összefoglaló is kénytelen túllépni az irodalom keretein, amikor arról ír, hogy Sütő 1986-tól kezdődő „rendkívül drámai harcát Görömbei András könyve még önmaga megszokott igényeihez mérten is kivételes pontossággal jeleníti meg” [112.]. Az első kiadás idején, 1986-ban erre még nem volt lehetősége, viszont a 2007-es második kiadásba már a szabad politikai véleménynyilvánítást tükröző gondolatok is bekerültek. Ennél a pontnál Papp Endre könyve mintha elengedné mestere kezét, és a *Heródes napjai* naplójegyzeteitől is elválik az a bekezdés, amelyben Románia második világháború utáni történelmét és Sütő szerepvállalásának főbb eseményeit foglalja össze. Ezen túl azonban Papp Endre elsősorban ismerteti a monográfiák tartalmát, elismerő összefoglaló mondatokkal utalva a szerző személyére.

Ez a tény természetesen semmit nem von le a kötet mögött álló munka értékéből, hiszen egy irodalomtudósi életmű feldolgozása – és akár pusztá ismertetése – önmagában is hatalmas teljesítmény. Bár azt is hozzá kell tenni, hogy egy körültekintőbb nyelvi lektorálás segített volna kiszűrni és javítani az elütéseket és vesszőhibákat. Imre László szaklektorként működött közre a kiadvány szerkesztése során, szakmai hibát nem is igen fedezhetünk fel a szövegben. A lektor munkáját éppen az észrevehetetlenség dicséri. Érdemes lenne a továbbiakban az ilyen jelentőségű kiadványoknál a Magyar Művészeti Akadémia rangjához méltó alapossággal elvégezni a szöveggondozást.

A Csoóri Sándorról szóló monográfiával kapcsolatban idézi Papp Endre azt az interjúrészletet, melyben Görömbei András kincsként említette, hogy Csoóri és Nagy

Gáspár barátja lehetett, és ez a tudat csak a feladat jelentőségét növelte. „Nekem belső szükségből kellett vallomást tennem az ő életművéről. Oly mély belső igényem volt az, hogy elmondjam, amit gondolok és érzek életművéről, hogy ez hatálytalanított minden egyéb akadályt.” [115.] Görömbei „természetes adottságként veszi, hogy írásai főszereplői éppen azért kerülnek ebbe a kitüntetett pozícióba, mert életművük olyan értékeket hordoznak [sic!], amelyek a tudós számára relevánsak, ezért foglalkozik velük behatóan” [uo.]. A „közös értéktudat” felismerésének a következménye „a személyes hang, az azonosuló közvetítés” [uo.]. Ezek után Csoóri pályaképének műnemek szerint csoportosított ismertetése is a méltatás hangján szólal meg. „Csoóri esszéi fejlődésregényként is olvashatók”, bennük „a korszerű nemzeti önismeret modellje” bontakozik ki [122.]. Az összegző szándékú *A magyar apokalipszis* című kötet szerzője „vissza akarja szerezni az irodalom elveszett »szentföldjét« a lét költői szemlélete számára, s az erkölcsi kötelesség szent betegségének jogáról szól” [125.].

Az eszmei azonosulás Papp Endre könyvének leggyakrabban visszatérő motívuma. Az utolsó monográfiáról azt írja a szerző: „nem túlzás kijelenteni, hogy Nagy Gáspár Görömbei András számára eszmeiségének egyik védjegyévé vált” [130.]. Nagy Gáspár verseinek elemzése elé Görömbei egy rendszerező áttekintést illesztett, olyan polémikus megjegyzésekkel, mint hogy a költészetet „a magyarság egzisztenciális műnemének tekintette” [134.]. A posztmodern irányzat főbb alakjairól elismerte, hogy hoztak kiemelkedő értéket, ám szerinte az „eltökélt redukció” irodalma „elszegényítte a költői világképeket, a költői személyiség korábbi gazdag intellektuális, morális és érzelmi tartományai helyére sok esetben egy elméleti teória igazolására szánt jelentéktelenségeket állított” [135.]. A saját eszményeivel szemben visszalépésnek tekintett lírai hang kritikája is eredményezhette elszigetelődését.

Papp Endre monográfiájának olvasása azokat az egyetemi emlékeket idézte fel, melyekben a kilencvenes években erőteljesen ható posztmodern elméletekre épített elemzések háttérbe szorították az alkotások személyes és közösségi létre vonatkozó üzeneteit. Az egyetemről kikerülő magyartanárok alaposan fel voltak vértvezve ezen elméletek fegyvertárával, de alig kaptak arra vonatkozó módszertani útmutatást, hogyan tárgítsák ki a szűken – tananyagként – vett üzenetet a következő nemzedékek számára is befogadható és értéként továbbvihető útravalóvá. Pedig a középiskolai irodalomtanítás természetes adottsága, hogy a még szintetizálni nem vagy alig képes tizenévesek elsősorban a rájuk vonatkozó erkölcsi, magatartásbeli mintákat tudják értelmezni olvasmányaikból, és ha lenyűgözi is őket a nyelvi szépség és bravúr, az elsősorban a szöveg szintjére koncentráló, a szöveget darabokra szedő elemzés legfeljebb a zsonglőrködés ügyességével ragadja magával az irodalommal beoltottakat. Görömbei András irodalomtudósi magatartása azonban példa lehetett azok számára, akik erre fogékonyak, és a nemzeti jelleget értéknek tekintik.

A Görömbei-könyv mintha a professzor hagyományos, konzervatív értékrendjének apológiájaként is szolgálna. Papp Endre kiemeli, hogy a „cselekvő” irodalmat értéknek tekintő hozzáállása mellett természetesen Görömbei András is ismerte és felhasználta azt az elméleti tárházat, amelyet mások olykor kizárólagosnak tekintettek. A rá jellemző megközelítési módokban azonban ezek háttérbe szorultak. Az *egzisztenciális tudomány* című fejezet három része összefoglalja Görömbei nemzeti irodalomszemléletének alapjait, melyek közül kiemelkedik Németh László hatása,

akinek „életművét Bibliájának, legnagyobb szellemi élményének nevezte” [38.]. A jellemzően témamegjelölő címekkel publikált, alapvetően leíró jellegű írásokban az alkotói személyiség és a felvetett létkérdések aktualitása kapta a fő hangsúlyt. Éppen a korszerűséggel kapcsolatosan merül fel a Görömbei-életmű egyik nagy kétsége is: „kérdéses az időtlen érvényességű értékállítás lehetősége, nem tételeződik [...] önelvű, »objektív« irodalomtudományi vagy eszmetörténeti igazságtételezés” [39.]. A Németh Lászlóról leírt gondolatok interpretálása mintha Görömbei Andrásról is szólna, amennyiben az utolsó fejezet múltba tűnt eszménye felől olvassuk. „Az egyén egzisztenciális gondja az értetlen és méltatlan emberi közeggel való szembenállása. Ez esetünkben az értelmiségi ember személyes tragikuma, akit semmibe vesznek, ezért igaza tudatában válik vesztesé.” [40.] Azt sajnos már nem érthette meg, hogy Nagy Gáspár is bekerült a Nemzeti Alaptantervbe. [MMA]

KOVÁCS GERGELY

Utazók

ULRICH ALEXANDER BOCHWITZ: *AZ UTAZÓ*, FORD. BLASCHTIK ÉVA; EDDY DE WIND: *AUSCHWITZ*, VÉGÁLLOMÁS, FORD. ALFÖLDY MARI

Giorgio Agamben magyarul 2019-ben megjelent *Ami Auschwitzból marad* című tanulmányát azzal kezdi, hogy bár a kutatásoknak köszönhetően a soáról szerzett történelmi tudásunk viszonylag kialakultnak mondható, a népiertás etikai és politikai vonatkozásáról mindez nem mondható el. Agambennek ez a könyve olaszul először 1998-ban jelent meg, s akkor azt írta, hogy a zsidók tömeges elpusztítása még aktuális téma. 2020-ban sem mondhatunk mást. Minden olyan politika, amelyben embereket nem egyéni tulajdonságaik alapján ítélnék meg, hanem aszerint a csoport szerint, amelybe véletlenül beleszülettek, ahogyan erre Primo Levi felhívja a figyelmet [*Akik odavesztek és akik megmenekültek*, 1990], magában hordozza a fasizmus jelentette veszélyt, és jogosan váltja ki a tiltakozást, a figyelmeztetést. A soá mindazzal együtt, ami megelőzte, mint afféle úgy-ahogy, mindig csak ideiglenesen kordában tartott rákos ösdaganat, a mélyben tovább dolgozik azon, hogy újabb és újabb áttéteket képezzen. Újra és újra az a feladat, hogy az áttétek képződését hol itt, hol ott állandóan megakadályozzuk.

Minden egyes írás, mely a soáról szól, legyen fikciós vagy nem fikciós mű, a halottak nevében [is] beszél, hozzásegít az emlékezéshez, és figyelmeztet, aktualizál. És itt megint Levi már hivatkozott művének mondata cseng a fülünkbe: „De akik odavesztek, akkor sem tettek volna tanúságot, ha toll és papír van a kezük ügyében, mert a pusztulásuk már a testi halál előtt kezdetét vette. A megfigyelés, az emlékezés, a mérlegelés és az önkifejezés képességét már hetekkel, hónapokkal a haláluk előtt elvesztették. Mi szólunk helyettük: a nevükben.” [104.] Minden ilyen könyv, még ha sokan úgy érzik, ezerszer ismételt történeteket mesél el újra, a soáról szóló hézagosságra ítélt tudásunkat egészíti ki fontos részletekkel. Az így szerzett tudás pedig hozzájárul ahhoz, hogy a jelent értelmezni tudjunk, felfigyeljünk arra a hangra, aminek a visszhangját halljuk a jelenben. A holokausztirodalomnak ezt a pedagógiai értékét kár lenne tagadni.

Eddy de Wind *Auschwitz, végállomás* [1946/2020] című nem fikciós, és Ulrich Alexander Boschwitz *Az utazó* [2018/2019] című fikciós története szorosan összefonódik szerzőikével. Erről mindkét esetben alapos elő- és utószavakban, kiadói jegyzetekben értesülünk. Boschwitz regényének gépirásos kézirata már 1938 novemberében elkészült, nem sokkal a Kristályéjszaka tragikus eseményei – a regénybeli cselekmény ideje – után. A szerző a könyvön részben Luxemburgban, részben valószínűleg Brüsszelben dolgozott. A német gépirat csak 1960-ban jutott el a Frankfurt am Main-i könyvtárba, ahol a Deutsches Exilarchiv 1933–1945 elnevezésű gyűjteményben található. A mű németül először mégis csak 2018-ban jelent meg. A háború után történtek kísérletek a könyv németországi kiadására, de előbb a Fischer Verlag utasította el, majd Heinrich Böll ajánlotta a Middelhaue Verlag figyelmébe, eredménytelenül. Boschwitz regénye érdekes módon először angolul látott napvilágot, még 1939-ben Angliában, majd 1940-ben, Amerikában. A könyvet a szerző a továbbiakban még alaposan átdolgozta, és 1942. augusztus 12-én kelt levelében édesanyját arra kérte, hogy javításait egy irodalomhoz értő emberrel vezettesse majd át a kéziratba, ha neki magának erre már nem lenne módja. Nem volt.

Peter Graf, a könyv német kiadója a szerző unokahúgától e-mailben értesült Boschwitz regényéről. Az unokahúg azzal ajánlotta Graf figyelmébe, hogy az már sok nyelven napvilágot látott, de éppen németül még nem. Graf 2015-ben elutazott Frankfurtba, és ott egyetlen nap alatt végigolvasta a gépiratot. Mivel tudta, hogy a szerző maga is javításokat hajtott végre a művön, amelyek azonban elvesztek, úgy gondolta, nem követ el súlyos hibát, ha ő maga, irodalomhoz értő ember végzi el a szerkesztési munkálatokat. Ehhez és a regény német kiadásához a család beleegyezését adta.

Maga Boschwitz édesanyjával együtt már 1935-ben elhagyta Németországot. Előbb Svédországba, majd Norvégiába emigráltak. Itt írta meg első regényeit, melyek sikert arattak. Boschwitz ezt követően Párizsba ment, ahol a Sorbonne-on tanult néhány szemesztert. 1939-ben, közvetlenül a II. világháború kitörése előtt Angliába követte édesanyját. 1940 júliusában a Dunera nevű hajón Angliából egy ausztráliai internálótáborba szállították. 1942 után néhányan visszanyerték szabadságukat, főleg azok, akik hajlandók voltak a brit hadseregben harcolni a náci Németország ellen. Hosszas habozás után Boschwitz rászánta magát a visszaútra, de a hajót 1942 októberében egy német tengeralattjáró elsüllyesztette, Boschwitz életét vesztette a testére rögzített, általa javított kézirattal együtt.

Eddy de Wind könyvének kézirata sem rendelkezik kevésbé „kalandos” történettel. Auschwitzi tapasztalatait közvetlenül a tábor felszabadítása után, még a táborban írta meg. Már 1946-ban megjelent a *De Republiek der Letteren* [Az Irodalom Köztársasága] nevezetű kommunista kiadónál. A kiadó azonban hamarosan tönkrement, a könyv eltűnt a kínálatból, villámgyorsan elfelejtették. 1980-ban a szerző az intolerancia és a politikai erőszak újraéledése feletti aggodalmában újra megpróbálkozott a könyv megjelentetésével, ezúttal a *Van Gennep* kiadónál. A *Republiek der Letteren* nél lejátszódó történet szinte szó szerint megismétlődött: a mű megjelent ugyan, de ez a kiadó is pénzügyi nehézségekkel küzdött, a kötetet kivonták a forgalomból. Auschwitz felszabadításának 75. évfordulója alkalmából világszerte kiállították azt a füzetet, amelybe Eddy de Wind a feljegyzéseit írta. Ez adta a további lendületet a

könyv széles körű megjelentetéséhez, száz országban vették meg a jogokat. Mindenütt óriási visszhangot váltott ki, több fórumon az első olyan befejezett műnek tekintik, amely Auschwitzban íródott.

A kézirat történetének súlyos mozzanata, hogy feljegyzéseit a szerző egy SS jegyzetfüzetébe írta, melyet a tábori őrség egyik barakkjában talált. A médiumban – a gyilkos noteszében, amelyet a túlélő írt tele – maga a történelem jelenik meg tárgyasult formában. A náci agendákat ma is van ok felülrni. Ahogyan a Törvény megbomlott a holokausztal, úgy ez a mikrotörténet a notesz funkciójának megfordításával helyreállítja azt.

Primo Levi gondolata a tanúságtétel fontosságáról Eddy de Windnél is megjelenik: „Életben kell maradnom, hogy mindezt elmondhassam, hogy meggyőzzem az embereket, hogy ez mind igaz.” A háború utáni életét is ennek a programnak szentelte. Pszichoanalitikusként a háború traumáinak feldolgozásában segítette a túlélőket. 1949-ben írta meg *Szembenézés a halállal* című munkáját, ahol először ő vezette be a koncentrációtábor-szindróma fogalmát.

Boschwitz regénye mindössze három napot ölel fel. A főhős, Otto Silbermann, zsidó kereskedő, nem tudja elképzelni, hogy az ő lakásába is berontanak majd a náci suhancok, bár pontosan tudja, hogy ez sorozatban megtörténik zsidó honfitársaival. Amikor bekövetkezik, és dörömbölnék az ajtaján, épphogy sikerül elmenekülnie a hátsó ajtón. Paradox módon épp egy nála járó, a lakására alkudozó antiszemita, Theo Findler menti meg, de ez „véletlenül” a megmentő életébe kerül. Nem-zsidó feleségét, Elfriedét, aki hátramarad a lakásban, Silbermann csak később kezdi keresni, halogatja, hogy hazatelefonáljon. Fél. Később, amikor többszöri sikertelen telefonhívás után mégiscsak visszamerészkedik, megtalálja az asszony levelét: Svájcba utazott a bátyjához, Ernsthez. Silbermann mindeközben próbálja visszaszerezni ugyancsak antiszemita és a nemzetiszocialista-párttag cégtársától, Beckertől a cég őt megillető vagyonát is, de az összegnek csak a felét, 40 ezer márkát tud kicsikarni tőle. Ezzel a 40 ezer márkával kezd utazni egyik német városból a másikba. Egy alkalommal Svájcba is elutazik, hogy ott kérjen menedéket sógoránál, de az nem fogadja be. Máskor átszökne a német-belga határon, de a belga csendőrök visszakényszerítik Németországba. Végül ellopják a pénzzel teli aktatáskáját, s amikor feljelentést tenne az ügyben, kipenderítik, majd egy börtönben találja magát, ahonnan nincs tovább.

Az *utazó* cím felidézi *A nagy utazást*, noha Semprun műve huszonöt évvel *Az utazó* után jelent meg, 1963-ban. Míg az ő főhőse jól körülrható, koherens eszmerendszerben gondolkodik, nevezetesen a tudatos, baloldali antifasiszta intellektüel ellenálló nézőpontjából tekint mindarra, ami történik vele és társaival, addig Boschwitz utazója éppen azt mutatja be, hogyan foszlik szerte a gondolkodás koherenciája, ha valaki „csupán csak” üldözött, minden különösebb ideológiai háttér nélkül. Akinek a fejében nincsen olyan archimedesi pont, mint Semprun hősének tudatos ellenállást tápláló politikai meggyőződése, amely iránytűként működik. Silbermann cselekvéseit az itt és most diktálja: menekülni, az adott pillanatot túlélni, menekülni. A regény az üldözött létállapotot mutatja be. Silbermann utazásai ugyanolyan elaprózottak, mint az is, hogy mikor, mit gondol. Ettől azonban ezek a „kis utazások” ugyanolyan metaforikusan értelmezhetőek, mint Semprun „nagy utazása”. A regény nemcsak az üldözött, hanem az üldöző anatómiáját is meggrajzolja. Azokat az ártatlannak tetsző

mondatokat, amelyek megelőzik a gázkamrákba vezető egyetlen „nagy utazást”. Ezt is elsősorban a nyelv működésén keresztül teszi. A pincér mondatának szerkezete, amikor Silbermann kérdésére azt válaszolja, hogy a portást letartóztatták, *de hiszen* zsidó volt, ilyen, Auschwitz felé mutató szerkezet. A nőé, aki az egyik vonatúton, amikor Silbermann feltárja előtte zsidóságát, azt válaszolja, hogy *ennek ellenére* rokonszenvesnek találja, ilyen szerkezetet használ. A szomszédasszony, aki a lépcsőházban megjegyzi: „Biztosan nehéz idők ezek *önnek*”, ilyen szerkezetet használ [Kiemelések tőlem – G. J.]. Ezekből a mondatokból bontakozik ki az a klausztrofobikus tér, amely Silbermann-t egyre inkább körül veszi.

Silbermann gondolatai sokszor karkai hangulatot idéznek, mint például ez: „Megfeledkeztek rólam – már degradáltak, csak még nem hajtották végre nyilvánosan a degradálást.” Vagy: „Mi voltam? Nem, mi vagyok? Voltaképp mi vagyok? Két lábon járó szitokszó, akiről nem rí le, hogy szitokszó!” Vagy: „Utazó vagyok. Már nem Németországban vagyok. A Németországon keresztül haladó vonatokon vagyok. Nagy különbség.” A külvilág fonta, egyre szorosabb hálóból nincs kiút, az egyén számára érthetetlen perben csak idő kérdése, mikor következik be az ítélet. Az ismétlésekre épített mondatok Silbermann ismételt utazásainak nyelvi megtestesülései, az ismétlés a regény strukturálisan alkalmazott retorikai eszköze. Sem a mondatok, sem a vonatutak nem érnek célba, mindegyik önmagába fordul vissza, koncentrikus köröket írnak le. A perszonális elbeszélőhöz köthető átélt beszéd narratív technikáját alkalmazva Silbermann agyába viszi olvasóját a szerző, ahol a gondolatok körkörösén keringenek, az egyik érvelési útvonal csak azért indul el, hogy hirtelen homlokegyenesen az ellenkező érvrendszerrel kössön ki. Az illúziók, majd az illúziók összeomlásából fakadó feszültség a végletekig fokozódik. A körkörös szerkesztésmód nemcsak tematikusan – városról városra utazik körbe-körbe –, nemcsak a kognitív disszonanciák végtelen szekvenciáin keresztül, hanem nyelvi szinten is minduntalan manifesztté válik. Egyes szavak is folyton ismétlődnek, mint például a „kompromittál” ige. Visszhangként bukkan fel a regény legkülönbözőbb pontjain. Először Theo Findler használja a szót, amikor Silbermann-nak próbálja megindokolni, miért nem köszöntek feleségével nekik a lépcsőházban. Később, amikor Silbermann svájci sógoránál kérne menedéket, az szintén ezt a szót használja, amikor visszautasítja a kérést: nemzetiszocialista párttagként nem kompromittálhatja magát. Viszont amikor a berlini pályaudvaron mellé szegődne egy Herr Hamburger nevezetű sorstársa, már Silbermann gondolja: „Kompromittál.”, ez az a pillanat, amikor ráébred, hogy ezzel elveszítette a felháborodáshoz való jogát. A személyiség koherenciája lebomlik, megkezdődik a deszubjektíváció. Ez pedig abba a hírhedt szürke zónába vezet, amelyről Primo Levi nyomán Agamben is beszél, oda, ahol az üldözött azonosul az üldözőjével, összeolvad vele, megkülönböztethetlenné válik tőle. Ez történik Silbermann-nal is: olykor maga is felveszi a fegyvert, amit ellene fordítanak, olykor ő maga is zsidógyűlölővé, s így persze öngyűlölővé változik. Háttha ez az a „technika”, amellyel életben lehet maradni. Egyik vonatútján ezt gondolja: „Túl sok zsidó van a vonaton... Ha ti nem lennétek, békében élhetnék.” Amikor pedig börtönbe kerül, egy Schwarz nevű, nyilvánvalóan zsidó mivolta miatt odakerült cellatársa „Ki a zsidókkal” ordítással támad Silbermannra, világossá válik a zsidó öngyűlölet működése. Az ő arcán már látszanak a kínzások nyomai, egyre csak azt ismételteti: „sterilizálni akarnak”. Schwarz „Ki a zsidókkal” ordítása ugyanaz az életmentőnek hitt

zsidógyűlölet, mint amit Silbermann is fegyvernek hisz az őt üldözőkkel szemben. Schwarz így már csak azt mondja Silbermann-nak: „Gyere, ordítsd te is: ki a zsidókkal.”

Silbermann kezdettől fogva pontosan tudja, mi elől menekül, többször is kimondja, hogy koncentrációs táborban fogja végezni. Ez a mozzanat azért is fontos egy 1938-ban íródott regényben, mert cáfolata annak, hogy a koncentrációs táborokról nem lehetett tudni.

Eddy de Wind feljegyzéseinek alcímében ugyan a napló-megjelölés szerepel, formailag azonban nem naplóról van szó. Az első másfél oldal egyes szám első személyben íródik, ahogyan azt a naplókban megszoktuk. In medias res, egy az auschwitzi táborból látszó táj – a kékes ködbe vesző Beszkidek, a tágas mezők – leírásával indít, a fiatal feleség, Friedel utáni vágyakozásával, majd rögtön a gázcsapok képével. Ezt követően azonban az elbeszélő átvált egyes szám harmadik személyre, hogy saját tapasztalatait egy Hans van Dam nevű férfi álarcában mondja el. Az eltávolítás olyan narratív eszköz, mely a szubjektivitás esetleges buktatóit hárítja el, a viszonylagos objektivitásra törekvést segíti. Felfogható ez a perspektíva-váltás akként is, hogy az az ember, aki éppen megtapasztalja Auschwitzot, „benne van Auschwitzban”, nem ugyanaz az ember, mint aki utólag papírra veti a tapasztalatait Auschwitzról. Az előbbi minden másodpercben áldozattá válhat, az utóbbi a visszavonhatatlan túlélő. A halál minden percben bekövetkezhető lehetősége egy másik perspektíva, mint a túlélőé. A tanúságtétel aktusára ez esetben annyira gyorsan kerül sor – mint már említettem, De Wind a tábor felszabadítása utáni hetekben, még a helyszínen készítette feljegyzéseit –, hogy az egyes szám első személy használata feltehetően túlságosan fájdalmas lehetett volna, s De Wind nem beszámolónak, nem regénynek, nem naplónak szánta feljegyzéseit, hanem dokumentumnak. Azért sem napló ez, mert nélkülözi az idő múlását jelző dátumozást. Az idő egyetlen massza, a napok összefolynak, sem a tér, sem az idő nem olyan, mint Auschwitz előtt.

A fiatal pár a hollandiai Westerbork gyűjtőtáborából érkezik Auschwitzba. Westerbork a harmincas évek végén még csak a Hollandiába menekült német zsidók elszállásolására szolgált, később ideszállították a holland zsidókat is, akik közül minden héten kiválogatták azokat, akiket keddenként tettek vonatra Auschwitz felé. Eddy de Wind fiatal orvosként önként jelentkezett Westerborkba azzal a feltétellel, hogy a Zsidó Tanács garantálja, hogy a már korábban odaszállított édesanyját nem küldik Auschwitzba. Az ígéret nem teljesült, de Eddy továbbra is a táborban maradt, továbbra is gyógyította a betegeket, és ott vette feleségül szerelmét, Friedelt is. Az az ígéret sem teljesült, hogy ők ketten mentesülnek a transzport alól. 1943-ban őket is feltették az Auschwitz felé tartó vonatra. Auschwitzban elszakították őket egymástól, Friedel a 10-es blokkba került, ahol kegyetlen emberkísérleteket végeztek a női foglyokon, Eddy alias Hans a 9-esbe. Hans orvosi képzettségének köszönhetően viszonylag jobb körülmények közé került, ami nem jelenti azt, hogy nem élt át éhezést, testi és lelki bántalmazást, ne tártult volna elé a hullahegyek látványa. Időről időre sikerült percekre Friedellel is találkoznia a női barakk ablakárcsain át. A feljegyzések köztöszövetét így nemcsak a gázkamrák és a füstölő kémények alkotják, hanem a két fiatal egymás iránti szerelme is.

A feljegyzések a határhelyzetbe kerülő embert mint a percről percre választani kényszerülő embert tárja elénk. Amikor az édesanyjától kapott órát erőszakkal elveszi tőle egy náci őr, majd ráemeli a fegyverét, villámgyorsan odaadja az órát, mert

„nem volt kedve, hogy Auschwitzban rögtön az első nap 'szökés közben' agyonlő-jék.” Amikor a békés múltba révedne, „összeszedte magát. Érezte, hogy most nem szabad ábrándoznia; most küzdenie kell”. Eddy de Wind alias Hans van Dam egyik legdrámább választása, amely túlmutat az életben maradás pragmatikáján, az az, hogy amikor már Auschwitzból is útnak indították a halálmenetet, ő visszament, hogy a táborban hátramaradt, többnyire halálos betegeket gyógyítsa. Öt hónapot töltött még Auschwitzban. Saját választása volt az is, hogy csatlakozott az Auschwitzot felszabadító Vörös Hadsereghez, hogy katonaként segítsen befejezni a háborút. És választásának eredménye, hogy megírta feljegyzéseit, ráadásul abban a tudatban, hogy felesége, akinek viszont a halálmenettel el kellett hagynia a tábor, már nem él. Ez szerencsére tévedésnek bizonyult, Friedel is túlélte a borzalmakat, de ez már kívül esik a feljegyzések körén. Hans van Dam választásainak sorozata egy, a legembertelenebb körülmények ellenére is autentikusnak megmaradni képes személyiséget rajzol meg.

A feljegyzések kétségtelenül irodalmi értékekkel is bírnak. Nemcsak az egyes szám harmadik személy használata, hanem a keretes szerkezet is erről árulkodik. Az elején a szögesdróton túli táj a teljes gőzzel működő halálgyárból kitekintve az elérhetetlen szabadságot jeleníti meg, a végén pedig a már felszabadított, de a halottak és a gyilkosok nyomát őrző kulisszák között a halált: Friedel halálának pusztító gondolatát. Hansra ekkor olyan egzisztenciális magány szakad, amely valamennyi túlélő tapasztalatává válik.

A feljegyzések utolsó lapjain Auschwitz vége elevenedik meg, s ezzel egyszersmind megszületik a túlélő. A túlélő, aki mindvégig feladatának érzi a tanúságtételt, és aki a túlélés pillanatában belezuhan az azóta már többször leírt szindrómába: a szégyen és a büntudat érzésébe, amiért ő túlélte valamit, amit milliók nem. Kafka Josef K.-jának elhíresült mondata – „szégyene talán túléli őt” – itt is látnokinak tűnik, ahogyan erre Agamben felhívja a figyelmet. A túlélők szégyenérzetének szindrómáját még ott a táborban hajszálpontosan fogalmazza meg: „Balra Birkenau feküdt előtte. Óriási volt. Még innen is, ahol az egész világ a lába előtt hevert, ahol a tekintete a végtelenbe ért, még innen is óriásnak tűnt Birkenau. Óriási is volt valamikor. Démoni méretű munkát végeztek itt. Ezen a helyen több embert öltek meg, mint a világon bárhol. Semmivel sem összehasonlítható precizitással létrehozott megsemmisítő rendszer uralkodott itt. De ez sem működött tökéletesen. Különben nem állhatna itt. Miért él? Mi jogosítja fel, hogy éljen? Mennyivel jobb ő, mint a meggyilkolt milliók? / Mérhetetlen gonosztettnak érezte, hogy nem osztozott a többiek sorsában.” [Wind, 186]

Az idézet azért is súlyos, mert az óriási Birkenauról a könyv 25. lapján még ezt kérdezi Hans: „Mi az a Birkenau?” Elementáris mondat, amelyben összesűrűsödik az „előtt”, a küszöb, a határ, amelyen Hansnak és rajta kívül hatmillió sorstársának át kellett lépnie. Ebből az „előttből”, ér el az „után”-ba. Ennek az átlépésnek a kitágult, soha véget nem érőnek tűnő „pillanatát” rögzíti Eddy de Wind tanúságtétele. Feljegyzései egy beavatás történetét mondják el, egy irgalmatlan világ, irgalmatlan „törvényeibe” történő beavatását, ahol a „törvény” egyenlő a törvénytelenséggel. A feljegyzések fejlődéstörténetként is értelmezhetőek, olyan történetként, melynek során a naiv tekintet, mely a számára ismeretlen anti-univerzumot pásztázza, egy szörnyű tudással ruházódik fel. És egy utazás története is kirajzolódik: először a lelki és testi kínok poklába, majd innen is tovább – nem a paradicsomba, nem a békés

világ adta új lehetőségekbe, hanem az emlékezés, a túlélő büntudatának és szegye-
nérségének poklába.

Mind Eddy de Wind, mind Boschwitz hőse utazó, nemcsak a szó referenciális, hanem transzcendentális értelme szerint is. Akárcsak a regény, úgy a feljegyzések szubjektumának utazása is az átélt beszéd narratív eszközével tárul fel előttünk. Be-
ágyazott fokalizációjukon keresztül utazunk velük késői utastársként. Ez a látószög lehetővé teszi, hogy beférközzünk Silbermann és Hans van Dam gondolataiba. A Kristályéjszakától egészen Auschwitz felszabadulásáig utazunk velük. Eddy de Wind feljegyzései ott folytatódnak, ahol Boschwitz regénye abbamarad. Hollandiában 140.000 zsidóból 102.000 pusztult el Auschwitzban és más haláltáborokban. Boschwitz regényében szinte minden megtudható arról a mechanizmusról, ahogyan üldözötté lesz valaki. Az ő szürke zónájában az üldözővel azonosuló üldözöttel találkozunk. Eddy de Windnél felbukkan a „szürke zónában” látható másik típus is, az Agamben által oly mélyen elemzett muzulmán, aki már feladott minden küzdelmet. És azok is, akik különböző okokból, leginkább a véletlen folytán túlélőkké váltak. Mindkét könyv tanúságtétel, a halottak nevében tanít, a máért szól. *[Jelenkor; Athenaeum]*

GERA JUDIT

A szubjektum viadala önmagával

GIORGIO AGAMBen: *AMI AUSCHWITZBÓL MARAD*, FORD. DARIDA VERONIKA

Giorgio Agambennek, korunk talán egyik legmeghatározóbb filozófusának 1998-as könyve immáron magyarul is olvashatóvá vált. A szakma által már jól ismert Homo sacer sorozat harmadik része új perspektívák behozásával az európai ember egyik legnagyobb tragédiájának nyomasztó témájával nézz szembe: Auschwitz traumájának feldolgozhatatlanságával. Agamben a Homo Sacer első részében már megágyaz mindennek, amikor a szuverenitás és a pusztta élet [homo sacer tulajdona, kirekesztett élet, jogától a szuverenitás által megfosztott élet] összefüggését egy kikerülhetetlen viszonyban látja. Agamben hosszú okfejtésben arra jut, hogy egy állam szuverenitásának legmagasabb foka akkor jelenik meg, amikor kivételes állapotot hirdet, tehát az addigi politikai és jogi rendet ideiglenesen felfüggeszti, miközben azt normává teszi. Ezen a ponton lesz a pusztta élet fogalma döntő, hiszen a szuverenitás ilyen magas kiterjesztése okvetlenül az állampolgárok jogainak csökkentésével jár, Hannah Arendt egy tézisére hivatkozva pedig azt mondja, hogy minthogy az emberi és polgári jogok összefonódtak egymással, ezért a polgári jogok elvesztése, normatív felfüggesztése magának az emberi jogoknak az elvesztésével jár. Ez történik a Harmadik Birodalomban a náci rémuralom alatt.

Ennek nyomán pedig Agamben felülírja az eddigi, Foucault által ismert biopolitika fogalmát, szerinte ugyanis a 20. századra a szuverén állam az élet felett gyakorolt

hatása közel sem olyan pozitív természetű, mint addig. Míg Foucault-nál a szuverén állam elsődleges célja a zoénak a *polis*ba emelése, addig a modern rendszerben az állampolgár szubjektumának pusztá életté silányítása a cél, aminek során minden élet *homo sacer*ként definiálódik. Emellé pedig társul egy olyan sajátos jogrend, ami mindezt lehetővé teszi egy olyan kiskapu megmutatásával, ami a jogban mindig is élt. A jogos és jogtalan közötti különbség nem nevezhető jogosnak vagy jogtalan-nak, hiszen ha ezzel a megkülönböztetéssel élünk, vagyis valamit jogosnak vagy jogtalan-nak titulálunk, csak az oldalakat változtatjuk, ugyanis a jogban eleve nincsen egy kiindulópont, objektív epicentrum, ahonnan lehet jogosnak vagy jogtalan-nak mondani valamit, hanem eleve csak a jogosra tudunk visszamenni. Ezt kihasználva lesz a kivételes állapot jogosnak beállítva, a szuverenitás törvényes jogtalanságai jogosak, az állam számára pedig minden élet, amiről úgy dönt, pusztá élet. Ennek kapcsán Agamben jórészt Carl Schmittre hivatkozik, de talán érdekes lett volna ebből a szempontból megvizsgálni Gustav Radbruch 2. világháború után megjelent, a *Törvényes jogtalanság és törvény feletti jog* című munkáját.

A Homo sacer sorozat harmadik darabjában konkrét túlélők traumaélményeit taglalja, továbbá a tanúra és a tanúságtételre helyezi a hangsúlyt. „A táborban a deportált számára a túlélés egyik oka az, hogy tanúvá váljon” – írja Agamben. Tehát a lágerből való kijutás egyik okaként a későbbi elmesélés vágya jelenik meg. Csak-hogy nem mindeki képes tanúságtételevé válni. Egyrészt azokra gondol a szerző, akik hallgatásba burkolóztak, másrészt pedig azokra, akik, akár egy nyelvi burokba zárva, másról sem tudnak beszélni. De még ha a beszéd meg is történik, el lehet-e mondani a lágerek történetét? Van-e tökéletes tanú? Ez két lehetséges utat is felvet. Ha azt mondjuk, elmondható a lágerek története úgy, ahogyan egy bármilyen más történet, akkor megfoszthatjuk felmérhetetlen tragédiájától, viszont ha elmondhatatlannak bélyegezzük, akkor olyan aurát kerítünk köré, amely ugyan tiszteletet parancsol (sőt Agamben etimológiai kutatásában a „némán imádás” alapjelentésig jut), de nem eredményez valódi szembenézést. Gondolatmenetét pedig így zárja: „Annak a kockázatát is vállalva, hogy mindazt, amit a gonosz tud önmagáról, mi is könnyen megtalálhatjuk önmagunkban.” Ezzel a hatalmas felelősséggel és tudatossággal felvértezve kell szembenézni a táborokkal, hiszen nem tudni, mit találunk benne, talán az emberiség legmélyebben fekvő gonoszságát, ez pedig, ha nem rendezzük el magunkban, újrateremtődhet.

Agamben a túlélők tanúságtétele során egy hiányt fedez fel, hiszen a túlélők a kivételek, mivel túlélők, de mi történt a többi fogollyal? Nem az ő történetük lenne a valódi tanúságtétel? A túlélők úgy élték túl, hogy valamiképpen kívülállókka váltak a történetésen, de mi van a belül állókkal? Mi van az odaveszettekkel, az ún. muzulmánokkal? (A tábori zsargonban muzulmán-nak nevezik az olyan foglyokat, akik tulajdonképpen élőhalottaknak számítottak, nem éreztek semmit már a külvilágból, és akiket a saját fogolytársaik is kivetettek maguk közül, mert a lehetséges önmagukat látták bennük.) A muzulmánok olyanok voltak, mint akiken transzorbitális lobotómiát hajtottak végre, valahol az állati szint alá kerültek, ugyanis ösztöneik sem voltak már. Agamben szerint a muzulmán az a szint, „ahol az ember átlép a nem-emberi állapotba”. Emellé pedig, ha továbbra is tartjuk azt a megállapítást, mely szerint a teljes értékű tanú csakis a muzulmán lehet, úgy módszeresen elmoszuk a határokat az ember és nem-ember

között. Sőt még élet és halál között is, hiszen a muzulmánoknak nem csak az életét vették el, hanem – ami az emberi méltóságnak egy fő pontja – a méltóságát is a tisztességes halálra. A halál az, ami az életet megkoronázza, ami az életnek értelmet ad. Azonban Auschwitzban a halált futószalagon gyártották, ezért a halál ott mint konkrét fogalom nem jelenik meg. Elveszik a halál jelentőségét, és csak holttestek vannak, halál nélkül. A táborok foglyai nem tudnak különbséget tenni Agamben logikája szerint a nem-tulajdonképpen és a tulajdonképpen között, ugyanis számukra minden nem-tulajdonképpeniként jelenik meg, elfoglalva a tulajdonképpen helyét, tehát a halált már tulajdonképpeniként látják, azaz nem valaminek a sajátjaként, hanem nem-tulajdonképpeniként, azaz senkinek a sajátjaként, ezért lehet azt mondani, hogy a koncentrációs táborokban nem volt halál, csak meghalás. Ez az, ami a táborokat borzalmassá és etikailag végtelenül emberellenessé teszi. Tehát a muzulmán esetében, mivel az ember és nem-ember közt van, megállapítható az a paradoxon, hogy „az ember az, aki képes túlélni az embert” – ez a logika pedig alátámasztja azt az ugyancsak paradox kijelentést, amelyet korábban tett Agamben, miszerint az egyetlen igazi tanú a muzulmán, az odaveszett.

Agamben ezek után a szégyen felől elemzi a szubjektumot, ahol ugyancsak ilyen paradox állításokat lehet tenni. A szégyen a túlélőknél leggyakrabban a túlélés szégyeneként jelenik meg, vagyis hogy valaki más helyett él, nem a saját jogán. Azonban mindemellett egy furcsa szégyen, egy intim szégyen is megjelenhet, például egy túlélő beszámolójában, amikor az egyik foglyot véletlenszerűen kiválasztja megölésre egy náci tiszt, a fogoly pedig belepirul. Ez az a szégyenérzet, ami a szubjektum legmélyéig levezethet minket. Ebben az érzületben is ugyanaz történik, mint egy szadomazochisztikus játék során, amikor az alany azt élvezi, hogy szubjektuma teljesen deszubjektivizálódik kiszolgáltatottsága miatt, miközben a társa folyamatos impasszibilitásával rendre szubjektivizálódik. A két pólus közti játék a gyönyör tárgya. A kiszolgáltatott gyönyöre a társában szubjektivizálódik, miközben a társa szubjektuma a kiszolgáltatottban deszubjektivizálódik, és mindketten ezt élvezik.

A fogoly esetében is hasonló megy végbe, amit a pirulása leplez le: a deszubjektivitás, ami a szubjektumról árulkozik. Más téren is előfordulhat deszubjektivizáció, mint például a költőknél. Fernando Pessoa portugál költő erre talán a legjobb példa. Pessoa deszubjektivizációja a több tucat fiktív alakmásban teljesedik ki, s ahogy egyre jobban deszubjektivizálódik a biográfiai én, a teremtetett költő-figurák úgy szubjektivizálódnak. Verseket írnak, folyóiratokban publikálnak, egymással leveleznek, egyik mesterének vallja a másikat, ennek a deszubjektivizációnak a végső szintje pedig Pessoa szemszögéből a reszubjektivizáció, vagyis az a mozzanat, amikor Pessoa saját maga deszubjektivizációjára reagálva reszubjektivizálja saját magát.

Tehát a muzulmán tanúságtételének szempontjából kimondható, hogy „aki valóban tanúskodik az emberben, az a nem-ember, és hogy az ember csupán a nem-ember helyettese, akinek kölcsönveszi a hangját”, vagyis a deszubjektivizációról tanúskodó alany az igazi tanú, azonban, ha így vesszük, akkor minden tanúságtétel a két pólus, a szubjektivizáció és a deszubjektivizáció közötti szakasz közt ingázik.

Ám ahhoz, hogy az ideális tanú tanúságtételét megértsük, elő kell vennünk a nyelvet, amelyen ez megtörténhet. Agamben kiindulópontja itt Foucault, aki arra kereste a választ, hogy hogyan tud egy szubjektum az általa kimondott kijelentésekben

megjelenni, vagyis lehet-e a nyelv annyira kifejező, hogy abban megjelenjen az én, ha a kijelentés nem a szövegre utal, hanem annak végbemenetelére. Az ezzel kapcsolatos fejtegetéseiben Agamben Foucault-ra hivatkozik, de hasonló szempontból vizsgálta ezt Paul de Man is *A trópusok retorikája* című, Nietzsche gondolataira alapozó tanulmányában. De Man logikája szerint a szubjektum perspektívája egy metafora a nyelvben, ami arra szolgál, hogy a szubjektum a saját értelmezését szélesítse ki a világra, és „emberközpontú, a hiúságát kielégítő jelentéshalmazzal helyettesít egy olyan jelentéshalmazt, mely őt a kozmikus rend egy pusztán múlandó véletlenévé alacsonyítja le”. Tehát a nyelv kijelentés-jellege metafora, vagyis elváltozás révén jön létre, azonban ez szükséges ahhoz, hogy a szubjektum nyelvben való nem-léte ne okozza az én teljes megsemmisülését. De akkor hogyan maradhat fenn a szöveg, mint az az entitás, ami az ént tagadja mint a szubjektum deszubjektívációjának bizonyítéka? De Man szerint úgy maradhat fenn, hogy az én középpontként tekint rá, a nyelvben a személyiség és a középpontosság felcserélődik, azonban a középpontosság révén megmentett én még nem nyeri vissza jelentőségét, csak akkor, ha az én áttevődik a szövegbe, amely őt tagadja. Agamben is hasonló logika útján jut el oda, amit ő archívumnak hív, vagyis egy olyan nem-szemantikus résznek, amely a kijelentésbe magába beleíródik (deszubjektívációval) csupán attól, hogy a kijelentés megtörténik, és ezzel megnehezíti minden beszédet. Az archívum az a része a nyelvnek, amely ki-nem-mondott, de mégis minden mondottban benne van, és a kijelentés folyamatában háttérbe szorul.

Az archívum fogalma pedig kapcsolatban áll a tanúságtétellel, ugyanis az archívum az, ami a „mondás képessége és létezése”, a tanúságtétel pedig a „mondás lehetősége és lehetetlensége”. Mindkettőben a szubjektum a döntő szereplő, amivel szemben az archívum logikája szerint megsemmisül az én, a tanúságtétel pedig erre a megsemmisült én üres helyére íródik be, amivel éppen a mondás lehetősége és annak lehetetlenségében helyezkedik el, amiből a kiút csak az esetlegesség „mint a nem létezés képessége” lehet Agamben szerint. Ez a nyelv olyan paradoxona, amely a szubjektumot arra készíti, hogy egy olyan közegen belül szubjektívizálódjon, ami természete szerint deszubjektívizálja, tehát egy lehetetlenségben kell kifejezőnek lennie, és mindemellett pedig egy olyan helyzetben fejezzen ki tanúságtételt, amely helyzetben a mondásra képtelenség jelenti a megvalósulást, tehát egy újrasedimentáció és újrasedimentáció mozgásban válna tanúságtétellé.

Agamben pedig a könyv végére visszatér a muzulmánok, vagyis a teljes értékű tanúk ellentmondására, akik a nyelvben nem tudnak jelen lenni már, hiszen odavesztek, de ennél fogva csak ők lehetnek az igazi tanúk. Ugyanakkor tanúságot tenni annyit, mint másnak a helyébe lépni, más nyelvét használni, ez pedig különösen érdekes akkor, mikor olyan túlélőkkel találjuk szemben magunkat, akik azt mondják: „muzulmán voltam”. Tehát a túlélő, akinek muzulmán időszaka volt, a saját deszubjektívációjában szubjektívizálódik, a szubjektum üres helyére a deszubjektívizált nem-nyelv íródik be, ennél fogva pedig a tökéletes tanúként jelenik meg. A nem-ember nem-nyelve tehát elmondhatóvá válik, de vajon megérthetővé is válik ezáltal? *[Kijárat]*

HOCZA-SZABÓ MARCELL

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900]. További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.