

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

MEZEI GÁBOR
NAGY HAJNAL CSILLA
VÖRÖS ISTVÁN
VERSEI

POTOZKY LÁSZLÓ
SZÁNTÓ PÉTER
PRÓZÁJA

INTERJÚ
NÉMETH GÁBORRAL

HÁY JÁNOS
ARANY-ESSZÉJE

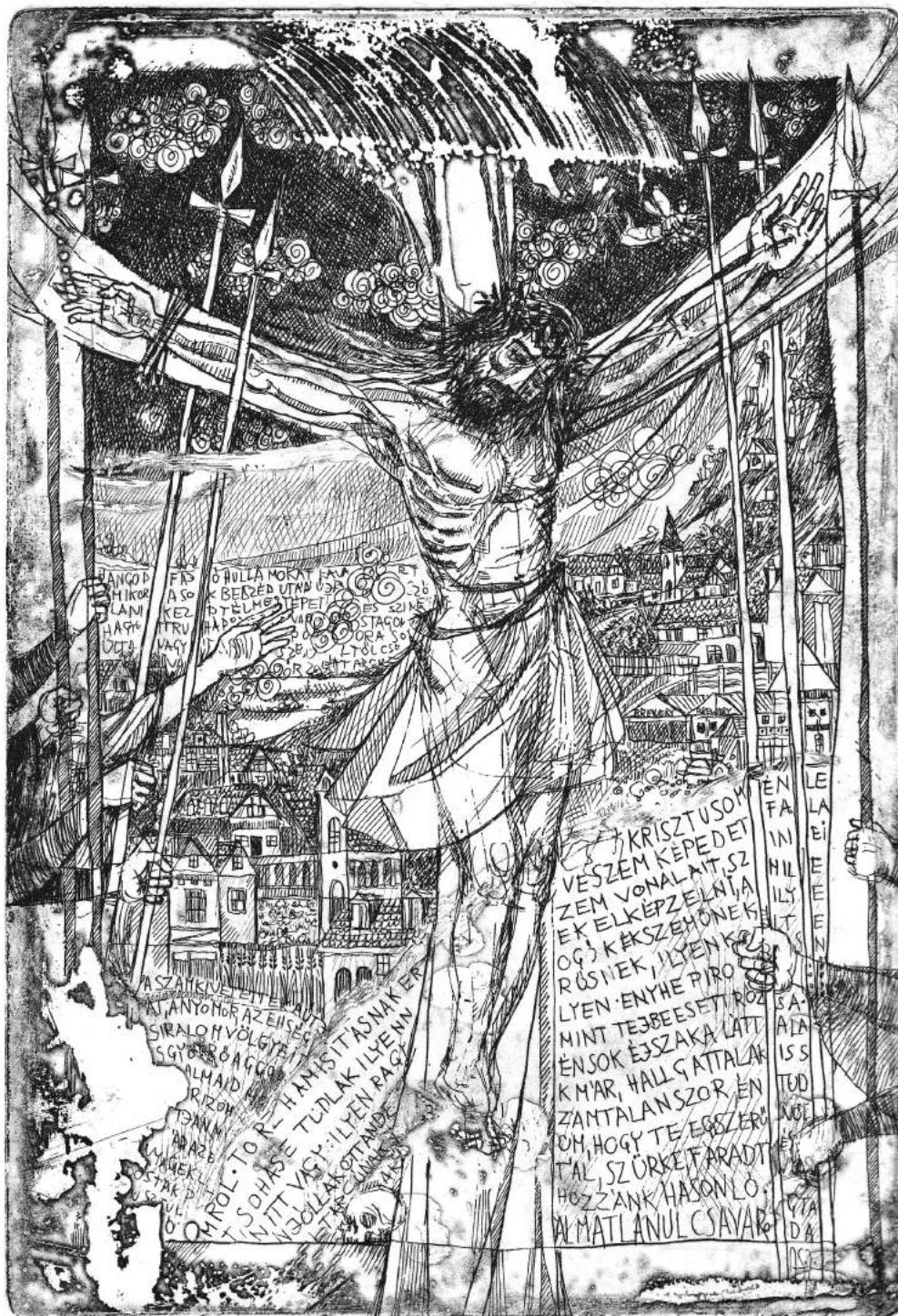
DARAB ÁGNES
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS
SIMON ATTILA
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
SCHEIBNER TAMÁS
TÉREY JÁNOS
KÖTETÉRŐL



HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM

2017/8



alföld

HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2017. AUGUSZTUS

- 3 HARTAY CSABA versei: Előző hit; Előhívás; Gyanta; Évszakok parancsikonjai
4 MEZEI GÁBOR versei: hungária krt.; lengyel stny.; pápatér
6 NAGY HAJNAL CSILLA verse: Oda-vissza
9 POTOZKY LÁSZLÓ: Égéstermék (regényrészlet)
14 SZÁNTÓ PÉTER: A da Giorgio-kód, van, ha nincs (elbeszélés)
19 TÓTH CSILLA versei: Realitás; Fondorlat; A lejtőn
21 TATÁR SÁNDOR verse: Ennek akár már hírértéke is lehetne
22 VÖRÖS ISTVÁN versei: Hermész-szonettek (18–25)

interjú

- 26 Valaki más mesélje (Németh Gáborral Herczeg Ákos beszélget)

műhely

- 34 HÁY JÁNOS: Írjak, ne írjak (Arany János)
47 IMRE LÁSZLÓ: Kovács Kálmán emlékezete
50 HORVÁTH HENRIETTA: A többlet megragadása a szürrealista festészetben

tanulmány

- 58 DARAB ÁGNES: A szatír bőréből a Kitömött barbárig (A Marsyas-mítosz alakváltozatai a magyar irodalomban)
72 MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: A mítosz újrafelhasználása és a költői nyelv Térey János A Niebelung-lakóparkjában
88 SIMON ATTILA: Trauma és (a)phonia (Christoph Ransmayr Az utolsó világ című regényének Philomela-epizódjáról)

szemle

- 106 NAGY CSILLA: Végrehajtó retorika (Térey János: Őszi hadjárat. Összegyűjtött és új versek 1985–2015)

- 111 BEDECS LÁSZLÓ: Arab vagy? (Németh Gábor: Egy mormota nyara)
116 KISANTAL TAMÁS: Az eltűnt irodalom nyomában (Scheibner Tamás:
A magyar irodalom szovjetizálása. A szocialista realista kritika és
intézményei, 1945–1953)
122 GOROVE ESZTER: Kritikák szövedéke (Nagy Csilla: Átkötések)
125 O. RÉTI ZSÓFIA: Walt Disney China Miéville műhelyében (Sepsi László: Pinky)

képek

NAGY SÁNDOR ZOLTÁN grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

BORDA RÉKA, GÉCZI MARNO JÁNOS, LACKFI JÁNOS, NAGY KATA versei
PAPP ANDRÁS könyvheti megnyitója
BERSZÁN ISTVÁN, SZÉPLAKY GERDA, WIRÁGH ANDRÁS tanulmánya
Kritikák DOBOS ISTVÁN, FOGARASSY GYÖRGY, NEMES NAGY ÁGNES
kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

<http://www.alfold.kulter.hu>
alfoldfolyoirat@gmail.com

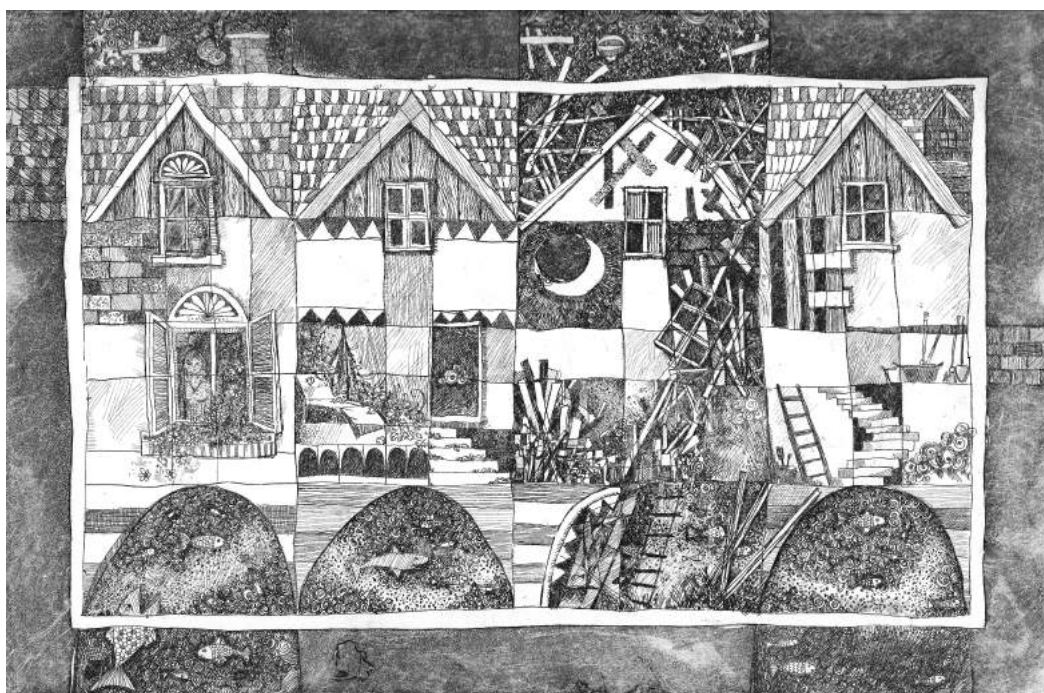
 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



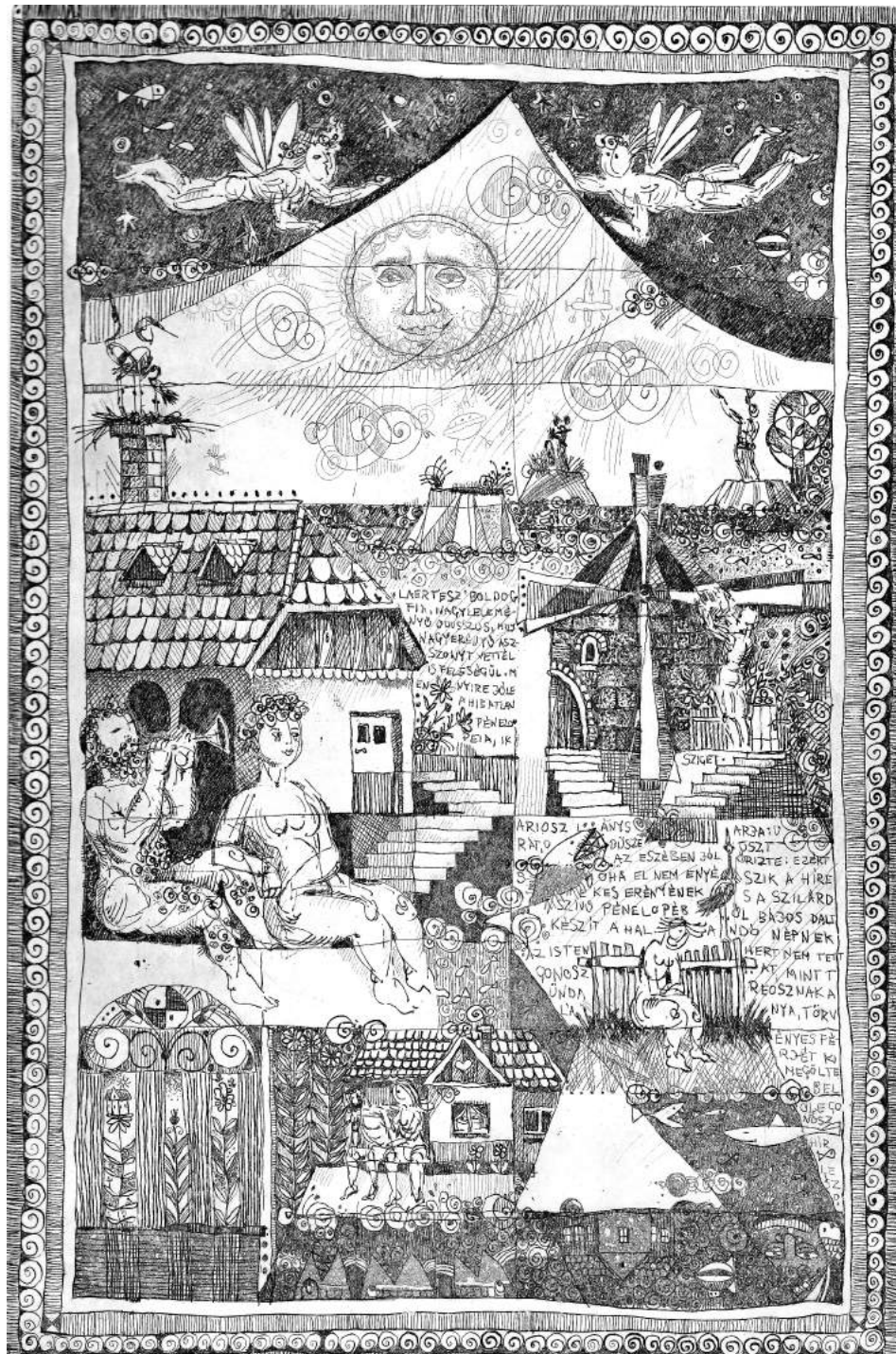
nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





LAERTESZ BOLDOG
FIU, NAGYLELEM,
NYO DUSZSAS, MID
NAGYERUJOSZ
SZONYT METEL
O FELESSEGULIN
ENESZ VIRE JOLE
A HIENTAI
PENELU
PEIA, IK

ARIOSZ... AVYS
RATO... DUSZ
AZ ESZEBEN JO
OHA EL NEM ENY
KEE EREMEK
PENELOPER
KESZIT A HAL

ARZATO... DUSZ
RIZTE: EZERT
SZIK A HIRE
SA SZILARD
OL BAZOS DALI
NDG NEPNEK

HERF NEM TET
AT MINT T
REOSZNAKA
NYA, TORV
TENYES FE
RDET KI
HEGYLTE
BEL
QUE GO
MOSE

HARTAY CSABA

Előző hit

*És ha mondjuk nincs hazatalálás.
Csak a bolyongás, mint vonatút, kivilágított vagonokkal.
És átsuhanni minden pályaudvaron, kattogni éji síneken.
Már leszállnál, de nem vár senki. Alagút, alagútba érkező távirat.
Lecsavart életek, dobogó, utolsó pőfékelés, füstlombozatú távolodás.
És ha mondjuk nincs hazatalálás, akkor az eltévedésben talállok otthonomra.
Tűz lobog az alagút torkában. Lángoló gyík él ott. Hüllővé válsz.
Eleven hamuvá tornyosulsz, mielőtt levedlenéd előző hitedet.*

Előhívás

*Most pillantottam meg, mi van mögöttem.
Kirakatbábuk üdvözlnek. Intésük nem múlik el.
Meg kell vennem az összes kifakult kartonalakzatot.
Divat jár le így. Odalépek a bábukhoz.
Ők nem műtestek, mozdulatlanságuk jel, így üzennek.
A zárt üzlet bejáratánál homokkupac.
Körben kátrányos lapos tetők.
Onnan se látni messzebb. Kódolt a távolság adása.
Zsákutca a zsákfaluban. Bekerített térlátás.
A széllel egykori meccsek zilált zshivaja árad.
De nem győz a csapat. Nincs már csapat.
A pályát idegen füvek növik. A kapufa elkorhadt, kidőlt.
A gurulás rég megdermedt.
Tíz. Ezt a számot lenne jó az ég mezére napégetni.
Tíz, mindig ennyi évet számolok vissza, és rájövök,
a díszletek mögött végig előhívás volt.
Már látom, hogyan születtem, hogyan halok meg.
Mozdulatlanságba öltözöm, akár a kirakat felborult torzói.
De ez nem zsák, ez szabadulás, elpattant forradás,
feslett varrat, újranyíló gyógyult rés.
Mögötte a felsejlő fény éle.*

Gyanta

*Nem én vagyok részeg, hanem a táj körülöttem.
Hologram lépteim elindulnak ismeretlen múltamba.
Nem a táj boldog körülöttem, én robbantom lombjait.
Íze van a vonuló felhőknek. Az alkony gyantája ragyog.*

*Az évszakok nem ismerik egymást.
És hiába szembesítenél tavaszt téllal,
letagadják, hogy magad mögött húzod közös láncukat.*

*Nem én vagyok részeg, hanem a billenő óralap.
Az ernyedt, lebulló mutatók üres tányérja.
A szemüveglencsére száradó, remegő esőcsepp.
Az átutazott tájak múltó látványa mámoros csak.
A görbült tér okozta iszony,
a hajló idő okozta visszatérés.
Rettegett találkozás idegen önmagammal.*

Évszakok parancsikonjai

*Kopasz koponyacsontjai diófáknak.
Hantolt temető hántolt héjai.
Ne eltűnést, életet. Jelenést távozás helyett.
Helyet a sűrített veszteségben.*

*Tál forró ételt otthagyni a fagyban.
Ahogy ordítja apadó gőzét.
Nem oszthat. Ízeket fecsérrel.
Attól az éhség, hogy egyszer már jóllaktál.*

*Diólevélszőnyeg. Keserű, nyirkos.
Pókháló dérbevonattal.
Égen törött holdszemüveg.
Üvegcserép hull. Csilingel.*

*Kontaktlencsési látomásaimnak.
Ágalakzatok.
Évszakok parancsikonjai.
Mégis szabad a látótér.*

MEZEI GÁBOR

hungária krt.

*lassú esőcsíkok, záróvonalak lógnak épp
középről. balra város, jobbra park. és a
legbővebb nap 12 egyenlítői óra. közel*

a tét nélküli számvetés, a belátás súlytalansága. de ma sem tőled függött semmi, és azzal, hogy itt a nullponton túl leválasztod magad, könnyebben nem fogsz. gyökér nélkül csüngő levélsor, ebben a sajátos nehézkedésben átmeneti a cseppek eltűnése. önsúly húz a földig, a leg-

hosszabb esőben folytonos vonások, függőleges rácserdő. a mozgástér hézagai, bőrdől valószínűtlen szárazsága. a nemmúló idő. és mindeközben, a széleken, végigáznak a felület maradványai. az épp csak megtorpanó forgalomban, a tonnás tömeg közepén állsz. feszes és mély mozdulatlanság, a tócsában a kerék tökesúlya. oldalt a zsákutca néma csonkja, egy lépcső vaskorlátai. cirádák íves feleslege. a hasz-

nálatlanság véletlen luxusából a maradvány, ázott rozsdaport, fél marék sár. lábad elé csepegve tölti színig az aszfalt gyomos repedéseit. és ahogy megszikkad, a hatsávós síkján szétterülő hártványvetítés vetíti el a jelenetet, előled. más autók, másik zúgás, majd a hirtelen támadt túlkölésben a fakó rémület gyomorból felszálló könnyűsége. de itt, a bémult bizsergés és a szűrős merevség növekvő szigetei közt maradnod tovább

nem lehet

lengyel stny.

a zaj végül nem struktúrába, ütemekbe mélyül. keréknyompattogás, a légkondi fulladt kereplése. tónusok izgatott beszűkülése, a követési távolság lassan elzúgó egyenesei. viszket a torkod, ebben a hirtelen túl fényes délutánban pocskolod el eddigi hétköznapijaid. csiga mászik az aszfalt párás tükrén, és benne ragad a veszélyzónában. ha rálépsz, az neked fáj jobban, a liget pépes salakján gyerekek kiabál, de kinek. aki itt még meghall-

*hatná cipőtalpad nyikorgását, a lépéseid már
nem követi. a fák alatt kitaposott gyepen va-
laki biciklit ad el, felnézel, apró örvény a ka-
leidoszkóp közepén. a nyers levélszeletké-
nedvei élesen orrodba vágnak. megszédülsz,
az ösvény végén bizonytalan fény, a gyújtó-
pontok céltalansága. a lombok között elhajló
perspektíva, a látószög íve. a melegtől egyre
keményebb kerekekben a vasreszelék. lassú
defektek, a kanyargó nyomvonal elkopó min-*

*tázatai, régen várt leállás. a motorcsend, mi-
re végigérsz*

pápatér

*mintha csak ez a sáv lenne fontos a térből, a
többi száraz mélység. a többit, alul, nem is a-
kartad kipróbálni. a sárga kavicsban guggolva
végig, varadat piszkáltad. pajzs alatt könnyű
szemcsék, üvegforgácsok rendje. a térd ropo-
gása, át a téren. morzsákon a gerlék*

NAGY HAJNAL CSILLA

Oda-vissza

*Vettél nekem egy vonatjegyet
oda-vissza
mindenhova
mindenhonnan
de csak az út van benne
és sehol sem szállhatok le
különben sem vagyok megfelelő turista
mondod
rideg nevetéssel kísérve
és én odaérek valahova
mindenhova
ismerem a világ összes vasútállomását
láttam mindenkit
elindulni
és*

megérkezni
mint téged
csak köztes állapotok
kikapcsolt fűtésű
leoltott villanyú kupékban
élek
titkos hálózatokon keresztül
szállok át
indulok mindig éppen
valahonnan vissza
és
valahova oda
mindig csak álmomban járom be
a tereket
míg sötétbe borul a város
de már csak síneken él a képzeletem
mindent úgy látok magam előtt
ahogy egyenes vektorokon
irányított szakaszokon
időnként érintett kereszteződésekben
halad
de sokkal több ember van mint vonat
álmomban elkezdtek összeütközni
eleinte bosszúsak voltak csupán
de egyre elviselhetetlenebb lett
megoldást kellett találni
vonatokká kellett válniuk
az embereknek
kutyáknak
guruló terméseknek
amikor ketten összeütköznek
nincs bosszúság
összeolvadnak
csak az életnek ez a szükségszerű
mechanizmusa van
és egyre nőnek
egyre vonatszerűbbek
és már alig indulnak
már alig érkeznek
minden és mindenki vonat
csak én szállok át
titkos hálózatokon keresztül
nem vagyok kívül
én nem vagyok odakint
én nem tudok ütközni

én nem tudok összeolvadni
én egy üvegbúra alatt élek
biztonságban
érintkezési pontok nélkül
és ez évek óta így megy
szükségyszerűen abban a lényecsoporthozulásban
is kellett már utaznom amelynek
te részese vagy
de nem tudom
nem érzem
csak szorongatom
univerzális retúrjegyet
mindenbóvá és mindenbannon
holott már nincsenek terek
senki sem ellenőrzi a jegyet
a sok pecsétől úgyis már csak egy
téglalap alakú fekete papír
annyi lyukkal hogy anyaga nincs
már nem tudom mit keresek
mit kerestem mikor elindultam
kerestem-e egyáltalán
bármit
is
bármikor
két egység maradt a világban
zakatolás
és
összeolvadás
és én egyikben sem
nem
egyikben sem vehetek részt
amilyen kicsi vagyok
amilyen védett
amilyen anyagtalan
összeolvadásra úgyis alkalmatlan lennék
sőt ez talán sosem volt másként
a zakatolás meg
igen
azt talán megpróbálhatnám
halkan
hogy senki se hallja
a többiek hangos zakatolása miatt még
én magam se.

Égéstermék

Lecseréltem a kormányt. Jó a fogása, nem bűdös és szögletes, mint a kocsí többi része, eredeti darab. Egy halom kacat között vettem észre a bolhapiacon, az árusnak fogalma se volt, mennyit ér még így használtan is, szerencsém volt vele. Elfordítom a slusszkulcsot, kínlődik a motor, felhőfény halad át az égen, ezt énekli a rádió, kikapcsolom, és MP3-at se teszek be, jó ideje az összes zene túl sok nekem, egyedül a beszélgetős műsorokat bírom hallgatni, de azokban túl sokat heherésznek és túl vidámak, szar az is igazából.

A reggeli forgalom tele van pirossal, legalább tizenötöt kifogok, mire odaérek a lerakathoz, területi képviselőnek lenni az a fajta munka, amit azért csinál az ember, mert minden héten van péntek. Buller szerezte a melót, ugyanabban a teremben gyúrt, mint a főnök, és egyik nap azzal jött haza, hogy holnaptól megyek futárnak, elintézte ezt is nekem, meg hogy ne késsek, és ne hozzák rá szégyent. Hiába mondom folyton, hogy ő az öcsém, a cégnél mindenki azt hiszi, hogy én vagyok a kisebbik kettőnk közül, *mi a helyzet, Minibuller?*, kérdezi a raktáros, miközben kitolja a kezikocsit a mai szállítmánnyal, *semmi extra*, mondom, és elkezdem telerakni a csomagtartót meg a hátsó ülést. Kirakószom, hogy minden táplálékkiegészítő doboz beférjen, méretre, formára és a kézbesítési sorrendre is figyelni kell, ha nem akarom újrászortírozni az egészet valamelyik kliens háza előtt.

Kigurulok a telephelyről, a belváros felé hajtok, egy csöves leköpi a szélvédőmet, amiért nem veszek tőle újságot. Vezetés közben eszem a szendvicset, nagyokat harapok, megfájdul a gyomorszájam, és eszembe jut, ha ilyenkor lenne valaki, akivel kihangosítva beszélgessek, mint a többi futár, talán nem kéne ekkorákat nyelnem. Az első címek könnyűek, és a csomagok se vészesek, van, aki annyira buzgó, hogy azt se hagyja, hogy bemutatkozzam, már szalad is le a kaputelefonhoz, nehogy elveszzen az aminosava, más viszont külön beszél, hogy *bázhozszállítást fizettem, hozd fel szépen*, hiába magyarázom, hogy valaki telenyomta puhábbal az automatát, és nem tudok parkolójegyet venni. Meztelen felsőtesttel nyit ajtót a csávó, mintha tömegnövelőt meg kreatint másképp nem lehetne átvenni, aláírja a papírt, és vigyorogva a hóna alá fogja a két bödönt, agyon van szoláriumozva, akár egy sültpaprika, az ilyen gyúrosoknak elintézi az agyát a sok por.

*

Szemerkl az eső, olyan a járda, mint egy fekete nő combja, háromnegyed kilenc, írja a gyógyszerár cégtábláján. Nagynak látom az épületeket és alacsonynak a szeptemberi eget, csak úgy magamnak járkálok az utcán, és arra a tinderes csajra gondolkodom, aki meglehetősen volna tavaly télen, de beparáztam, hogy mi lesz, ha valami nem fog sikerülni, és inkább nem mentem fel hozzá. Egy lánybúcsú húz el

mellettem, túllszoknyában visítoznak, hozzájuk igazítom a lépteimet, megyek egy darabig mellettük, oldalról figyelem az arcukat, hiába, nem engem szólítanak le aprópénzért, hogy szerencséje legyen a menyasszonynak. Legalább harmincháromnak mutatok, pedig csak huszonnyolc vagyok, egy csomó ránc gyűlt a szemem alá, amióta két éve szétköltöztünk Milennel, és hazamentem anyámhoz meg Bullerhez, azóta ideiglenes minden, mintha folyton vonatokat késnék le egymás után. Hugyozni kell, bemegyek a plázába, megkeresem a vécéket, és csak akkor jövök rá, hogy meg se néztem, melyikbe nyitok be, amikor észreveszem azt a párt a pelenkázóasztalnál. Egy pillanatra fordulnak felém, aztán intézik tovább a gyereket, a csávó épp most fejezte be a törölgetést, a kukába dobja a kendőt, és a fogával tépi fel a friss pelenka csomagolását, én is csinálnám ezt, ha a szarszag oldja a magányt.

Ez a szobám, ahol aludnom kell, ez itt az ágy, amiben aludnom kell, erre gondolok esténként, miután hazaérek. Felnyitom a laptopomat, ott vannak rajta a meztelen mobilfotók, amiket az exeimről csináltam poénból, nem töröltem ki, pedig már nem is nézegetem őket. Annyira régen értek véget, hogy nosztalgiának is közepesek, inkább egy másik mappát nyitok meg, dátum szerint vannak elrendezve benne a tévégyáras képeim. A mostani munkahelyem előtt kettővel voltam ott gondnok, tévét persze húsz éve nem gyártanak, valami indiai befektető az egész, irodahelyiségeket ad ki azokban az épületekben, amik még nem mentek teljesen tropára, ezekre kellett nekem vigyáznom. Igazából sose magyarázta el senki, mit is fed ez a vigyázás, szerelőt hívtam, ha valami elromlott, és volt egy kulcsosomóm meg egy zseblámpám, amikkel összevissza járkáltam a telepet, jutott rá napi nyolc üres óráim. Felfedeztem mindent, amit hátrahagytak a régi melósok meg irodisták, vegyszerektől gödrössé maródott terempadlókat, az egymásra dobált bútorokat, a munkagépek kapcsolóit, amiket hiába nyomkodtam, a kazánblokkokat összekötő, vasajtos szervizfolyosót, a poros rácsablakokból a kilátást a szuroktetőre. Süppedt a talpam alatt a madárszar, olyan vastagon borította a lépcsőket, az egyik raktárban találtam egy csomó felvonulási zászlót, raktam belőle egy vörös gúlát, ezzel szórakoztam, vagy elbújtam az irányítóterem bunkerében, és figyeltem, ahogy a fél méter vastag beton csöndjében morog az emésztésem.

Van egy videó is a tévégyáras képeim között, de nem indítom el. Akkoriban kezdtem feliratkozni azokra a Youtube-csatornákra, amiken kíváncsi arcok elfeledett helyekre mennek be, lefilmezik a csupasz falig kibelezett elmeegógyintézeteket, erőműveket, laktanyákat, készíthetnék én is egy ilyen, erre gondoltam. Kitaláltam az útvonalat a tévégyárban, előre eltakarítottam a földről a galambdögöket, letöröltem az ajtókról a faszos-picsás feliratokat, még a fecskendőket is összeszedtem a földszintről, aztán fogtam a mobilomat, és végigjártam a helyet. Egy szót se szóltam a tizennégy perc alatt, csak ügyeltem, hogy a zseblámpa fényköre a telefonkamera elé essen, meggyámbásztam pár biztosítéktáblát, az egyik íróasztal fölé átlapoztam egy üzemnaptárt, az informatikai osztályon kinyitottam a lyukkártyás szekrényeket, és mutattam, hogy a seprútárolókba valakik újabb dossziékat pakoltak, és hogy a férfimotozó előtti öltözőszekrények is tele vannak friss aktákkal. Százan se kattintottak a klipre, de valaki az irodahelyiségek bérlői közül igen, és akkora hisztit levágott az indiainál, amiért interneten felfedik az ő könyvelési és

egyéb céges titkait, hogy muszáj volt rögtön megválni az egyetlen embertől, akinek kulcsa van a gyártelep összes lezárt zónájához.

Sok minden voltam ezután, ügynök, árufeltöltő, postás, még a titkosszolgálat-hoz is felvételiztettek. Apám egy régi haverja hívott be, *irodai munka*, mondta, *megbírod, az öreged emlékére ennyit megtehetek, látod, az öcséd is milyen jól boldogul a rohamosoknál*. Eszébe se jutott, hogy tesztek is vannak, amiken kiszórhat-nak, *maga figyelemzavaros, nem mondták?*, kérdezte a pszichológus, *nem*, felel-tem, és örültem, hogy a vizeletvizsgálatig nem jutottam el, mert állítólag THC-t is néztek. Eredetileg kommunikációra jártam, négy és fél év alatt lenyomtam hat sze-meszt, és belefogtam a szakdolgozatba is, de nem írtam végig, a bevezető köze-pénél abbahagytam, és soha többé nem kezdtem el újra.

*

Hamarabb végzek az utolsó kiszállítással, visszaugrom a céghez, leadom a listát. A kocsit nem teszem le otthon, ráfordulok a négysávosra, és Korbuc felé hajtok, nincs más, amit csinálhatnék esténként. Ugyanott volt biztonsági őr, ahol én gond-nok, csak ő magától dobbantott, és a fegyőrtanfolyam után rögtön kapott is melót. Nyomom a csengőjét, dörömbölök az ajtón, végre mozgást hallok bentről, kattan a zár, Korbuc táskás szemmel áll a küszöbön, *bocs*, mondja, *éjszakás voltam a böri-ben*. Alig férek be mellette az ajtón, akkora állat, félreállni persze nem képes, be-küld a nagyszobába, ő a konyhába megy, az asztalon egy halom CD van szétszór-va, eredeti metállemezek és régi számítógépes játékok. Mintha tojás lenne benne, úgy érkezik maga előtt tartva a tenyerét, minimum három-négy grammos a ken-dervirág a kezében, *kell még száradnia csöppet*, mondja, *bűzöld meg, milyen fajn*. Néha bejuttat ezt-azt a raboknak a sítire, segít nekik, amiben tud, cserébe grátisz cuccokat kap a kinti hozzátartozóktól meg barátoktól, és füstölhet is, amennyit akar, egyedül él a lakásban, a szülei korán haltak.

Kétliteres flakonból készíti a bongot, lekapunk egyet-egyet, aztán hülyeségeket nézünk a neten, kajáért pitiző macskákon és salátaujjú embereken röhögünk. Ké-sőbb Korbucra rájön a kocsmázhatnék, *üljünk be valahova, meghívlak, gyere, vil-lamosozzunk*. A megálló közelében van egy köpködő, nekem már nem kell sör, de Korbuc úgyis hoz egy korsóval, ülünk az asztalnál, és próbálunk úgy könyököl-ni, mint a törzsgárda. Megfonnyadt arcok bámulják a tévét, épp Mikiegér beszél, *én miniszterelnökként minden egyes polgártársamért felelősséggel tartozom, így a visszavonult parlamenterekért is, jogosnak tartom tehát, hogy megkapják ezt a já-radékot*. Valami különnyugdíjról megy a vitaműsor, a kormány szavazta meg az exképviselőknek, az öregek a kocsmában minél részegebbek, annál jobban kia-kadnak, *négy gyomrod legyen, mint a marhának*, mondja az egyik, és *mind tele ge-civel*, mire a társa, hogy *addig nem lesz rend az országban, amíg ezeknek a ganék-nak a hullái el nem dugítják az összes folyót*. Mintha varjút fojtogatnának egy po-csolyában, olyan a hangja a következő alkesznek, és *a másíkok, azok jobbak len-nének, mi?* Korbuc közben előszedi az újabb spanglihoz a hozzávalókat, megőröli a fűvet, *én büszke vagyok*, mondja, *amiért nem alkoholizálok, az apáink vodkát it-tak, de mi gandszázunk, az egészségre vigyázni kell, ugye*.

Tegezve oltják egymást az öregek, *féreg, marha, komcsibérenc*, elfelejtették, hogy itt vannak a cefreszagban, a politikusok pedig messze, a képernyő mögött, és már akkora a hangzavar, hogy nem is hallatszik a tévé, a szemem sarkából pillantok véletlenül oda, egyből felismerem. Ugyanúgy magyaráz a pulpitusról, ahogy egynegyben a katedra mögül, a szeme se rebben a vakuvillogástól, miközben lassan, szinte szótagolva beszél, hogy te is értsed, édes fiam, ha meg nem megy a fedbe, idióta vagy. *Ez nem a volt tanító nénid?*, kérdezi Korbuc, és megnyálazza a cigipapír ragasztócsíkját, *de igen*, mondom, *Mágerné. Szép gyerekkorod lehetett*, feleli Korbuc, pedig nem is tudja, hogy anyám egyfolytában azzal fenyegetett, hogy felhívja a tanító nénit és megmond neki, elég volt felemelnie a kagylót, máris én voltam a legfegyelmezettőbb kölyök a világon, mert Mágerné hangja hiába volt halk és nyávogó, úgyis kihallatszott a telefonból, akár a szellőzőaknában a szél füttyülése. *Védi a büdös kurva a különnyugdíját*, morognak az öregek, *maradtál volna a fakanál mellett*.

Korbuc a kész cigivel int, hogy indulás kifelé, a kocsmá előtt szétnéz, *badd lám, nincsenek-e valahol kollégák*, de rendőr sehol. Nagyon kész van, és viccesnek hiszi magát, *mit játszod, hogy nem érzed a szagot*, szólogat be az arra járóknak, miután rágyújt, *irigy vagy, azért húzod a szád*, aztán rákiált egy csajra, *hoppá, cickó, el ne ejtsd a pinád kulcsát, valaki még fel találja venni!* De a csaj nem megy el mellettünk, mint a többiek, hirtelen megtorpan, és már mászik is bele Korbuc képébe, a haja vékonyszálú és zsíros, ettől még ijesztőbb a tekintete, látszik rajta, hogy részeg, lentről néz fel Korbucra, szinte két fejjel alacsonyabb nála. *Mit képzelsz, ki vagy te?!*, förmed rá úgy, hogy az egész utca észreveszi, a farmerdzsekije tele van felvarrókkal, mintha egy óvodástól lopta volna, erről ugrik be, hogy ismerős valahonnan, s mialatt Korbuc nem tudja eldönteni, hogy röhögjön vagy bocsánatot kérjen, én rájövök, hogy egy szomszéd kávézóban találkoztam vele pár hete. Régi tévésorozatokból tartottak gyorskvizt, amikből nem vagyok túl okos, viszont tízállomásos városi túrát lehetett nyerni légópince-látogatással, ezért mentem el, de valami stréberek lóhosszal lealázták az egész társaságot, ez a csaj pedig az eredményhirdetést se várta meg, csak fogta a televarrt dzsekijét, és elrohant. *Úristen, vicceltem, édesem*, mondja Korbuc, *talán elfelejtetted, hogy nem anyáddal beszélsz*, feleli a csaj, *nem vagyok az édesed*. Korbuc tanácstalanul felém fordul, *szia*, mondom a csajnak, *Nikka, ugye? Rám villan a szeme, honnan tudod a nevem?*, mire én, *ott voltál azon a sorozatos vetélkedőn, emlékszem a névtábládra*. Ettől megnyugszik egy kicsit, vet még egy szemrehányó pillantást Korbucra, majd hátralép, *nem nagyon szokták megjegyezni a nevemet*, mondja, *kérhetek egy slukkot?*, és kihúzza az ujjaim közül a dzsointot. *Hogyne*, mondja Korbuc, és olyan alázatos pofát vág, mint aki nagyon érti, hogy pluszban van, szalutálva köszön el, úgy be van szakadva, és elvegyül a bulinegyed tömegében.

Nikka mélyet tüdőz, visszaadja a cigit, mintha menni akarna, *ezt nem szívjuk el?*, kérdem, ő pedig elgondolkozik, majd bólint, és némán sercegetjük a parazsat. Én taposom el a csikket, egymás mellett indulunk el az utcán, öt-hatsaroknyit haladunk szótlánul, *ha gondolod, hazamehetsz*, töri meg a hallgatást Nikka, *kösz, hogy idáig eljöttél*. Sárgán villognak a jelzőlámpák, *nem para*, mondom, *ráérek*, és kísérem tovább, várom, hátha beszélne végre valamiről, a távolban versenyző autók

kerekei csikorognak, és *hogy kerültél arra a vetélkedőre?*, kérdezem. Az átjárónál lassítás nélkül zúg el előttünk egy taxi, *van egy kurzusom, amihez kapcsolódik*, mondja. *Egyetemista vagy? Bölcsész. Én is szeretek olvasni*, mondom, *én már nem, feleli. És hol laksz? Albérletben a Volenszkyn. Nem rossz környék*, mondom. *Ja, csak rohadt drága az a húsz négyzetméter*, mondja, *de nem szeretek együtt lakni senkivel, és nincs más opcióm, kollégiumi helyért többé nem vagyok hajlandó lefizetni a tanulmányi osztály picsáit*. A kabátzsebemben találok pár régi blokkot, galacsint gyürokok belőlük, és az első víznyelőrácsba bedobom, *ezt azért mégse kéne*, szól rám Nikka, *egy csomó kacsát és sirályt megöl a műanyagozott papír*. Bocs, mondom, *ő meg rosszallóan csóválja a fejét, amúgy jó az arcod*, mondja, *sok mindent rá lehet flesselni, tetszik*.

*

Meztelenül fekszünk a paplan alatt, nem történt semmi, béna voltam, de Nikkán nem látom, hogy csalódott lenne, mintha csak a papírforma kedvéért hívott volna fel. *Nem az a lényeg, hogy az első alkalom milyen*, mondja, *hanem az utolsó*, és nevet, aztán mesélni kezd az exéről, egy kiplecsnizett költőről, aki húsz évvel volt idősebb nála, és teljesen leuralta őt, *a véleménye az enyém is volt, ha nem, akkor is, és azt se engedte, hogy verseket írjak, minek azt, nem elég egy költő a családban? Ezért kellett kitalálnom a saját műfajomat*, könyököl fel Nikka az ágyban, *epókat írok a blogomra, ez amolyan mindenről mindent kategória, érted, egyperces olvasmány*. Előveszi a tabletjét és megmutat párat, miért halott a nagyjátékfilm, miért a sorozat az új epika, ilyesmikről ír, meg hogy erkölcsstan, akadémiák, kormány. Olyan dolgokon dühöng a szösszeneteiben, amikről nem is hallottam, *mi az, hogy Szabad Ifjak Szövetsége*, mondja, *hát mind kopasz vagy ősz, pláne agyilag!*

Ezeket kattog a Facebookján is, naphosszat posztol, és kizárólag angolul, mert ő olyan országban szeretne élni, ahol a miniszterelnök nem épített libegőt a százötven lelkes szülőfalujába közpénzből, ha pedig lakberendez, akkor az IKEA-ba megy, nem a Nemzeti Képtárba, és abból is kurvára elege van, hogy a belügyminiszter annyira kretén, hogy lazán lenyilatkozza, nekünk nem lenne jó az energiagazdálkodást a napenergiára alapozni, hisz éjszaka is szükség van áramra. *És apám a rendszerváltás után, amikor indultak, párttag volt ezekenél*, mondja Nikka, *de róla most nem akarok beszélni, elváltak anyámmal, aki szintén külön szám, rám önti minden szeretetét és idegösszeroppanását, föltétlenül fogorvost vagy valamilyen más rendes pénzkeresőt akart csinálni belőlem, ezért tart a hiszti azóta is a bölcsészkar miatt, legyen szakmád, legyen szakmád, a te szüleid együtt vannak? Apámat a mája vitte el*, mondom, *anyámnak azóta sincs senkije, szegény*, feleli Nikka, és *mivel foglalkozik? Asszisztensnő*, felelem.

Odakint, mintha zuhanyból ömlene, leszakad az ég, és egész éjjel esik. *Vedd le rólam, forró a kezed*, ébreszt Nikka reggel, szombat van, és mondja, hogy menjünk sétálni, *meg akarom nézni, mit csinált a vihar a várossal*. Ázott porszagú a levegő, az emberek gumicsizmában hordják fel a cuccaikat az elárasztott pincékből, az utca tele van megkoccantott autóval, az Unió híd felé tartunk, barna a víz és csupa szemét

meg uszadékfa. A túlsó parton a kampusz üvegacél épületeihez kéken tapad az ég, *arrafelé szálltak le a hidroplánok*, mutatom Nikkának, *miféle hidroplánok?*, kérdezi, én meg elmagyarázom neki, hogy ahol most a közgáz legszélső aulája van, ott a harmincas években kikötő volt, onnan röpködtek a gazdagok vidékre és a tengerre. *Ezeket honnan tudod?*, kérdezi Nikka, *ha már csóró vagyok külföldre kirándulni, legalább a saját fővárosomat ismerjem*, mondom. *Ó, a lokálpatrióta. Debogyis, csak ilyen városnéző túrákat szeretnék egyszer tartani, konspirált lakások, lottóházak, eltüntetett szobrok, basonlók*. Nikka a híd korlátjára támaszkodik, *jó ötlet, de nincsenek már ilyenek, azon a sorozatkvízen nem ez volt a nyeremény? Az enyém más lesz*, mondom. *Miben? Azt még nem tudom*.

SZÁNTÓ PÉTER

A da Giorgio-kód, van, ha nincs

A Padréről azt mondták, miatta van megátkozva az Apollo űrprogram. Az Apollo 6 kudarca után rúgták ki végleg a houstoni űrközpontból. A Padre a zöld olajbogyó arcával, a szénfekete tussal rajzolt szakállával, hogy olyan jelentéktelen és kifakult volt, mint egy bőrröndben kicsempészett ikon, hogy kétszer kellett bejönnie, mire észrevették. De folyton bejött. Amúgy fejben szorzott össze tizenkét jegyű számokat, gyorsabban, mint a komputer, de szerencsét, azt aztán nem hozott.

Igazi neve Giorgio da Javiér. Szerzetes volt és a Vatikán utasítására hagyta ott a rendet, hogy segítsen az amerikai űrprogramban. Se Houstonban, se Cape Kennedyn nem szerették azonban azokat, akik mindig huhogtak, akár egy elhagyott vasúti alagútban a szél.

Azelőtt, hogy az Apollo 1 parancsnoki modulja fölrobbant, és a három űrhajós öt kilós darabnyi szénné égett a kilövőállásban, a Padre már három napja azt mondogatta, hogy veszélyes és nem is méltó az emberiséghez fölmenni a Mennyekebe és szembe nézni az Isten arcával.

Ahelyett, hogy azt mondta volna, amit az ő agyával mindenki másnak mondania kellene: mekkora ostobaság egy űrkabinban 35 kilopascal nyomású tiszta oxigén légkört használni, ami egy rövidzárlattól berobbanhat. Nem, a Padre mindenkinek az agyára ment, mert egyre csak az Istenről szónokolt. Állítólag Houstonban mindenkinek előre megírta a nekrológját. Ha meghalt valaki, csak elő kellett venni és beírni a dátumot.

– Ettől majd sokkal nagyobb örömmel halok meg – mondta mindig Mr. Kraft, az űrközpont vezetője.

Az Apollo 6 küldetése annyira csődöt mondott, mintha burleszktfilmben lennének. Mintha valaki korcsolyázás közben seggre esne a jégen, mondta Mr. Kraft, és éppen egy forró gesztenyesütő kályhára pottyan, majd átmegy a lábán a hókotró.

Szerencsére ember nélküli űrkísérlet volt. A kilövés utáni második percben az első fokozat leállt, az űrhajó rángatózó pogómozgásba kezdett, a parancsnoki egység hővédő borítása elégett, a második fokozat öt hajtóműve közül kettő leállt, a harmadik fokozat pedig be se kapcsolott. És ebben a kasztniban kellett volna fél éven belül három embert a Holdra juttatni.

Amikor Christopher Kraft meghallotta, hogy a Padre a kantinban halkan arról beszél, hogy ennyi hiba, ilyen sok tévedés egyszerűen nem valósulhat meg véletlenül, azonnal magához hívatta. Kraft a legtöbb mérnök szerint egy varacskos disznóra hasonlított, aki meghengergőzött a korpában, azután fejfelé beleállították a hamus vödörbe. Bikanyakú, sörtehajú ember, aki nem járt, hanem csörtetett. Egyetlen kikapcsolódása az volt, hogy újra meg újra átlapozta a *Halványszőke és Gyömbérvöröst*, de az életét tette föl az űrkutatásra. Egyszer a nyitott kocsiban, mint egy feltűzött kan, rávetette magát az alelnök feleségére. A testével védte, mert egy kísértő motor kipufogója durrant egyet. Az alelnök majdnem megpofozta. Igaz, ez már a Kennedy-gyilkosság után volt. Mindig egy karmesterhez hasonlította magát, akinek nem kell megtanulnia semmilyen hangszerezen játszani, viszont hajszálpontosan tudnia kell, mikor lép be az első hegedű és mikor jön az oboaszóló.

Márpedig Giorgio da Javiér hangszere mindig rosszkor szólalt meg.

Nem mondtak semmit. Kraft némán átadta a fölmondást és egy csekket, da Javiér pedig áldóan keresztet vetett rá. Kraft az ajtóban mégis utána szólt:

– Nem, mintha bármi baj lett volna. Csak tudja, atyám, van, aki sehogy se hozza szerencsét. És az űrhajósok babonás népek.

Azután is mindenki Padre da Javiért emlegette, ha bármilyen gond akadt. Az Apollo 7 repülésekor Schirra parancsnok sorozatban megtagadta a parancsokat, vitatkozott, azután kiderült, hogy náthásan szállt föl. A náthát a másik két űrhajós is elkapta tőle, és a súlytalanság állapotában tizenegy napon át kétségbeesetten kapkodták a fejüket a kabinban röpdöső, kitűszszentett, nagy takonydarabok előtt. Mindenki összeveszett mindenkivel.

Mr. Kraft mind a hármat örökre eltiltotta az űrhajózástól, bár Schirra már a fedélzetén magától is bejelentette, hogy kilép a NASA kötelékéből. Néhányan komoran a Padre átkát emlegették.

És még csak ezután jött az Apollo 8. Az első űrhajó, ami elhagyta a Föld körüli orbitális pályát, hogy a Holdig elrepülve megkerülje azt és visszatérjen. Borman parancsnok már az első napon jelezte, hogy valamiért eltértek az iránytól, meghallgatható ma is a YouTube-on. Lovell pilóta kézi vezérléssel próbálta helyrehozni az eltérést, sikertelenül. Valahogy a csillagok nem ott vannak, ahol lenniük kellene, jelentette Houstonnak. Senki se merte kimondani, de ha az űrhajó nem éri el a Holdat, és a centrifugális erő segítségével nem tud megpörgetett parittyagolyóként visszarepülni a Földre, az Apollo 8 Bormannal, Lovellel és Andersszel a fedélzetén elszáll a nagy fekete semmibe, a kozmosz mélyébe, ahol még néhány hétig, amíg a levegő és a víz kitart, hallgathatja az egész világ a jajgatásukat.

Akkor a NASA-nak is vége.

Az irányítóközpontban újra meg újra lefuttatták a szimulációs programot, ami a Nap, a bolygók és más csillagrendszerek útját rekonstruálta az elmúlt négyezer évre visszamenőleg, és ebből kiindulva következtetett volna a most kezdődő két hét-

re is. A komputer minden alkalommal i. e. 1604. május 7-én reggel 6 óráig jutott el, ám ekkor lefagyott, és a rendszer összeomlott.

Negyvennyolc órája nem aludtak. Senki nem talált magyarázatot. A programozók vezetője, akinek amúgy is szívnagyobbodása volt, szó nélkül kiment, és a mosdóban szájba lőtte magát. Kraft őszes haja teljesen kifehéredett.

– Megkérdezném a Padrét – mormogta az egyik kimerült mérnök –, mit mond erről a kibaszott *Biblia*?

– Hozzák ide! – parancsolta kurtán Mr. Kraft. A *Bibliát*? Nem: a Padrét. Senki nem értett egyet, de nem mertek vitatkozni vele.

Da Javier tiltakozás nélkül jött. Még csak egy vádló pillantást se vetett rájuk. Meghallgatta a problémát, olajzöldes prófétaarcán semmiféle izgalom nem látszott. Le sem futtatta a programot. Úgyis rossz, mondta, és csak ült.

– Akkor most mit csinál? – ordított rá Mr. Kraft.

– Imádkozom. Maguknak is ajánlhatom.

Mr. Kraft fölragadott az asztalról egy papírvágó kést, és nekirontott. A Padre megszorította a csuklóját. Nem mondott semmit, csak nézett. Mr. Kraft elejtette a kést. Lovell közben jelentkezett az intercomon, hogy most már egyáltalán nem látják a Centauri alfáját. A Padre nyugodt hangon egy közönséges zsebszámológépet kért, és számolni kezdett. Időnként biccentett. Azután leírt egy hatalmas, tízjegyű számot, közel a kétmilliárdhoz, és megmutatta Kraftnak.

– Most vegyünk el belőle ezernégyszáznegyvenet! – mondta.

Megtörtént. Újraindították a programot, de a rendszer megint összeomlott. Padre da Javier homlokán rémült verejtékcseppek jelentek meg, mintha vérkönnyek volnának. Először láthatta rajta bárki, hogy bizonytalan. Le-föl járkált, vagy inkább surrant a teremben, azután váratlanul letérdelt a sarokba. Mint egy büntiben lévő kisgyerek. Mit csinál? – néztek egymásra. Hosszan imádkozott. Fel sem emelkedett, csak úgy térdelve hátraszólt:

– Vegyenek el belőle még negyvenet!

Megtették. A számítógép azonnal működni kezdett. A nyomtatóból torlódtak kifelé a perforált szélű papírcsíkok a végtelen számsorokkal. Egy mérnök futtában tépte ki a lapokat, és rögvést diktálta a csillagászati adatokat Lovell pilótának. Lovell néhány perc múlva jelentette, hogy az Apollo 8 szabályos irányba állt. A csillagok, bolygók a helyükre kerültek.

– Tudni akarom! – mondta Kraft kurtán. Majd halkabban odabökte: – Nincsenek csodák.

– De – felelte da Javier. – Vannak.

– Mindenre van magyarázat.

– A csoda is egyfajta magyarázat.

– Tudja Padre, mi a csoda? Hogy ha kinyomok egy tubus fogkrémet, utána nem lehet visszanyomni a tubusba, az a csoda! Hogy a McDonald's-ban egy perc ötvenkét másodperc alatt megsütnek és összeraknak egy cheeseburgert, az a csoda. Ez viszont itt úrkutatás, Padre!

Da Javier lehajtotta a fejét, kezét pedig közben áldóan kitárta: – Írva vagyon! *Józsue könyve* 10:12–14. „Akkor így szólt Józsue az Úrhoz. Azon a napon, amelyen az Úr kiszolgáltatta neki az amoritákat, Izráel szeme láttára fölkiáltott: »Nap, állj meg

Gibeon fölött, s Hold, Ajalon völgye fölött!» S a Nap megállt, a Hold is megállt, amíg a nép bosszút nem állt ellenségein. De nincs-e megírva az Igazak könyvében? A Nap megállt az ég közepén, s egy egész napig halogatta lenyugtát. Se azelőtt, se azután nem volt még olyan nap, amelyen az Úr hallgatott volna embernek a szavára.”

Mr. Kraft felhorkant. – Padre, ha most azt mondja, hogy tényleg megállt a Nap huszonnégy órára... Hogy az egész világegyetem történetéből hiányzik 24 óra, és Lovell ezért nem találta a helyükön a csillagokat, az első konvojjal elküldetem Vietnamba, tábori lelkésznek!

– Engem csak a pápa küldhet Vietnamba. De különben pontosan azt mondom, amit nem hisz el: a komputer hiányolt ezernégyszáznegyven percet a múltból. Egy egész napot, amikor az égen megállt a Nap.

– Lószart! És akkor mi volt az a negyven perc?

– Látja, itt én is elakadtam. Nekem se jutott sokáig eszembe. *Királyok Könyve* 20:8–11. „Hiszkija király megkérdezte Ézsajástól: »Mi lesz a jel arra, hogy az Úr meggyógyít?» »Az legyen-e a jel arra, hogy az Úr megteszi, amit ígért – kérdezte Ézsajás –, hogy az árnyék tíz fokkal előremegy, vagy inkább az, hogy tíz fokkal hátrafelé?» »Túl könnyű volna – felelte Hiszkija – az árnyéknek tíz fokkal előremen-
nie; nem, menjen inkább tíz fokkal hátrafelé az árnyék.« Erre Ézsajás próféta az Úrhoz könyörgött, s ő Acház lépcsője napóráján tíz fokkal visszahúzta az árnyékot.”

– És tíz fok a napórán negyven perc – állapította meg Kraft.

A Padre keresztet vetett. – Tudja, mit jelent ez? Az Isten mégis megmutatta nekünk az arcát. Nem akarta, hogy meglássuk, de nem tudott nekünk ellenállni. Bebizonyította, kimondta a létezését, feketén-fehéren. Azt kiáltotta a fülünkbe: „Megállítottam a Napot, visszatekertem a perceket, hogy tudd, én létezem!”

– Jó, jó – mondta Mr. Kraft –, de most inkább vigyük el a Holdig meg vissza Bormanékat!

– Ha megengedné, én mégis leírnám ezt az egészet! Nem valami vallási szövegként: komoly tudományos tanulmányban. Örök tanúságul! Remélem, nem titkosítja, engedi publikálni.

– Írja le! – mondta Mr. Kraft fáradtan, és nem nagyon figyelt oda. – Menjen szépen haza és írja! Írja csak le!

Szégyen vagy nem szégyen, de mindenki megkönnyebbült egy kicsit, amikor másnap megjelentek az NSA emberei, és egy zsákba rakták a Padre minden papírját. Nem volt ez nagyon titkos titkosszolgálat, mert mind a négyen fekete öltönyt, fekete kalapot, napszemüveget viseltek, és a jobb fülükből egy minifülhallgató csavaros zsinórja lógott ki, hogy hátszélben, hat kilométerről is meg lehessen őket ismerni. Nem sokkal King tiszteletes és Robert Kennedy meggyilkolása után voltak.

Hivatalosan soha nem mondtak semmit. Nem hivatalosan is csak annyit, hogy rablógyilkosság történt. Az emberek azonban mindenfélét beszéltek. Milyen rablógyilkosság az, ahol nem visznek el semmit? Kétségtelen, hogy a tettes betörte az ablakot, de rács is volt azon az ablakon, olyan sűrű, hogy egy csecsemő keze se fért volna át rajta. Hogyan ment be a tettes, mert az ajtó is belülről volt zárva?

Mindenesetre a Padre többet nem fog sopánkodni.

Az NSA emberei Mr. Kraftot is kihallgatták. Elmondta, hogy Giorgio da Javiér egy tudományos tanulmányt írni ment haza, tanulmányt a csillagok mozgásáról és

a tér-idő kontinuumról. A napszemüvegesek azonban ennek nyomát se találták. A tetem kétségkívül a komputerasztal előtt feküdt, de a gépen valami kusza, zavaros, egyáltalán nem tudományos szöveg volt olvasható. Mr. Kraft legalábbis semmit se értett belőle.

„Miháel arkangyal átellenben ül velem lángpallosával és suttogja: »Azt mutattam meg, amit nem lett volna szabad látnotok. Az én hibám, vagy az Úr hibája, mind egy. A komputer se lehet okosabb, mint az ember; a Föld a Föld és a Menny a Menny.« Megértettem. Elvégeztem a dolgom: három embert megmentettem, most jön a büntetés. Jégutamat hideg gyémántporral szórja be a Nap. Miháel int. Isten veled, világegyetem, viszontlátásra Redondo gimnázium a Del Amo utca és a Diamand utca sarkán. Ég áldjon modernista freskó az első emeleti falon. Búcsúzóom tőled tér-idő, ami magadban foglalod az energia minden formáját. Ég áldjon Papa, aki rá se tudtál nézni a narancsra, mert egész életedben narancsot kellett szedned Orange County gyümölcsöseiben. Ég áldjon, Mama, aki először mutattad meg nekem a Torrance Boulevardon lévő neobarokk templomban a vasszegekkel átvert tenyerű Megváltó színesre festett gipszszobrát. Isten megáldjon, univerzum minden elektromágneses sugárzása és minden anyaga. Búcsúzóom tőled, Joe Rák Kuckója a Harbor Drive-on, ahol mindig puhapáncélú sült rákot ettünk, sose felejtelek el benneteket, fizika törvényei, amelyek az elektromágneses sugárzásra és az anyagra vonatkoznak, de...”

Itt a szöveg véget ért, és jóval lejjebb folytatódott, egészen mással: „...Isten nem kérdezi, elfogadjuk-e az életet. Nincs választásunk. Az életet ugyanis ránk tukmálta, az egyetlen választásunk, hogy hogyan éljük le. Az is egyfajta választás...”

A Padre békésen elnyújtózva feküdt az asztal mellett. Egyetlen döféssel ölték meg; a szívéből még most is kiállt az a véres, hegyes, éles üvegdarab, amivel agyonszúrták. Nem egyszerűen agyonszúrták, hanem az üveggel egy sárgult pergamenlapot szögeztek a szívéhez, héber szöveggel: **יְהוָה יְמִינָא**.

Az NSA megkérdezett egy rabbit, aki lefordította: 'ehəjeh 'ăšer 'ehəjeh. Vagyok, aki vagyok. A *Biblia* ismeretlen szerzői szerint akkor mondja ezt az Isten, amikor égő csipkebokor formájában megjelenik Mózesnek, aki tanácstalanul kérdezi, mit mondjon a népnek, kivel találkozott. A teológusok szerint azt jelenti a mondat, hogy Isten emberi szavakkal nem definiálható, ő az, aki – és kész.

– Tudják – mondta Mr. Kraft –, a Padre mindig egy kicsit lökött volt. De a számokhoz kurvára értett.

Talán eredményesebb lett volna a nyomozás, ha nem egy rabbit, hanem egy jó hebraistát kérdez meg az NSA. Az elmondhatta volna nekik, hogy a „vagyok, aki vagyok” csak egy szép, de nem szövegű fordítás. A mondat eredetileg nem több, mint a „létezik” ige három idejű alakja.

„Voltam. Vagyok. Leszek.”

TÓTH CSILLA

Realitás

*Hitt is meg nem is a szemének, amikor látott.
A férfi nagydarab húsokat árult, magáról vágta le
a combját, a mellét, kinek-kinek igénye szerint,
vigyétek, mondta, nektek adom, míg végül nem
maradt más belőle, csak egy hang, alig hallható.*

*Hitt is meg nem is a szemének, amikor látott.
A nő a butikban szárnyakat növesztett a fűző
alól, rebbentett velük egyet, és már szállt is
a kulcslyukon át. Nyoma sem maradt,
könnyű tollak és némi illat talán.*

*Hitt is meg nem is a szemének, mikor látott.
De nem zárta ki, az a férfi csak túlsúlyos volt,
csak meghalt.
Az a nő nem szöktetett el a szorításból.*

Fondorlat

*Ami azt illeti, nem tudom összerakni.
Szétverni könnyű volt, nem működött
úgy sem, a haszontalan körítést a
kukába dobni nem épp művészet,
de maradt belőle egy gondolat, amiért kár.*

*Ülök felette, könyékig sáros vagyok
és ködfelhőbe burkolózik a tekintetem,
a szívem összevissza ver, az idegességtől, nyilván,
közben várom azt is, hogy talán a helyzet megoldja önmagát.*

*Na hiszen, na hiszen,
a levágott kar keresi protézisét, a testet,
a lepottyant körte a fáról álmodik,
más feladná,
de én arra gondolok, hogy voltaképp
az este is utal az ástásra,
a tetovált testű néni is idézheti a nyarat,
s ha úgy vesszük, a macska dorombolása is,*

*szinte testet ölt,
és a következő, hadd nevezzem most már úgy,
mint „aki végül is majdnem a szemébe hullt”,
fellelhető ebben a pár sorban,
ha úgy tetszik az otthonára lelt.
Nem elég ez?*

A lejtőn

*Ha nekiindul rollerrel a lejtőn,
dühös leszek, és dermedten figyelem,
büdös kölyök, hányszor megbeszéltük,
kiáltom utána,
és elhangzik egy picsába is,*

*feldobhatnám az égre a madarak közé,
annyit ér,
sem én, sem a hangom nem érhetjük utol,*

*állok a lejtő tetején,
tökéletes hely a nemtudásra,
és lelassítom minden mozdulatom,*

*a kezemet nyújtom, hogy visszafogjam,
ujjaimmal az utat simítom el,
a szememmel nem a rohanását, hanem mögötte,
a történet végét figyelem,
s hozom közelebb, egyre közelebb, míg végre
lelassul, megáll,
nem rohanok eztán sem utána,
várok, ameddig lassan visszacaplat,*

*nézem, ahogy a szőke haja csillan,
a napba ér.*

TATÁR SÁNDOR

Ennek akár már hírértéke is lehetne

– persze ha volnék valaki

*Iszonyatosan hízott a félelem bankszámlája a napjaimtól.
Magam meg félelmetesen elszegényedtem közben
(még akkor sincs kétségem efelől, ha saját szaldóm
szükségképpen titok előttem: hogy mennyi van még hátra,
csak akkor tudhatnám, ha önként, önkezemmel).
És még mindig én utalgatok kötelesség-
tudóan (tehetetlenül) neki, a dúsgazdagnak, a talán már
a markát sem dörzsölőnek, aki annyira megszokta
ezt az engedelmes-rutinszerű adakozást.*

*Amikor a kipufogógáz kissé eloszlik,
s én átvágok a túloldalra, egy látszólag szabad ember
viszi át láthatatlan élősdijét (az ufók által beültetgetett
mikrochip-hívőknek sem akarom elvenni a kedvét;
szó lehet éppenséggel erről is) a túlsó partra.
(Téboly, agyrém; erről hiszi mindenki, amíg
benne nem találja magát [bár sokáig akkor sem
fogadja el, viszonylag könnyen fölszámolható
funkciózavarrá bagatellizálja; reflexből önámít],
naszóval erről hiszi minden kétlábú, tollatlan állat,
hogy vele ilyen nem fordulhat elő.))*

*Az ősz mindenféle pörkös, szárazon lepörgött
levelet elfogad; beváltja télre, kályhamelegre,
az Ádvent ígéretére, csak az én bankjegyeimre
húzza el a száját szánakozva & utálkozva;
alamizsnaként lök oda kegyesen némi törékeny békét,
csalóka biztonságot (szépek a szivárványló szappan-
buborékok, de hiába a bölcs tanácsok: „Csak a jelenben,
mindig a jelenben!”, én a jövő firtatása [hic et nunc:
balsejtelmek] nélkül élni nem tudok).*

*Bankot váltani jámbor illúzió volna; a bank is
én vagyok {szémoá...} – ennek a végképp ronccsá amortizáló,
meglehet, már most egy „élő” múmia
utalgatási kényszere által fenntartott
nap-forgalomnak kéne megálljt parancsolni.*

Állítólag rajtam áll.” Egyelőre inkább bukik.

* Belátásaimra, fogadalmaimra, a folyamatosan próbára tett „nem adom fel!”-re.

** Az ügyfél választása. Presszió?? Hol? Kitől?!

VÖRÖS ISTVÁN

Hermész-szonettek

18

*Bekódolni a krónikus siker-
telenséget társadalomba,
emberi agyba; és ne, ami kell,
ne az legyen, csak bamba,*

*remény nélküli emberek,
ne dönthessenek önmagukról,
ne tengjenek túl bennük ötletek,
ne tudják, a létük miről szól.*

*Betanított munkások legyenek,
de munka se jusson majd senkinek,
azt mondják rájuk, hogy benyélők,*

*mind önhibájából nem dolgozik,
csak tévét nézne és gagyi mozit,
s a lustaságot persze élvezik: Herék ők!*

19

*Hermész, most a te segítséged kellene,
hol nem hagyják, hogy Jézus irgalmazzon,
és Buddhaként ül gazdája a bankon,
szó nem tehet már semmit ellene,*

*akkor hívunk, ravaszság istene,
és bölcsességé, lélekvezetése.
Támogasd már részeink egészszé.
Az ördög itt van, számoljunk vele,*

*egy énekest vittél a túlvilágba,
most őneki eredj nyomába,
ki téveszméket kölcsönöz nekünk,*

*ne hagyd olvasni a kamatokat, ha
a rossz tulajdonságainkat válogatja.
A fejlődésbe vetett hit letűnt.*

*A válság, az a legsunyibb dolog volt,
amit pénzemberek tehettek ellenünk.
Vagy maga a pénz volt elmenni hangolt?
Beváltotta a csendes elmebűnt.*

*A pénztől ne kérdezd, mi lesz jövőre,
a pénztől nem tudod, hogy mi a múlt,
értetlenül tekint a múlt időre,
a jövő benne réges-rég kimúlt.*

*A van: van csak, ha túl sok pénz kijut
neked, s bejut lelki érrendszeredbe,
csak gazdagodj, a vagyont elfeledve,*

*nem vagy nagyon, ha pénzre fut az út,
ahogy aknára lép eltévedt kisgyerek,
és szétrepülnek a mesés ígéreteik.*

*Alapvetően Rilke érdekel
minden költő közül legjobban.
Ő volt, ki hegytetőre érve fel
azt hitte, hogy alacsonyán van.*

*A világszövet lyukait figyelte,
érezte, ami nem tapintható.
A szája mindig ráállt az igenre.
A lét kútmélyében papírbajó.*

*De józan volt és éles szemmel látott.
Rózsacsokorba szedve másvilágot,
átnyújthatott a titkokból nekünk*

*– nem olvasod, de önmagadba mélyedsz –
valami versforma varázsigéket.
Annyit, mit még épp elviselhetünk.*

*A házbontás gyilkossághoz hasonló.
Előbb az ablak tűnik el csak,*

*aztán a légi semmi szétcsap
falak helyén, és vág, akár az olló.*

*Kettényesi a meglevőt a léttől,
az árnyékot ellöki hűlt helyéről,
és látja, hogy a fal: felé dől.
A változás senkivel se megértőbb,*

*mint velünk, sok minden történt évek során.
Szemétkupac lesz, hová enni jártunk,
viszi a szél rég elveszett kabátunk,*

*tisztán látunk a fal helyén ma át:
ezer éve itt még semmi se állt!
Nem kell újabb ezret kívánnunk.*

23

*Az olvasóra nem gondol ma senki,
vagy az csupán, ki sikerre kacsint.
A közönyünk talán épp azt jelenti,
hogy megszűnik a kultúra megint.*

*E szóra nem kap senki pisztolyához,
nem így lövöldöz ránk az új erő,
azt mondja, csak a jóléted határoz
arról, milyen hitet veszel elő.*

*Épül tévhitek demokráciája
a szabadság helyén, ami letűnt,
és sok mindent hívott ki önmagára,*

*a hazugság közt hőzöngők leszünk.
Azt mondják, nincs szükség a könyvre már.
Íméiben érkezik az agyhalál.*

24

*Na, nem mintha másképp használni nem lehetne
az elektromos könyvpótlékokat!
A hazugság ma inkább csak rögeszme,
mi sok kis blöffből lassan rád ragad.*

*A gyors tudás, akár a vitamin,
belép, s ki is ürül hamar belőled,
de nincs olyan mérce, amin
a hamis százalékos arányát belőjed.*

*Az abszolút hallás a leggyanúsabb,
honnan veszi jogát okoskodásra?
Hogy a hamis hang: fülmarósav –*

*az türelmetlenség, intolerancia.
Pedig épp ez lehetne a garancia,
hogy vad hazugság ne jöjjön világra.*

25

*Hogy vad hazugság ne jöjjön világra,
hogy a szelíd se maradhasson ott,
annak nem a jó a garanciája,
a szép nem arról mond példázatot.*

*A művészet nem tud az olvasóról,
a jog röhög az igazságokon,
a realista mást lát a valóból,
amit a véletlen számára összefon.*

*A véletlen rossz szolga, de pocsék úr,
a pénz ma mindent elpocsékol,
csak gyűlni tud, de azt nagyon,*

*meg máshonnan eltűnni, mint a víz a
sivatagban, aki lakja se bírja,
ahol nincs érték, ott lesz a vagyon.*

interjú

Valaki más mesélje

NÉMETH GÁBORRAL HERCZEG ÁKOS BESZÉLGET

Az Egy mormota nyara tavaly áprilisban jelent meg, azóta már tucatnyi kritika, interjú olvasható, sőt volt több országos tévé- és rádiós szereplésed. Nem tipikus útja ez egy kortárs regénynek, főleg olyan szerző esetén, aki nincs igazán reflektorfényben, hiszen 2007 óta nem volt új köteted (A beszélgetés óta eltelt idő alatt, az idei Könyvhétre jelent meg a szerző prózakötete Ez nem munka címen – a szerk.). Mi állhat ennek a figyelemnek a hátterében?

Szívesen válaszolnám azt, hogy az örülden fölfokozott várakozás, tehát tulajdonképpen az a borzalmas, fájó seb, amit az új regényem hiánya hasított a magyar irodalom testébe. Már ha, a hiány által hasított seb állhat egyáltalán bárminek a hátterében. De valójában Kubik Elvira állt a hátterében. Illetve nem állt, mert folyton mozog, irányítja az éppen esedékes sajtókampányt, például a *Mormotáéra* a *Saul fia* magyarországi kommunikációja mellett maradt ideje-ereje. Régóta vagyunk barátok, ezért konkrétan a két szép szememért csinálta, amúgy belekerülne egy komolyabb összegbe. Azt hiszem, túl sokba ahhoz, hogy a kortárs szépirodalmat kiadóknak megérje. Írtam egy sajtóanyagot, ő pedig felvette a kapcsolatot mindazokkal, akikkel kellett, megszervezte az egészet. Innen is kézcsók, ha ez emberileg szakmailag lehetséges.

Az írói munka mellett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanítasz. Nehezen egyezteted össze az írást és a munkát? Nehéz megtalálni az elmélyüléshez szükséges helyet és időt?

Nem nehéz, igen egyszerű: akkor írok, amikor marad rá idő. Szombaton, vasárnap, az egyetemi tanítás szüneteiben, vagy hétköznapi napokon néha kora reggel. Január első két hetében Füreden, az utóbbi két évben augusztusban, Berlinben. Vagy a határidő lejárta előtti napokon, ha alkalmi munkáról van szó. A helyek, azok viszont verhetetlenek. Az említettek is. Meg az otthonok. Csobánkán lakom, egy lassacskán százhusz éves házban, ennek megfelelő kertre bámulok a tetszőleges ablakon át. Vagy Lellén ücsörgök a teraszunkon, és nézem a kijelző fölött, ahogy a fény szórakozik a szőlőlevelekkel.

*Rátérve a *Mormotára*, sokszor elmondtad már a „történet kezdetét”, az amszterdami villamosmegállót, viszont nem meséltél még arról, hogyan bukkantál a címre (és az idézetben rejlő egzisztenciálfilozófiai kérdésre)? Van különösebb oka, hogy By-*

ron aforizmája lett a kerettörténet egyik alapköve, vagy csak jó apropó volt a helyszínvadász narrátor abhoz, hogy szétnézzünk kicsit a világban?

Van egy csodálatos videó a YouTube-on – elnézést mindenkitől, aki nem szereti a focit –, valamelyik afrikai bajnokságban történt, hogy a kapus késve indul ki egy labdára, ezért kénytelen mezőnyjátékosként szerelni az ellenfelet, viszont nagyon messze van már a háta mögött a tizenhatos, ezért egy cselt kell csinálnia, de ekkor még messzebb kerül, már huszonhat méternyire van, végtelen messzeségben az üres kapuja, körülötte kétségbeesett csapattársai mindenhol. Vagy 8–10 csel válik elkerülhetetlenné ezen az alapon, mindegyik sikerül, és a végső kétségbeesésében az ellenfél tizenhatosáról iszonyatosan nagy gólt rúg, mert akkor már más esélye nem maradt, olyan messze volt a kapujától. Hasonló kényszerlépések sorozata volt ez – Byronhoz úgy jutottam el, ahogy az afrikai kapus az ellenfél tizenhatosához: az elején annyi volt bizonyos, hogy el fogom hagyni a közvetlenül rám olvasható személyességet a szövegnek, azt akartam, hogy valaki más mesélje a történetet. Az derült ki, hogy olyan figura a legjobb mesélő, aki folyton utazik, és a semmittevés a dolga bizonyos értelemben. Világéletemben az volt a titkos vágyam, hogy helyszínereső legyek – ez egy nagyon szimpatikus filmes foglalkozás: a forgatókönyv alapján keresnek a filmhez megfelelő helyszínt. Csodálatosan szabad ügynek mórckázom: folyamatosan lehet nézni és keresni, utazni és kíváncsinak maradni egy életen keresztül. Azt gondoltam, hogy aki elmeséli ezt a történetet, legyen ilyen, legyen az a dolga, hogy nem csinál semmit, csak mászkál. Jó, de milyen filmhez keressen helyszínt? Akkoriban Byron naplóiba voltam beleszerelmesedve – ezek nagyon éles szövegek, szerintem sokkal érdekesebbek a mai olvasónak, mint a direkt szépirodalmi munkái (ez tényleg sok klasszikussal van így: ugyanaz a tekintet mutatkozik meg, csak a magára erőltetett esztétika nélkül, ami esetleg azóta kicsit elavult. Márai naplói is sokkal jobbak, mint a regényei.) Byron nagyon provokatív, vad életet élt, sok minden történt vele, többek közt az, hogy Shelley-vel, Shelley feleségével, Maryvel, egy Polidori nevű háziorvossal és a saját barátnőjével egy svájci kastélyban, a Genfi-tó partján töltöttek pár izgalmas hetet, és azt találták ki, hogy rémtörténeteket fognak írni (így született meg a 23 éves Mary Shelley tollából a *Frankenstein*), és maga Byron is írt *A vámpír* címmel egy szöveget. Így azt találtam ki, hogy az én helyszíneresőm egy furcsa, a magas kultúrát és a kommersz zsánert összemossó filmhez keressen helyszínt (az elképzelt film alapötlete az, hogy Byron és Shelley is vámpír lett ezen az éjszakán, tehát Byron a fikció szerint nem halt meg, hanem vámpírként azóta is járja a világot). A film végén aztán meghal, úgy, ahogy az egy vámpírhoz illik: kint marad a napon. Ehhez az utolsó jelenethez keres helyszínt a regény elbeszélője.

Amikor olvastad a naplóban ezt az ominózus részt a downright existence-ről, akkor minden bizonnyal erősen találva érezted magad. Gondolkodtál az állításon, hogy mi az oka annak, hogy a tulajdonképpeni létezés elérhetetlen ideál az ember számára? Valóban ennyire békőznapi a magyarázat, mint Byronnál, hogy túl sok időt töltünk azzal, amivel nem kellene?

Első szinten biztos ez a magyarázat. Gondolom, mindenkinek vannak olyan órái, mikor azt gondolja, hogy az, ami eddig történt vele, valahogyan kevés volt, valami másra lenne méltó az élet, de nem tudja pontosan megmondani, mire. A másik végpontja ennek a dolognak, mikor olyan élmények érnek, mint számomra az amszterdami megállóbeli jelenet: alig történik valami, de a pillanat, érzed, mégis rettenetesen sűrű. Ott valami föltáruul, csak nem élünk elég lassan, elég élesen, hogy érzékeljük, ezek az „alig valamik” micsoda mélységeket, magasságokat rejtenek. Byronnál ez a mondat, hogy „a gyerekkor pusztá vegetáció”, nagyon furcsa, hiszen szélsőséges indulatokkal teli, konfliktusos gyerekkora volt: sántán született, és az akkori gyógyászati eljárásoknak megfelelően valami szörnyű gépezetbe, ka-lodába kényszerítették a lábát, hogy tudjon járni. Miután elképesztő energiái voltak, úgy élt, hogy erről nem vett tudomást: keményen boksolt, korának híres úszója volt. Minden helyzetben azokat a kihívásokat kereste, ahol bebizonyíthatta, hogy hiába ilyen a lába, attól ő még tökéletes férfi, igazi hős. Szélsőséges, szenvedélyes élete volt, tele a gyerekkor legsötétebb szerelmeivel. Ráadásul biszexuális volt, aki mindenféle lehetséges lázadáshoz csatlakozott – ilyen élethez képest beszél valaki arról, hogy az igazi létezés még mindig nem ez, hanem valami ezen túli. Azt is feljegyzik róla, hogy egy viharban épp egy halászbárkán volt, a teljes legénység az életéért rimáinkodott, az öreg, tapasztalt tengerészek is, Byron, ahogy ábrázolni szokás, fehér, kigombolt ingben kiállt a hajó orrára, feltette az egyik lábát, csípőre tette a kezét, és beleröhögött a szélbe. Ilyen szinten hozta a romantikus pózt. Amúgy igazi „rocksztár” volt, aki, ha belépett egy terembe, elájultak a nők. 30.000 példányban ment el az első kötete – egy ma induló költő örül, ha 600 példányt eladnak belőle.

A flaneur-tekinet mennyire sajátod a hétköznapiakban? Mennyire könnyű jó megfigyelőnek maradni, megőrizni ezt az élességet és kezdeni valamit a látvánnyal az ismerős közegben, vagy ez olyasmi, ami neked is inkább utazóként válik sajátoddá?

Talán húsz éves lehettem, mikor a szerelmemmel, a legjobb barátommal és az ő szerelmével elutaztunk Bulgáriába, egy felhőtlen Fekete-tenger parti hedonizmusban vettünk részt. Hazajövetelkor kiderült, hogy a vonaton minden fekvőhelyre három jegyet adtak ki, de mi gyanútlanul elfoglaltuk az ágyunkat. Aztán arra lettem figyelmes, hogy valaki a csajom összes cuccát szórja ki a folyosóra, és ordít. Főnt aludtam épp a felső ágyon, félálomban lenéztem, és láttam, egy kis ember parancsolgat valami sapkában. Az jutott eszembe, ami gyerekkoromban: ha nem tudod megjavítani, szét kell szedni, aztán összerakni. Valami okból hirtelen levetem a sapkáját, mint egy rajzfilmben. Kiderült, hogy katonasapka. Nézttem egy darabig, aztán visszatettem a fejére. Minden megállt egy pillanatra – ekkor már sejtettem, ez egy rossz döntés volt. Dúlva-fúlva elment, majd egy fémes hangra lettem figyelmes: géppisztoly csövével kopogott be egy katona az ablakon, és egyértelműen jelezte, hogy le kellene szállni. Én mutattam, hogy arról szó se lehet. Följöttek, lerángattak-rugdostak a vonatról, és a peronon jelbeszéddel érzékeltették a sorsomat, ami nem volt túl biztató. Szerencsére a vonat lengyel parancsnoka meggyőzte őket, hogy föltehetően elmebeteg vagyok, nem lehet velem mit csinálni.

Hajnalban, a Nyugati Pályaudvaron fejeződött be ez a furcsa éjszaka, és addigra olyan állapotba kerültem, hogy amikor kijöttem az állomásról, úgy éreztem, nem Budapesten vagyok: néztem a zöldséges feliratát, és egyszerűen nem értettem a szavakat. ZÖLD-SÉG-GYÜ-MÖLCS. Kiderült, hogy rá lehet nézni a városra úgy, mint-ha először látnád. Hiába töltöttem ott a gyerekkoromat, a fáradtságtól és a sokktól, hogy lehet, haza se jövök, olyan fénytörésben láttam az utcákat, ahogy még soha.

Lehet azt mondani, hogy az írás egyik feladata, hogy ennek a szemlélődésnek formát, keretet adjon, hogy az igazi történésé válhasson, hogy irányítsa, egyben tartósítsa ezt az állapotot?

Inkább következménye a szöveg ennek az állapotnak, nem ez adja meg a legitimitását. Önmagában van az értéke.

A szemlélődés, a kívülmaradás olyasmi, amit egyre nehezebb megőrizni, ahogy telik az idő, egyre nagyobb kihívás megengedni magunknak, hogy hátrálépjünk, otthagyjuk a feladatainkat. Neked ez mennyire megy nehezen? Elképzelhető szerinted az írás e nélkül a képesség nélkül?

Nem úgy van, hogy a szemlélődést meg kellene őrizni, időt kéne szakítani rá. Nem a hátrálás és a feladatteljesítés váltogatja egymást, az ember folyamatosan egyszerre van kívül és belül. És nem is megy nehezen, mert egyszerűen nem megy másképp, és ezért nem is képzelhető el számomra az írás e nélkül. Képességnek nem nevezném, inkább adottság, bizonyos értelemben fogyatékoság. Elég problematikus úgy leélni az életet, hogy soha semmiben nem veszel részt teljesen, az erős fájdalom kívül.

Hosszú ideig, megszakításokkal íródott a könyv – ennek a szakadozottságnak mint-ha leképeződése lenne ez a töredezett forma: egysorosról a több oldalra rúgó szövegösszegek laza láncolata. A forma és tartalom alapvetően kéz a kézben jár, és itt a monológjelleg, illetve az elbeszélő gyakori helyváltoztatása, valamint a régi emlékeket előhívó impulzusok sokasága ennek meg is felel, mégis érdekelné: az első perctől világos volt ez a regénystruktúra, vagy az évek során alakult így?

Az első változata sokkal jobban hasonlított a megszokott írásképre – a végső változatban már nincsenek nagybetűk, a mondatok nem ponttal végződnek. Amikor rájöttem, hogy aki írja a könyvet, az kicsoda, és arra is, hogy a fiához beszél, egyfajta magyarázatképpen, kiderült az is, hogy miért ír így – azért, mert amikor elkapja az írásdüh, belever valamit a gépébe. Folyamatosan átszerkesztettem, egyre jobban töredezett, így találtam rá erre a formára, a sokadik átírásnál. Mindig előlről kezdtem, amikor hozzáfértem, úgy, hogy az első mondatból újraolvastam és javítottam a szöveget, hogy megpróbáljam fenntartani a lendületét.

A regény az idegenség, az intolerancia problémája felett köröz – nem szükségszerű, hogy mindez a fiúhoz fordulás narratológiai szituációjában történjen meg. Miért

volt fontos mégis az intelemadás retorikai alaphelyzete? A beszéd intimitása, személyessége miatt?

A klasszikus irodalmi formák egyik legrégebbike az intelemadás. Ez a retorikai alakzat egy elpusztult, vagy legalábbis alapjaiban megrendült kultúra terméke, annak az időnek a maradványa, amikor az apák, tradicionális hatalmi helyzetben, egyfajta ismeretelméleti önhiúságból azt gondolták, ők pontosan tudják, milyen a világ, és hogy abban hogyan kell viselkedni. Most is vannak apák, és nyilván ők vannak többségben, akik így gondolják sokszor, de számomra végtelenül ironikus az egész. Az én generációm egészen vicces helyzetbe került, egy hamis, elsüllyedt korszakban szocializálódott, és semmilyen tapasztalatának nincs érvényessége ma. Ez nagyon fontos, ha kísértetiesen emlékeztetnek az elsüllyedt múltra bizonyos reflexek, a félelem és a megalkuvás, az önpusztítás és az önfelmentés formái. Ha ma egy velem egykorú apa szónokolni kezd, az azért mulatságos, mert egyáltalán nincsenek ebben a közegben hasznosítható tapasztalatai, csak ironikusan lehet kezelni – én így is kezelem a saját papolásomat két perccel később. Erre az elbeszélő maga is rálát: az összes hasznos tanácsa kimerül nagyjából abban, hogy mit kell inni mivel. Számára két dolog állta ki az idők próbáját: a Rudas fürdő és a Bambi presszó. Ezért kezeskedik, hasonlóan a könyv szerzőjéhez. Én is úgy érzem, mindent megtanítottam a fiamnak, amiben megbízhat, egy bizonyos nap délelőttjén elmentünk a fürdőbe, délutánján a presszóba, mosom kezeimet. Azért volt szükségem erre a szélsőséges rezignációra, ami három lépésről már nyilván jeges cinizmusnak látszik, mert az idegenségről, intoleranciáról szóló éles helyzetek foglalkoztattak, de nem akartam azt, hogy az elbeszélő morális fölényből ítélkezzen. A könyv nagyjából arról szól, hogyan sodródik bele az elbeszélő egy sokféle előítélet által szervezett, bonyolulttá, mi több, feloldhatatlanná váló helyzetbe.

Valóban ilyen rossznak látod a generációk párbeszédét? Minden csak a magunk számára szolgálhat tanulságul, és az életek közt ennyire nincs párbuzamosság? Tényleg nincs, ami átmenthető?

A szentenciákon és maximákon alapuló érvelés, az élettapasztalatok kinyilatkoztatásszerű átruházása akkor érthető, élesebben fogalmazva, akkor van létjogosultsága, ha az életed hézagmentesen illeszkedik ahhoz, amit mondasz – ez szinte soha nincs így. Ezért mindig az élet tolakszik a szöveg elé. Ha valamivel hatsz egy gyerekre, az épp az életed, az összes szörnyűséggel együtt, amit a szeme láttára elkövettél, és ha szerencséd van, akkor a néhány jó gesztussal is. Azon kívül, hogy meg kell engedned magadnak a fenntartások nélküli, elvtelen szeretetet, bármilyen hülyén is hangzik ez, nem lehet semmi okosat csinálni. Nyilván időről időre megpróbálkozik az ember ilyen baromságokkal, mint Széchenyi vagy Lord Chesterfield, érdemes rákérteni, elég szórakoztató. Az életed a példa, nem az, amit mondasz, sajnos – ha igyekszel normálisan élni, az talán jó lesz majd valamire, anélkül, hogy tudnád, mi az, ami nyomot hagy, mi lesz az, amivel segítettél.

Te milyen apának tartod magad? Itt ugye elvben nem működik a puszta kívülállás, szemlélődés, hanem bele kell engednie magát az embernek, miközben sokszor a

legtanulságosabb megfigyelni a másik másságát, határainak alakítását anélkül, hogy be akarnánk avatkozni.

Talán egy értelmeset tudtam egyszer mondani egy nagyon közeli barátomnak, aki nek a konvenciókhoz képest későn született fia: a legtöbb apa szerintem ott szúrja el, hogy osztja azt a közvélekedést, amely szerint „majd ha beszélni kezd, elkezd vele foglalkozni”. Pont fordítva van: iszonyú fontos a testi kontaktus. Ha két éves korig ez nincs meg, szerintem az egész apa-fiú viszony jóvátehetlenül el van rontva, már csak azért is, mert később már nem lesz az érintés természetes. Nekem szerencsém volt, mert elég sokat voltam otthon, amikor a fiam kicsi volt, és rengeteg időt tölthettem vele, szinte folyamatos fizikai kapcsolatban voltunk, sokszor rajtam aludt el, megettettem, tisztába tettem, ült a nyakamban, aludt a kabátom alatt, amikor sétáltunk, simogattam, ha valamije fájt, ezért mai napig is, bárhol megöleljük-megcsókoljuk egymást, és pont leszárjuk, hogy ki mit szól ehhez, ha látja. Persze nem idealizálom az apaságot, sokat vitatkozunk, az összes borzalmas hibát elkövettem, amit egy apa elkövethet, de mégis, azt hiszem, lényegében ez menti meg az időnként elnehezülő viszonyunkat, hogy annak idején volt, lehetett egymásra időnk.

Másik terület, ahol az elbeszélő nem köntörfalaz, hanem kimondja, hogy lecsúszóban van (pontosabban már mindez múlt idő), az az „ún.” művészet (17). Eszerint ami most folyik ezen a címen, az kreálmány, blöff, mesterségesen előállított hatáskeltés. A megrendülés nem más, mint egyfajta vegyület – ha pontosan adagoljuk a hozzávalókat, kész a nagy bummm. De végül egy író mégsem vágyhat másra, mint hogy a műve megérkezzen valahova, vagy ez pusztán biúság, illúzió?

Furcsa helyzetben van az úgynevezett művészet, nem is helyzet ez, inkább egyfajta körbenjárásként írható le. A neoavantgárral a radikalizmus eljutott arra a szintre, ahonnan nem volt hova továbblépni. Mindig újat csinálni, meghaladni a kidolgozott formákat, mindez John Cage csendjéig vezetett, azaz addig a darabjáig, amit úgy kell eljátszani, hogy a zongorista bejön, lehajtja a zongora fedelét, fölteszi a partitúrát, elindít egy stoppert, majd 4 perc 33 másodperc után ismét felhajtja, meghajol, és kimegy. Ez persze komoly filozófiai problémákat vont maga után: a konceptualizmussal a művészet eljutott az érzéki formák fölszámolásáig. Az irodalomban Beckett-tel történt igazán utoljára valami – Joyce, Proust, Kafka révén a regény eljutott valamilyen határig, és nem nagyon lehet már radikálisan továbblépni. A szitokszóvá lett posztmodern számomra azt jelenti, hogy mindaz a tudás, techné, anyagismeret, eljárás, amit fölhalmozott a művészet, összeállt egyetlen szupernyelvvé, amin rengeteg különös, érdekes, vonzó és szellemes állítást lehet tenni, de az egész beszéd mintha körbenjárás volna – erről szól az a poén a könyvben, hogy a Daseint felváltotta a design (az ittlét helyett a forma művészete van). Sokszor elmantrázom Szentjóbby Tamás példáját, aki, miután hazajött Svájcból, egy tévéadásban azt mondta, hogy a művészet giccs. A pánikba esett műsorvezető próbált segíteni, hogy árnyalja a kijelentést, remélte, hogy a művész biztos nem így érti, de hiába: Szentjóbby megerősítette, hogy az egész művészet giccs, úgy, ahogy van. Ez a durva állítás számomra azt jelenti, hogy mindig van egy alkalmaz-

ható eljárás, amire nem lát rá az, akire hat. Olyan, mintha megcsiklandoznák, esztétikai értelemben. Nagyon ritkán mégis előfordul, hogy valami elementáris történet, hirtelen szakadék nyílik, a szándéknál erősebb ismeretlen betör a szövegbe. Nem feltétlenül akkor, amikor valaki műalkotást készül létrehozni, néha egy utcán elcsípett mondat tud tonnás súlyú lenni, vagy éppen egy falfelirat. A hetvenes években, a Moszkva téren, az alagútban az volt fölfújva, hogy „HA EGYEDÜL VAGY ÉS FÉLSZ, KIÁLTSD, HOGY WINNETOU!”. El nem tudom mondani, mennyi erőt tudott adni az embernek, amikor beért oda a villamos. De nyilván volna, aki ebben is meglátná, amit akkor én nem, hogy mivel éri el a szöveg az elementaritás látszatát.

A könyv azt az egyszerű belátást példázza, hogy az idegennel való találkozásban addig tudsz kívülről maradni, amíg érintett nem leszel: míg az elbeszélő a villamosra várva nézi a kultúrák találkozásait, képes a másságot elfogadni, de amint így-úgy résztvevővé válik, nem tud nem aktív kiépítője lenni ő maga is a kultúrák közti demarkációs vonalaknak. Ez a másság természete volna: hogy azonnal a felszámolására törünk annak, ami idegen?

Nem, ez az ember természete, legalább is így látom sötétebb pillanatokban. Valószínűleg ez szolgálja a faj fennmaradását.

Hibetelenül aktuális ma a könyv, mikor a másság iránti intolerancia különböző radikális megnyilvánulásait látjuk naponta a híradóban, viszont nem könnyű válaszolni arra, mire is megy a könyv ezzel a kényes témával a felmutatáson túl – az elbeszélő nem keresi a regény végi váratlan fordulat magyarázatát, nem elemzi magát, mintha az egészből nem lenne levonható tanulság. Vagy ott van a magyarázat, csak gondolkodjunk el rajta?

Nem megy semmire, hogyan is mehetne. Nem törekedtem tanulságra, sem rejtett, sem kimondott formában, szerintem egy regénynek nem ez a dolga. Mindössze egy olyan helyzetet akartam ábrázolni, amely a nevetségességig teszi nyilvánvalóvá, hogy milyen nehéz, talán lehetetlen az eltérő kultúrák párbeszéde, pedig a popkölbe vezető út ebben az esetben, mint annyiszor, jószándékkal volt kikövezve.

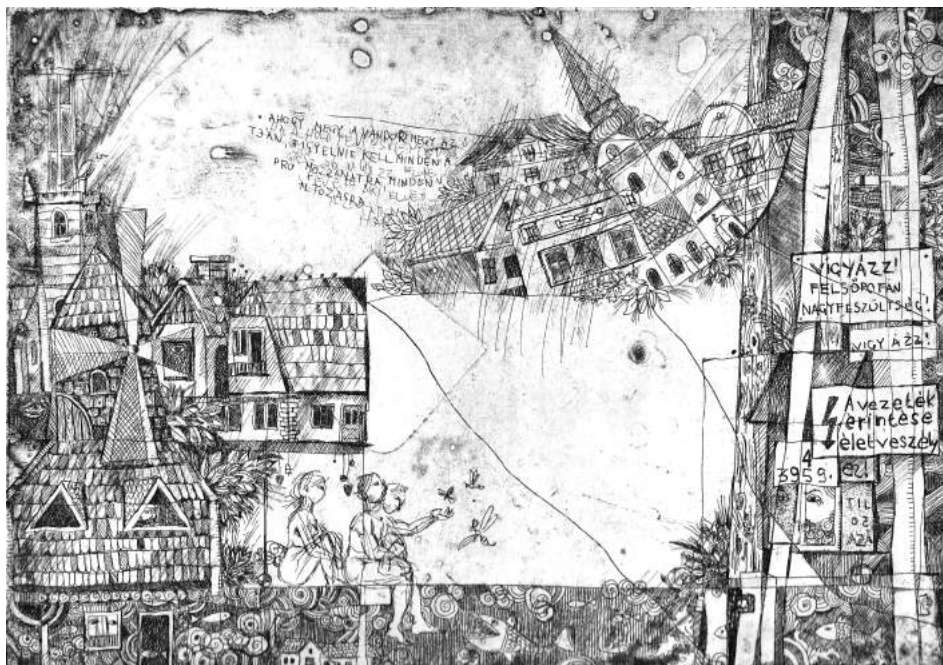
A Mormota egyrészt amellet foglal állást, hogy a nyelvi finomkodással nem sokra megyünk – a véleményünk sokszor akkor is elég radikális, ha nem mondjuk ki. Másrészt a nyelvi batárátlépés az elbeszélő részéről csak a memoár lapjain tapasztalható, de tettekig ő se jut el. Tényleg jobb az, ha kimondjuk, amit gondolunk?

Kétféle állásponttal lehet találkozni, az egyik szerint minden rossz a meggondolatlanul kimondott szavakkal kezdődik. De létezik egy ezzel ellentétes nézet, amely szerint a ki nem mondott szavak méreggé változnak, hogy a tudattalan sötétjéből tettek formájában törjenek elő. Miután a kérdésben a finomkodás szót használtad, feltételezem, hogy a politikai korrektségre céloz, amely egyes szavakat diszkreditál, megítélésem szerint néha történelmietlen módon. Ennek szélsőséges példája mondjuk, hogy a megváltozott konnotációkra való tekintettel azt állítani, hogy

„nigger” szót „szolgára” kell cserélni Mark Twain műveiben, vagy, hogy a „cigány” szó önmagában is, minden körülmények között sértő volna. A *Mormota* elbeszélője mintha azon a nézeten volna, hozzám hasonlóan, hogy nem az egyes szavakkal, hanem a nyelvhasználattal van baj, egy-egy szó egy adott kontextusban lehet sértő, nem önmagában. Kétségtelen, a könyvben van olyan helyzet, amikor nem teszi nyilvánossá a belső beszédet, mert tudja, hogy amit gondol, kimondva fölhordhatatlan konfliktushoz vezetne, vagy megbocsájthatatlan sértéssé válna. Ezt hívják önmérsékletnek, azt hiszem. Alábecsült eszköze az emberi kommunikációnak.

Ha az idegenségről beszélünk, úgy tűnik, két lehetőség adott, mint a holland apa esetén: az idegen szemébe nézel és rögtön ítélkezel, vagy kikerülsz és akkor kirekesztő leszel. Nincs tehát harmadik út, mondjuk a részvétel vagy az elfogadás?

Egy lassan értelmetlenné váló kategóriarendszerben az egyszerűség kedvéért konzervatív-liberálisként szoktam meghatározni magam, ez számomra azt jelenti, hogy az ember eredendő gonoszságában is hiszek, nemcsak a jóságában, igaz, abban is, hogy bizonyos feltételek megvalósulása esetén szabadságában állhat a választás a kettő között. Ennek szellemében azt gondolom, van harmadik út, és nevezhetjük a részvét és az elfogadás útjának, de láthatóan messze ez járható a legnehezebben.



műhely

HÁY JÁNOS

Írjak, ne írjak

ARANY JÁNOS

A legmagyarabb magyar költő, a nemzeti character (később karakter, majd jellem) megteremtője, s egyben képviselője, a nemzeti költészet létrehozója és alapköve, a magyar nyelv mestere (bár itt meg kell jegyezni, hogy nem kedvelte a nyelvőr-ködést, a nyelv folyamatos és eleven változásában hitt), a magyar költészet virtuóza, a népi és nemzeti szintetizálója... Ha belekukkantunk a szerzőnket kanonizáló iratokba, se szeri, se száma az efféle meghatározásnak. Aranynak már életében elkezdtek hordani a követ a szobortalapzathoz, aztán vödörszám az olvasztott ércet. Egy áradozó jelző, egy vödör bronz, csorgott az életműre a forró anyag, ahogyan a mesében a farkasra, s lettek egyre inkább súlyosabbak a sokezer oldalak, s persze a személyiség is, amelyik ezeken az átércesedett oldalakon ül, mert Aranyt csak ülve tudjuk elképzelni. Már fiatalon is olyan volt, akinek meg kellett pihennie. Ő volt az, aki eleve bácsinak született, senki nem tudja elképzelni, hogy volt annyi idős, mint Petőfi, s hogy valójában csak hat évvel több a lángelkű ifjúnál. Aranyt csak ülve tudjuk látni, néha egy margitszigeti vagy városligeti padon, de leginkább szobortalapzaton. A lénye nem szoborszerű, hanem maga a szobor. A farkasról a szőr égett le, kopasz lett szerzőnkről meg a közvetlenség, messzi lett. Holott minden irodalmi elevenségnek alapja a közvetlen érintés: ami nem tud megérinteni, az művészileg nincs, s Arany bekerült a nincsek tárházába, ahol immáron nem mint művészethez nyúlunk, hanem mint idолhoz, a különböző művészeti, nemzeti és társadalmi ideológiák megtestesítőjéhez. Persze, hogy így alakult, Arany is tehetett róla.

Az 1817-ben Nagyszalontán, bizonytalan melyik márciusi napon (másra emlékeznek a szülők és mást mutat a keresztlevél) született kisfiú az öreg szülők szeme fénye volt. Kilencedik gyerek, de abból csak egy nővére maradt életben, aki lehetett volna akár az anyja is, hisz Arany a saját unokaöccsével volt egyidős. A gyenge fizikumú, betegeskedő kis parasztgyerek élete úgy indul, ahogyan egy különösen jó képességekkel megáldott gyereké: kiváló tanulmányok, mindenben kitűnő, van jövő előtte. A közösség el tudja képzelni, hogy ebből a legénykéből, ha a sors is úgy akarja, kitanul, s lesz a városka tanítója, jegyzője, papja. Egy szegény család fantáziája eddig terjed, s kicsit még ettől is megretten. A vágyakat nem módosítja, hogy már Nagyszalontán mutatkozik némi plusz tehetség: egész kisgyerekként keresztülvassa a városka összes könyvét, a Bibliából már iskola előtt, hallomás alapján tud kívülről passzusokat, de a szent könyv mellé később felzárkóznak a 18. század költői is. Olyan hely ez, hogy épp ekkorra érkezett ide a

18. század. S persze a vásárosok révén a ponyvairodalom detektív- és rémtörténete is eléri, amelyek dramaturgiája és témája később a balladákban vagy az eposzokban evidensen visszaköszön. Gondoljunk csak az *Ágnes asszonyra*, vagy a *Temre hívásra*, vagy hogy mennyire csak a cselekménygörgetésről szól a *Toldi* utolsó három éneke.

Az olvasmányokkal ritmusban elindul a versfaragás is. Miért ne tudnék én hasonlót csinálni, gondolhatta a kisfiú, hisz elég silány versek voltak a kor kalendáriumaiban, meg ő már egész kicsiként olyan gyerek volt, aki tudott szavalni, és szívesen tette is azt, rajta volt a ritmuson. Ő az a gyerektípus, akire minden szülő vágyik: jó tanuló, szófogadó, akivel, ha megkérik, szavalj Jancsika, a szülők soha nem égnék le. „Arra emlékszem – írja önéletrajzi levelében Gyulai Pálnak (1855) –, hogy mielőtt a nagyobb világ tudná, a szalontai kis világ s a környék akkor már ismert, mint afféle poétát, s ez nem kevésbé hízelgett hiúságomnak.” Mindez nem riasztja meg, inkább büszkévé teszi a szülőket, akikhez való kötődéséről ekként ír ugyanitt: „szerettek is az öregség minden vonzalmával, mindig körükben tartottak, s rendkívül vallásosak lévén, e hajlam rám is korán elragadt: az ének és szentírás vonzóbb helyei lettek első tápja gyöngé lelkemnek, s a kis bogárhátú viskó szentegyház vala, hol fülem soha egy trágár szót nem hallott, nem lévén cseléd vagy más lakó, mint öreg szüleim és én. Azt hiszem, hogy a kora komolyság ettől van kedélyemben.” Az apa is komoly volt, eleve, nem csak az életkor miatt. Protestáns, puritán világ, a felszabadultság pazarlás. Szegények, bár nem nincstelenek, kicsi föld, kicsi ház van. A 14 éves diáknak mégis segédtanítóskodnia kell, hogy összegyűjtse a pénzt a debreceni kollégiumra, és 1833-ban be is iratkozik.

Ám hiába a gondos nevelés és jellembeli komolyság, a dolgok másképp alakulnak. A kiszámítható jövő elébe néző, immáron debreceni diák pár év tanulás, egy év kisújszállási néptanítóskodást követően otthagyja az iskolát, és felcsap színésznek. Azt érezte, hogy valami más akar lenni, nem tanító, nem városi hivatalnok, valami különleges, talán festő, szobrász, művész, s végül, e vágyat beteljesítendő, a kor divatos művészajánlatával él. „Fáncsics László jeles színtársaságot tartván akkor Debrecenben, én, ha már szobrász nem lehetek Ferenczy mellett, könyvebbnek találtam Thalia zászlaja alá esküdni.” Felcsap, s elkezdődik Arany egyetlen kispolgáritól eltérő éve. Debrecenben még egész jól érzi magát, bár nem nagy tehetség a színi pályán. Szépen szaval, de mozgása nem kielégítő. Ha marad a társulat ott, talán színész válik belőle, ám a társulatnak mennie kell, a vándorlás végpontja – legalábbis Aranynak – Máramarossziget. A levél erről így beszél: „Ha volt is kedvem a színészethez, amint hiszem, Debrecenben, jó társaságnál volt, végképp elment az, e lumpok közt; amellet az öntudat kígyói, szegény apám sanyarú nyugtalansága, martak éjjel-nappal. Magányosan bolyongék Sziget hegyein, az Iza partján, elmélkedtem, vezekeltem. Egy nap hasonló gyötrelmek közt álom ért rám – jó édesanyámat halva láttam. A benyomás oly erős volt, hogy többé nem vethetém ki fejemből, ellenállhatatlan ösztönt érzék hazamenni.” Arany a mondén élettől megundorodik, az undort elősegíti, hogy a fiatal szubrett, Klarcsi kisaszszony, akibe szerelmes, ágyra akarja vinni, akkor, amikor Aranynál a test és a lélek még korántsem járt egy ritmusra. Ez a kis kaland felerősíti benne az egész életét végigkísérő egyik alapvető jellemvonását, a beteges lelkiismeretfurdalást. Hibának

tartja, hogy kis időre is hátat fordított a szokványos életútnak, az önvádat tovább erősítette, hogy tékozló fiúként visszatérve Szalontára apját vakon találja, anyja pedig pár hét múlva meghal. Soha többet kalandos élet, mondhatta magának, hivatalt vállal, és elveszi feleségül Ercsey Juliannát, egy helybeli ügyvéd házasságon kívül született árváját, s hamarosan megszületik két gyereke, Juliska (1841) és László (1844). Nem akarja szobrosítani magát, de mint befutott költő, aki Gyulai bizalmára számít és épít, azt kéri a levélben, hogy ez a makula ne szerepeljen kifejtve a róla szóló életrajzban. „E szakaszát életemnek, írja, csupán így szeretném összefoglalni: 'Néhány havi sanyarú vándorlás s hányattatás után, mi életében fordulópontot képez, ugyanazon év nyarán, már Szalontán leljük őt stb.'”

Aranynak egész életén át központi kérdés volt, hogy semmi olyan ne derüljön ki róla, ami ellentmondásban van az önmagáról alkotott képpel, a szerény, visszafogott ember képével, valamint a nemzeti költő szerepkörével. Még a versekben is elkerült mindent, ami ezt a morális evidenciát besározhatta volna. Ekként dolgozott ő is a maga szobrán, holott a ráaggatott jelzőkkel ellentétben korántsem volt annyira masszív alkat. Volt inkább szorongó és visszahúzódó, félénk és zárkózott, szorgalmas és pedáns, a rosszkedvre, a betegségekre, az önkritikára, sőt, az önmarcangolásra hajlamos. Hangulathullámzások kísértették örökösen, mondhatjuk mai meghatározásban, hogy mániás-depressziós volt, vagy bipoláris, amely jellemvonást amúgy a magyar faj egyik alapjellemezőjének tartotta (lásd *Toldi* indulatkitöréseit és hallgatagságát): a sírva vigadó nemzet. Ekként azonosítva magát a nemzettel, helyesebben a saját jellemvonásait a nemzetinek vélt karakterrel. A nemzet végzete a saját végzetem, a boldogságra való képtelenség a nemzet boldogságra való képtelensége. A saját magából leképzett, ám hite szerint abszolút törvények igazgatta örök magyart akarja megteremteni, a nemzeti mintát. Holott hányfélek is vagyunk, inkább nem sorolom.

Zárkózott és magányos volt, kis időket leszámítva. A Petőfi-barátság idején nem. Élete során épp oda ért, ahová az önértékelése vágyta. Ám ezek a vágyak ritkán teljesülnek zökkenőmentesen. Mert bár nem volt kimondva, mint a szeretett barátánál, hogy gigantikus dicsőség a mérce, de az volt, s persze ez hogyan is állhatott volna fenn állandóan, pláne egy életen át. Úgyhogy magányának nagyrészt a túlérzékenység, ma inkább úgy mondanánk: a narcisztikus egó miatti sértődékenység volt az oka. Bármit hajlamos volt félreérteni, s gyötrődni miatta. Később, mikor a kozmopolita költészet ellen kikel versben (*Kozmopolita költészet*, 1877), épp ezzel a sértődősséggel élnek vissza a mellette mozgó hírhozók, s hitetik vele el vele, hogy őt akarják meggyalázni az új költők, s Arany belemegy olyan fiatal pályatársak megrovásába és megítélésébe, mint Reviczky, Komjáthy, akik, amúgy nem rejtve véka alá, rajongva szerették őt.

Ez a kiábrándultságra hajlamos, sérülékeny és szenzibilis énkarakter az életművet meghatározó művekben alig látszik. Vagy talán két helyütt mégis: a pályát indító *Az elveszett alkotmányban* (1845) s a pályát záró *Őszikékben*. Mindkét időszakban önmagának ír, s ezért a saját kedv és akarat uralja a szövegeket. *Az elveszett alkotmányban* a magyar valóság kegyetlen kritikája jelenik meg, s Arany rendkívül sötét világképe, hogy ebből nincs kiút, mert az emberi jellem reménytelenül önző, kapzsi és haszonleső. Ahogy a későbbi pályatárs Móricz írja: itt bátor

tudott lenni Arany. De ezt követően, írja Móricz „nem mert nagyot cselekedni, csak ügyes dolgot csinált... Szegény Arany, a legbátrabb ember tudott volna lenni, ha mert volna, de nem mert. Nem mert, mert szegényt megijesztette az élet. Tizenhét éves korában ment keresztül a lelki összeomlásokon, s a család és a pénz gondjába süllyedt, s távolról sem pendíthetett meg olyan hűrt a lanton, amely diszszonáns hangot adhatott.” De *Az elveszett alkotmány* idején még mert. Bár épp ezen a művön tapogatható le nagyon látványosan a változás, a bátorság sutba dobása. A mű befejezése, a mítoszba futtatott hepiend jelzi, hogy Arany képes és hajlamos a külső elvárások hatására bármerre, akár az eredeti szándéktól eltérő irányba is modulálni a művet. Még benne van a szövegben, amikor meglátja a Kisfaludy Társaság kiírását vígposztra. Bár elvileg letett a költészetről, a művészetekkel való kacérkodás, azt írja, „a házasságomig tartott, akkor fölvettem magamban, nem olvasni többet, hanem élni hivatalomnak, családomnak, lenni közönséges ember, mint más.” Ám a kiírás ínycsiklandó. „Engem egyrészt a 25 arany csiklandott – szerettem volna látni, hogy érez az ember, ha irodalmi téren jutalmat kap; másrészt úgy sem volt mit féltennem ismeretlen nevemen.” Így válik a bátor műből pályamunka, s a következő megmutatkozás immáron eleve pályaműnek készül. „Úgy véltem, hogy már most megállapodnom nem lehet, s 1846-ra népies költői beszély lévén feladva, még az év nyarán írtam Toldit.” Ha belekukkantunk a mondatba, rögvést látszik, hogy a pontosan fogalmazó Arany jelzi: ez egy feladat volt, ha más lett volna a feladat, hogy Zrínyi klasszikus modorában készüljön valami, akkor azt csinálja. Így születik meg az a népies mű, ami ráállítja immáron elkerülhetetlenül Aranyt az írói pályára, meghozza az országos sikert, az író társak elismerését, s nem utolsósorban Petőfi barátságát. Holott, ha pontosan értelmezzük a művet, szinte szemet szúr, hogy Petőfi és Arany teljesen másképpen gondolkodik a világról, különösképp a társadalomról. Ám a szöveg lenyűgöző ereje mindezt elrejt a jóbarát elől, ahogyan Petőfi gigantikus nagysága elrejt Arany elől a közöttük lévő különbségeket. Mert a *Toldi* nem mond mást, minthogy a világ rendben van, ha mindenki arra a helyre kerül, ami amúgy is a jussa. Toldi, aki ki lett ebrudalva az örökségből, szükséges, hogy visszakerüljön a király szolgálatába, a nemesi kasztba. Ha ismeri az ember az Arany család történetét, tudvalevő, hogy még Arany apja is harcolt a Bocskaitól kapott, Mária Terézia által elvett nemesség visszaszerzéséért. A *Toldi* bizonyos értelemben az Arany család társadalmi rehabilitációja, de ezen túl a király, a nemesség, a nép, a társadalmi hierarchia krédója is. Már ebből a szövegből kiolvasható Arany egyértelmű nemzetkonceptiója: a nemzetet a király, a nemesség és a nép együttese alkotja. Toldi a feltörekvő nép archetípusa, nemzeti hős és jelkép. Az érzelmek irányította igazság követője, amelynek megzabolázója és kanalizálója az objektív igazságot képviselő király. Ez sehogy sem egyeztethető össze a királyakasztásra buzdító Petőfi nézeteivel. Petőfi a nép, Arany a nemzet, Petőfi a forradalom, Arany a tradíció, Petőfi a haladás, Arany a nyugodt reformok, Petőfi a népi költészet, Arany a nemzeti, Petőfi az alanyiség, Arany a tárgyiasultság, Petőfi a hevültség, Arany a nyugalom, Petőfi a zsenitudat, Arany, a tanulás, s persze Petőfi a nemzetbe épp belépő új seprű, Arany a törzsökös tag. Kettejük barátságában megképződik a haza és haladás eszménye, a részleges együttállás, s persze a fogalmak mögé bepakolható ideológiai különbségek is. Ugyanakkor nem

hagyható figyelmen kívül, hogy nem pusztán alkati okai vannak kettejük különbözőségének: a pályára korábban kerülő Petőfi a maga eszmeiségének alapjait már olyan mértékben megteremtette, hogy a jóbarátnak kénytelen-kelletlen annak árnyékában, ahhoz viszonyulva kellett meghatároznia önmagát. Arany már nem lehetett például lángoszlop, mert ez a szerep már le lett pacsizva előtte.

A *Toldi* naiv és egyszerű történet. Megteremtődik benne a nemzeti hős karaktere, ami Kukorica Jancsi nem lehetett, hisz ő túl játékos, túl meseszerű. Miklós tele van valóságossággal, s ezt kiegészítik a csodás fordulatok, de nem írják fölül; gigantikus ereje van, s egy evidens célja. E műben jön létre az a nemzeti karakter, amitől a mai napig nem tudunk szabadulni. Toldi Miklós a félreértelmezett nemzeti hős idolja. A jogtalanul a világ peremére került magyaré, aki hihetetlen bátorságával, akaratával megküzd az idegen erővel, s rehabilitálja a világrendet. Ettől fogva nincs is más célja Arany-nak, mint tovább erősíteni ezt a nemzeti karaktert. Számára az isten, haza, család, költészet morális evidencia. A neve bármelyik jobboldali párt zászlajára felkerülhetne, s persze Aranyon kívül akkor mindenki jobban járna, nem kéne a nemzeti ideológia középszerű csahosaival szembetalálkoznunk úton-útfélen.

Arany a célját leginkább a múlt történeteire épülő eposzok megírásában látja elérhetőnek. A nemzeti eposz, aminek igazságalapja a megtörtént mag, vagy a nép száján megőrzött legenda, lesz az ő terepe. Az olvasók is mint epikusra néznek rá, a lírai költeményeket nem kíséri túl nagy figyelem. Hamarosan megszületik a *Toldi estéje* (1847–48) s persze jóval később a *Toldi szerelme* (1863–79) is. Mondhatni ez az egyetlen terv, amit Arany maradéktalanul végigcsinál. Ha megvizsgáljuk e három művet, látszik, hogy szerzőnk elmozdul a *Toldi I* népiességétől, részben mert a helyszínnek megváltoznak, nincs már az idillikus vidék, mint korábban volt, de van királyi udvar, részben mert észreveszi a világirodalmi változásokat, Gogol *Köpnögyét* le is fordítja. Az elmozdulás révén megjelenik a mélyebb lélek- és jellemábrázolás, s mindenekelőtt tovább erősödik a részletgazdagság, ami Arany költészetének talán leglenyűgözőbb sajátossága. Senki nem tud olyan plasztikusan ábrázolni, figyelve az apró részletekre is, elég csak a *Családi kör* (1851) indító versszakára, az éji bogár leírására gondolni, de persze se szeri, se száma a példának. Valahai képzőművészeti érdeklődését le sem tudná tagadni, olyan észrevételei vannak („Ballag egy cica is – bogarászni restel – / Óvakodva lépked hosszan elnyult testtel, / Meg-megáll, körülnéz: most kapja, hirtelen / Egy iramodással a pitvarba terem.”), olyan észrevételei, amire csak azt lehet mondani, hát tényleg pont úgy van. S ha a macskáról tudjuk, hogy épp így sompolyog, minden másról is elhiszük, hogy úgy van, ahogyan leírva van.

Fejet hajtva az eposzok költői művessége s a plasztikus képábrázolás előtt, nem feledhetjük, hogy ezek az eposzok a *Bovaryné* után a Dosztojevszkij-regények megszületésének idején, nagy részük Balzac halálát követően íródnak, amikor a polgári elvárás a lélek- és jellemábrázolásra egyre inkább a regény és a dráma vonatkozásában lesz, a költői formák pedig megmaradnak az individuum bányaterepének, s hogy bármennyire is mélabúsan fejlődik a magyar társadalom, fejlődése épp az aranyi iránnyal ellenkező irányba megy. Hiába a pontos leírások, helyzet- és lélekboncolgatások, az eposzokból mégiscsak a *Toldi I* tud megmaradni a közgondolkodásban, mert épp ez az egy, amit gyerekirodalomként lehet

értelmezni. A világ mélyebb megértéséhez a felnőtt olvasó már nem folyamodik eposzhoz. Nem érdekli, hogy a *Buda halálában* mennyire tud emberi lenni Attila, mert ha Attiláról akar olvasni, hamarabb talál jól megírt történelmi regényt, ha meg emberi vonatkozásokról, akkor ott a mindenkori kortárs irodalom. Ezen túl is vannak problémák az epikus költészettel, eposzokkal, beszélyekkel és balladákkal. Arany epikus alkat, ám mégsem lett volna jó regényíró. Ha a történeteket megfosztjuk a költői kellékektől, rögvést látjuk, hogy rém egyszerű, mondhatni primitív a sztorilájn: a *Tetemre hívás* mögött egy egyszerű szerelmi halál van, s csak azért tud lenyűgözni, mert a versiesség lehetőséget biztosít olyan nyelvi eszközök használatára, amelyek kiemelnek az epikus térből, valamint a kihagyásos szerkesztésre, ami miatt rám mint olvasóra van bízva a sztori kiegészítése. Ezek a művek az ügyetlen vagy túl egyszerű cselekménygörgetés miatt (beleértve a *Toldit* is) prózában halálra lennének ítélve. És általánosságban is ki lehet mondani, hogy az epikus költészet, az eposz vagy a ballada tulajdonképpen bűvőhelye azoknak az alkotóknak, akik nem tudnak prózát írni, hisz a költői eszköztár elfedi az ügyetlen cselekménygörgetést és a felületes lélekábrázolást.

Arany már a *Toldi* esetében az elvárásnak akar megfelelni, feladatot teljesít, s ez végigkíséri az egész életét. „Tudom, bevallom gyöngeségemet; / Nem dolgozom, csak ha *valami* hajt; / Egyébkor lusta mélabú temet, / Mely elefántnak néz szűnyognyi bajt” (*Bolond Istók*, Második ének, 1873). Tisztesség és szorgalom a vezérlő csillag, a feladatok elvégzése. A deviancia nem az ő terepe. S minthogy a *Toldi* sikeresen felelt meg az elvárásoknak, logikus, hogy kisebb módosításokkal, változtatásokkal, de nem akarja ezt a terepet elhagyni. Az elvárásoknak való megfelelés, úgy tűnik, a magyar irodalom és kultúra alapfertőzése, mióta a kulturális piac megjelent. Mintha nem mernének az írók kockázatot vállalni, hogy egy általuk és csakis önmaguk meggyőződésére épülő esztétikai irányt végigcsináljanak. Talán túl kicsi a piac, s az alkotó fél kockáztatni, fél az elbukástól, fél, hogy nem bírja szusszal addig, amíg az új esztétikai paradigma megvívja a maga, adott esetben évekig is eltartó csatáját, hogy aztán az irodalmi diskurzus centrumába kerüljön. Persze ebből evidensen következik, hogy az alkotók archív felvetések mögé sorakoznak fel, hiszen az elvárások, még a korszerűnek ható elvárások is (elég csak a *Nyugatra* utalni) mindig konzervatívak, s mindig az ismert és az addigi irodalmi beszédmódot nem feldúló megszólalásokat támogatják. Ráadásul az elvárások nem pusztán esztétikai felvetésekkel élnek, tematikailag is kötnek, legtöbbször azt akarják, hogy az író írjon a köznek, a köz gondjairól. Közösségi igényeket fogalmaznak meg, s minden csoportban e tekintetben a legkisebb közös többszörös a közélet. Művészileg életveszély ebbe az utcába bemenni, de megélhetést biztosít, s az alkotó észre sem veszi, hisz épp tapsviharban él és jó módban, hogy a publicisztikus tartalom megfogalmazása közben elúszik a lét súlyait cipelő hajó. Marad az itt és most felülete, holott a műalkotás tétje épp az volna, hogy megragadja a lét egészét, természetesen nem feledve a felületet sem.

Arany különösen ki van szolgáltatva ennek a veszélynek, mivel idegenkedik az én lírai elragadtatásától, nem is teremti meg azt az önerzeti magot, aminek ízlésitéletein eldőlhetne, mi jó és mi nem. Mások mondják meg. Ilyen módon Arany örök vonatkozási pont azon költők, írók számára, akik sem formai, sem tartalmi téren

nem mernek kockáztatni. Költészetének ideológiai célja van: megteremteni a nemzetet, ahol a művelt rétegek közé emelkedik a nép, s a király csak afféle nagytetvér; ahol közös múltunk van (nem utolsósorban az Arany által létrehozott eposzok révén), ahol egy nemzet él egy országban, persze a magyar. Az elvárásokat úgy értelmezi, hogy egy homogén nemzet mögé kell megteremteni a kultúrát, amely homogén nemzet amúgy nincs, ám ez a nincs csak évtizedekkel később derül ki számára. Az elvárások véghezvitele megerősíti benne a szándékot, hogy a személyességre épülő lírával le kell számolni, helyesebben magával a személyességgel, s az individuális érzelmvilág helyett a verset közösségi érzelmre kell építeni. Ilyen formán válik Arany költészete tulajdonképpen énmentes övezetté. Tökéletes az énfelszámolás, az életműben alig akad lírai költemény. Nincs szerelmi líra. Talán ebben világirodalmi szinten is egyedülálló! Némikor a múlt elmúltán, vagy a barátok elvesztésén való nosztalgizálásban érhető tetten valamelyest az egyéni érzelem (*A lejtőn*, 1857, *Ősz felé*, 1862). De még a lírainak nevezett költeményeinek nagy része is költői elbeszélés vagy életkép, amiben az Arany által favorizált tárgyiaszággal találkozhatunk. (Sokszor maga is él a versek esetében ezekkel a műfaji megjelölésekkel.) Épp akkor hoz ilyen döntést szerzőnk, amikor a világ költészete megszabadulni látszik a közösségi terhektől, s intenzíven menetel a lélekfeltárás irányába. Arany számára Homérosz a követendő hős, inkább akarna magyar Homérosz lenni, mintsem a prózai kül- és belvilágot feltáró magyar Baudelaire. „Mind den hazugság, földön ami szép: / Csontváz, ijesztő a valódi kép; / Azt vérrel, hússal ékesíteni / Jer, jer költő!... hazudva isteni! // Nem a való hát: annak égi *mássa* / Lesz, amitől függ az ének varázsa” – írja a *Vojtina ars poétikájában*, s Arany költészete tényleg megteremti a valóságos Mása helyett Égi Mását, aminek fő jellemzője az erény lesz, egy olyan morális paradigma, aminek nincs keresnivalója a művészet terepén. Az égtükrökön egy teremtet valóság rajzolódik ki, s eltűnik vagy épp átalakul a tényleges való, megszűnik az egyén, és létrejön a közösség, amiben az individuális jegyek elhalványulnak az összekötő közös karakter mögött.

Hová tűnt Arany énje, kérdezhetnénk. Mi történt a pálya elején, miért nem meri játékba hozni? Mondhatjuk, ahogyan mondják is, hogy a szubjektum felszámolása erénye ennek a költészetnek, netán megajánlja a huszadik századi objektivitásra, tárgyiaszágra építő lírát. De nem adhatunk igazat, mert a szubjektum helyébe a neutrális valóság helyett egy nemzetkép fantomja lopakodik be, s a pazarul kidolgozott versekben diadalmaskodik is. Emiatt aztán akkor válnak vagy válhatnak élvezhetővé számunkra ezek a költemények, ha az identitásunk épp azonosulni tud az Arany-vers identitásával. Gyerekként rajongtam a történelmi balladákért, kivált a *Szondi két apródjáért*, az *V. Lászlóért*, a *walesi bárdokért*, mert az önértelmezésem erősen támaszkodott a közösségi azonosulásra, s ezek a balladák közösségképzők. Ám most csak úgy olvasom őket, ahogyan a 19. század történelmi festményeit nézem. Rálátok a szövegben megbújó érzelmre, de nem ragadnak magukkal. Látom a briliáns technikát, a virtuóz rímeket és ritmusokat, hogy soha nem engedne meg magának olyan slendriánságokat, mint Petőfi minden második versben. A technikai felelősségvállalás óriási, s ez mindenképpen a műalkotás egyik alappillére, ahogyan Arisztotelész is megírta már évezredekkel ezelőtt. De csak az egyik, épp a tanulható, épp az, ami a mesterség része, de a többi a lényeg, az

invenció, attól izzik fel minden. Tanulok tőle, ahogyan minden magyar költőnek tanulnia kell, de csak úgy, ahogyan a képzőn aktot festeni és portrét. Az ügyességet tanulom el tőle. Ő az a festő, akiről mindenki tudja, hogy tud. A részletgazdagság lenyűgöző, a pontos megfigyelés páratlan a magyar költészetben, de ez sem emeli ki a verset a szándékolt üzenetek csapdájából.

A nemzeti festészet 19. századi kanonizált műveire, vagy a köztéri szobrászat hatalmas térplasztikáira legtöbbször úgy nézünk csak, mint emlékekre, soha nem műalkotásként. Sőt, sokszor már nem is úgy, mint amik részei a nemzeti emlékezetnek, hanem olyan műtárgyakra, amelyek emlékeztetnek arra, hogy valaha így emlékeztünk, így emlékezett a nemzet, ilyennek képzelte a múltját. Néha mosolygunk a pátoszon vagy egy-egy vicces történeten, hogy miképpen lett fejcsereivel egy osztrák tábornok lovasszobrából Rákóczi-szobor, vagy latolgatjuk, hogy ki is az az ember, akit valaha annyira fontosnak tartottak, hogy három méteres szobrot kapott a várostól, a nemzettől és persze teret is elneveztek róla. És senki nem néz ránk emiatt úgy, mint nemzetárulókra. Az írott anyag, ami bekerült a kánonba, sokkal makacsabbul tartja magát, mintha nem mernénk hozzányúlni, attól félve, hogy erre épül a nyelvünk, s ha kiemelünk ebből az épületből egy fontos sarokkövet, összedől az egész, holott nem. A szükséges tartó- és kötőanyag, már régen felszívódott ezekből az aktuális nyelvbe. Hogy élvezi-e valaki a *Buda halálát* vagy sem, hogy olvassa-e vagy sem, semmit nem jelent a nyelvi készsége, a kifejezés mélysége szempontjából. A nemzeti irodalomtörténet megteremtése bemerevítette a kötelezők listáját. A nyelvújítás előtti költőkkel bátran elbánunk, Gyöngyösi Istvánt, aki kétszáz éven át kielégítette a magyar olvasók irodalomvágyát, akihez amúgy Arany visszanyúl, seperc alatt kidobjuk az ablakon, de a kanonizált alapok megkérdőjelezésétől megrettenünk. Egy *Bánk bánt* soha nem mernénk átengedni a felejtésnek, s e döntésnek nincsenek esztétikai indokai, csak ideológiaiak.

Arany maga helyezi a saját költészetét ideológiai és morális alapokra. Számára eszmében a nemzet, életvitelben az erény az alapvetés. Erre támaszkodva írja a verseket, így vezeti az életét. Amikor színészből visszavedlik nagyszalontaivá, onnéttől tulajdonképpen, élete utolsó éveit leszámítva, hivatalt visz, méghozzá a legnagyobb pontossággal és becsületességgel. Nagyszalontai jegyző, tanító, aztán a forradalom alatt belügyminisztériumi fogalmazó, közben szerkeszti a *Nép Barátja* című lapot, ami félmillió példányszámot is elért, majd nagykorösi tanár (1851-től), utána igazgató titkár a Kisfaludy Társaságnál (1860-tól), itt is bejön két lap (a *Szépirodalmi Figyelő*, majd az Arany által gründolt *Koszorú*), végül az Akadémia titkára (1865–77-ig). „Nekem oly prózai – írja már 1847-ben Petőfinek –, oly kisszerű élet jutott, hogy hivatalos iratokon kívül akár az olvasást is elfelejteném.” Szüksége van az anyagi biztonságra. Bár a hivatal korántsem csak a megélhetésről szól, szól az én elől való menekülésről, a pöffeszkedő vagy épp lelkiismeretfurdalástól gyötördő én elől. Sokszor panaszolja, hogy a művek létrehozásához már azért nincs benne akarat, mert a hivatali munka kivesz belőle minden erőt. Ezért láttatja ő maga, s a műveket forgató is látja, hogy mennyi munka maradt félbe, vagy fogalmazódott meg pusztán tervként. Elég csak a torzóban maradt hun-eposzt említeni, vagy a félbehagyott *Bolond Istókot*. Töredékeket írtam, mondja magáról, s hogy az élete is töredék, ám az elkészült munkák sem mondhatók kevésnek. De tény,

hogy Aranyban soha nem volt meg a mindent elsőprő teremteni vágyás. „Meddő napok! üres lapok! / Kezdet elég; de semmi vég. / Lesz-e idő valaha még, / Melyben erőt s kedvet kapok?” – írja az *Egy kis hipochondria* című versben, s kicsit viccesebben az *Eh* című kis szösszenetben: „Eh! mi a kő jutott hozzám, / Hogy nem megy az írka-fírka; / Hiába van toll kezemben, / Csak bámúlok, mint a birka” (1850). „Írjak? ne írjak? egyre számolom / Határozatlan az öt ujjomon. / Nem írni, vétek; írni, kész harag... / De mikor Bikfic is verset farag! / Eh, félre tőlem együgyű szerénység!” (1856). De bizony sokszor nem megy félre tőle az az együgyű szerénység. Örökösen kétségek kínozták, és nem pusztán az egyes művek kapcsán, hanem az egész pályaválasztás miatt is. „Miért is kellett nekem otthagyni békés magányomat? Miért e pályára léptem, mely egész életre boldogtalanná tett? Oly nyugodtan élnék, én egyszerű falusi jegyző, nem ismerve senkitől! De az ördög nem hagyott békét; első léptem sikere hiúvá tőn s vágyakat keltett bennem, melyek elvontak a mindennapi élet apró gondjaitól”. A kétségek egyik oka mindenképpen az, hogy az én kiiktatásával valójában kiöli magából a teremtető öntudatot is, azt az erőt, ami menlevelet ad minden létrehozott műnek. Ugyanakkor érdekes módon a személyesség talán épp a műlétrehozás terén való botladozásában érhető tetten, mert bármennyire is rejtegeti énjét, magánvilágát, ahol az ideggyengeség és az egyéb egészségügyi problémák, vese és léguti bántalmak (valamint fülzúgás, fejfájás, fokozódó rövidlátás) már a harmincas éveiben felerősödnek, a verstermés gyakorisága vagy épp a verskút elapadása jelzi, hogy mennyire érzékeny és labilis lelkialkatú költőről van szó. Meg lehetne kockáztatni azt a megállapítást, hogy az én kiszerkesztése a költészetből attól való félelemből született, hogy ez a túlérzékeny privát én maga alá temeti a költői munkát. Bizonyos jeleit ennek a lírai művekben itt-ott fel is fedezhetjük. Az önsajnálattal s az érzelmösség van ahol árnyékot vet a versekre. Még az önmagát újra felvállaló öregkori költészetben, az *Őszi-kékben* is, még itt is felvetődik a privát énkézelés problémája.

Művek hol vannak, hol nincsenek, de a hivatal van, s a vagyon gyűlik. Néha apró kölcsönök kamataiból, kis üzleti befektetések révén tovább gyarapszik. Arany élete s napi életvezetése egyáltalán nem felel meg a költőkről alkotott romantikus képnek. Rendkívül puritán volt és józan. Bort csak elvétve, egy-egy pohárral, erről egyik öregkori verse keserűen meg is emlékezik: „Kivel egykor én mulattam, / Többnyire már pad alatt van: / Én, ki a mámort kerültem, / Helyt maradék, hol leültem. // De, ha végignézek romján: / Oly sivár, dúlt e tivornyám! / Mért nem ittam úgy, hogy jó-rég / Én is a pad alatt volnék?” (*Ez az élet...* 1878). A forradalom utáni vagyonvesztést leszámítva anyagi biztonságban él a család, és sok alkotóval ellentétben Arany hatalmas örökséget hagyott hátra (százötezer forintot). Úgy tűnik, hogy Arany számára csak ez a beszabályozott élet tudott támaszt adni. Ez tudta a lelki békétlenségét, idegi labilitását ellensúlyozni. Ez tartotta életben azt az embert, aki amúgy az öröme, a boldogságra egyáltalán nem volt fogékony. Az életet egy tragikus útnak látta, sokszor a saját szenvedéséért a nemzetet okolta vagy épp a nemzet tragédiájával indokolta.

Szó se róla, ember legyen a talpán, aki képes egy ilyen hétköznapi életből lírai hőst kikeverni. S valójában Aranynak sem sikerül, talán nem is törekszik rá, mert fontosabb számára a tárgyiasság. „Idegen érzelmeket helyesen tolmácsolni: a legnehezebb feladat költőnek – írja 1853-ban. S így folytatja: „Ki kell vetköznie saját

énjéből, egy egészen más egyén világába kell áthelyezkednie, szóval a legnagyobb *tárgyiasság* mellett lírai érzelmeket költeni: ez nem könnyű dolog. Saját örömről, fájdalomról önteni dalba, vagy elégiába: ez inkább sikerül; idegen lelkiállapotokat eposzilag vagy drámailag feltüntetni: ez sem oly nehéz; de lírai fokra emelni: valóban az.” A versek beszélőjét kevéssé nevezhetjük versalanynak, inkább a próza felől lehet leírni: narrátor. Ugyan a korai versek közé beszüremkedik némi alanyiség, főként a Petőfihez írottakban (*Kedves Barátom...*, 1847), mint ha Aranynál a meleg érzelmek nem a szerelemben, hanem a barátságban mutatkozna meg, oly mértékben, hogy a komolyság és a humoros évődés e szövegekben szinte egy harmonikus szerelem képét rajzolják ki. Már e verslevelekben is megjelenik a másik állandó lírai téma, az alkotással való örök birkózás. „Unszolsz, hogy írjak holmi verseket: / S mily szívesen fogadnék szót neked! / De átkozott gebe az a Pegaz, / Dehogyan nyargal, dehogyan! csak tipeg az.” Míg a jóbaráttól csak úgy számolatlan ömlenek a versek, Arany örökösen küzd azzal, hogy miért ír és mi az értéke annak, hogy ír. Nem pusztán a két legválságosabb időszakában, a forradalom után és a lánya halálát (1865) követő években, hanem örökösen. Az alkotás indoklottsága talán a legfőbb problémája. Ez elméleti munkáiból, amelyek az első jelentékeny esztétikai tárgyú írásai a magyar irodalomnak, különösen az *Irányok* címűből is kiolvasható. Nincs meg benne az íráshoz kellő lelkiismereti egyértelműség. Az én szubjektumból való kiiktatásából fakadó esetlegességeket fel akarja cserélni objektív törvényszerűségekre. Ez a csere elvileg sikerül, ám így a vers nem tud startolni a belső anyagból, örökösen kellenek a külső támasztékok, nem pusztán dicsérő szavak, hanem saját meggyőződés is a vers alkotón kívüli szükségszerűségéről. A forradalmat követő években felerősödik ez a kérdés. Evidenciát, indoklottságot keres a költői megszólaláshoz, s amíg nem tudja elhíttetni magát, hogy írni nem más, mint a nemzetet szolgálni, csak botladozik. E szolgáltatási hozzáállás eredményeként születnek meg a nagykorúsi balladák. Nem az ott töltött évek jó hangulata eredményezi, mert évre évre, és egyre rosszabbul érzi ott magát. „Tönkre vagyok téve az unalom és egyhangúság által (...) ez a monotonia megöl” – írja egy 1853-as levélben. Hiába gyötrődik az otléttől, a nemzet szolgálatára elég alap ahhoz, hogy írjon, s születnek meg azok a főként történelmi balladák, amelyek az irodalomtanítás alapműveivé lettek. Bár Arany a ballada műfajáról nem úgy gondolkodik, mint epikus műről, számára a ballada a lírába csúszik, s e véleményt indokolhatja persze a finom érzelmek és környezetábrázolás, de alapvetően mégsem jelenik meg egy karakteres lírai szubjektum. A *Szondi két apródja* vagy a *Rozgonyiné* mögött, ami az első ballada a sorozatból, egy epikus elbeszélőt látunk, az érzelmi tónus pedig a közösségi nemzeti érzés, nem az individuum, hanem a közösség fájdalma. Lehet e műveket bravúros megformáltságuk miatt kiemelni a közéleti üzenet terepéről, ahogyan erre történtek kísérletek, ám ha kivonjuk a korüzenetet, a sorok között megbújó politikai véleményt, valójában a szövegek csak kedves történetekké válnak, szép mondákká a magyar múltból. Ha szeretjük az efféle mondákat, szeretni fogjuk ezeket a verseket, ám ha nincs viszonyulásunk hozzá, akkor persze csak úgy tudunk rájuk nézni, mint látványos költészeti produktumokra. A balladák mellé ez idő tájt felsorakoznak az életképek és leírások. Szinte mindről elmondhatjuk, hogy hosszadalmasak, s úgy jön versszakra versszak, hogy a tartalom nem bővül, csak a hangulat- és környezetfestést,

az önfeledt költői kedvet tudjuk kiolvasni. S persze mi lenne fontosabb egy-egy irodalmi műben, mint a kedv, ami végighajtja az alkotót a művön, ám ha a kedvben nincs elemi felfedeznivágyás, ez a kedv minden tárgyasultsága ellenére a technikai virtuozitás ügye marad, s ez az ügy: magánügy. Sokszor még olyan kedves és játékos verseknél is ezt érezzük, mint amilyen a *Fülemüle* (1854): elunja az ember. Mintha arányérzék tekintetében volna hiány szerzőnkben, bár lehet, a túlnyúltság az epikum kényszere, vagy netán, ha rosszmájú akarnék lenni, a verselni-tudástól való lenyűgözöttség eredménye.

Az ötvenes években nem csak Arany kerül válságba. A magyar költészet egésze bukdácsol az új körülmények között. A forradalom előtti felhajtóerők megszűntek, s újak nem jelentek meg. Ugyanaz a közönség, ám e közönséget lelkesítő gondolatok kifulladásra. Ráadásul az új költők úgy érzik, a korábbi témák terén minden meg van már írva. Furcsamód az egész magyar költészet beleesik abba a szakadékbba, amibe műkedvelő költők szoktak, hogy mit írjak, ha már minden meg van írva. Nem lehet bordalt írni, mondja a kor polemizáló alkotója, szerelmi líra, ki van végezve, a hazáról, hát jobbat nem lehet, mint Petőfi írt. Egyszerre van toporgás és egyszerre szabadul el a dilettáns pokol a magyar költészetben. Afféle népszokássá lett a versfaragás. A Petőfi-összes volt a receptkönyv, s születnek ez alapján az egyre abszurdabb költemények, ahol netán pipakupak az égbolt, s az ember bagó a halál szájában, a költő könyve gatyába van kötve, s szerelme tüzes, mint a péklapát. Arany is beszáll ebbe a vitába. „Gyöngy, harmat, lilium, szellő, sugár, villám, / Hajnal, korom, szélvész, hattyu, róza, hullám, / *Déliab*, menny, pokol... ha mind egybeveszed: / *Recipe* – és megvan a magyar költészet. // Adj hozzá, ha tetszik, mintegy fölőslégül, / *Holdsugárt*, amelynek *illatja* hegedül, / A remény *búrjából* ezüst *szakállakat*, / És fond *lángostorrá*, mint *esőszálakat*.” A *Poétai recept* (1852) vitriolos gúnnyal parodizálja az epigonokat, s hasonló gondolatokat fogalmaz meg a *Vojtina levelei öccséhez* (1850). Ám Arany csak óvatos duhajként száll be a polemikába, versei, melyek személyében senkit nem támadnak, álneven jelennek meg, vagy épp nem is publikálja, részben, mert alkatilag fél minden fajta konfrontálódástól, részben morális okokból megengedő és elfogadó. Ez az az időszak, amikor a Bach-korszak önkényében, elnémetesítő törvényei közepette a magyarul írt vers nem esztétikai minőséget jelent, hanem a nyelv életben tartását. Ugyanakkor Arany a magánleveleiben korántsem annyira megengedő: „Sohasem láttam annyi gazt és szemetet az irodalomban, kivált a költőiben, mint jelenleg van! Meztlábos kamaszok hancúzznak, honn érezve magokat a jól művelt téreken. Hova fog ez vezetni?” Írja 1850-ben Tompa Mihálynak, az egyedüli barátának, aki a forradalom előtti költészet terepéről megmaradt. Egy másik levélben még keményebben fogalmaz: „Iszonyú sok lerúdalni való állat kezd rágni a bogáncskórót a Parnassus körül. Nem vagyok azon értelemben, hogy ezt hazafiságból tűrnünk kell. Botot nekik, míg el nem rontják a közönség ízlését, vagy el nem csömörltetik az összes szépirodalomtól.”

A kor líraválságát sokszor indokolja az irodalomtörténet egyszerűen a szabadságharc utáni kiábrándultsággal, holott nem ez hozza zavarba a költőket, hanem hogy elvész a megszólalás korábbi pozíciója. Mert nem pusztán az az alapkérdés, hogy ki beszél a versben, hanem hogy honnan. A nagy társadalmi átalakulások korántsem a pszichés sokkal bénítják le az alkotókat, egy ilyen ütés akár még

megtermékenyítő is lehetne, hanem hogy nem tudni, hol van az alkotói szemlélet pozíciója, honnét nézhet rá a világra, s ha végül megtalálná, ránéz a világra, s nem tudja mi micsoda, mert minden mozgásban van, s nem lehet a dolgokat tetten érni. Ez volt 1849, ez Trianon és ez 1990 után. De a társadalmi mozgástól függetlenül hasonló problémák jelennek meg az egyes alkotók pályáivén is. A szemléleti pozíció bemerevedése hozza az önutánzó műveket, amelyek biztonságosan adják a megszokottat. Ahhoz hogy új kihívások kerülhessenek a műbe, újra kell pozicionálnia magát az alkotónak, s erről a helyről újra kell értelmezni a világot. Ez az alkotói gesztus elkerülhetetlen alapvetése a megújulásnak, ugyanakkor a jó kimenetelre nincs biztosíték. Ki tudhatja előre, hogy képes-e az alkotó az újrahelyezkedésre, vagy a végeredmény épp az lesz, hogy a régit elveszíti, az újat viszont nem találja idő és elegendő erő híján. Ráadásul a közönség soha nem fogja visszaigazolni a mozgást, hiszen a megszokottat várja. Ezért hatalmas tett Arany öregkori lírafordulata, ám még lépünk kicsit korábbra vissza.

Arany lírai vonulatának másik csapása a természetlíra. A számtalan, főleg az őszt favorizáló, időjárásjelentő vers közül, melyek legtöbbje allegóriába fut, talán a *Juliskának* című a legmegragadóbb, s egyben jelzi, hogy a Petőfi-barátság mellett itt van egy mély intimitás, érzelmi érintettség. Nem lehet csodálkozni, hogy Arany második nagy depresszióját Juliska váratlan halála okozza 1865-ben. Ha beleme gyünk kicsit ennek a zárkózott és szégyellős lírikusnak a lelkébe, itt biztosan megreped a mi szívünk is, ahogyan megrepedt az övé. Ebből a repedésből született a magyar költészet legmegrendítőbb töredéke, a *Juliska emlékezete*: „Mióta rombadőlt oltáridon, Hazám, / A honfi legszentebb könnyével áldozám, / Mint egy Jeremiás nyögdelve bánatom’, / Oly megtörött szívvel, de nem oly szabadon: / - - - - - Nagyon fáj! nem megy!” Nem megyek bele, hogy e vers mit jelent eltávolítás és személyesség tekintetében, inkább megtörlöm a szemem.

Van még egy lírai vonulat, amit kiolvashatunk az életműből, s ami elvezet az utolsó költői korszakhoz, ez pedig az időhöz való viszony. Azért is különösen fontos ez, hisz Arany már egészen fiatalon rendkívül öregnek érzi magát. Alig jut bele a harmincas éveibe, már az elmúlás fölött sajnálkozik. „Évek, ti még jövődő évek, / Kiket reményem megtagad, / Előlegezni mért siettek / Hajam közé ősz szálakat?” – indul ekként az ötvenben írott vers, ekkor még nincs 33 éves. Az életet örökösen vesztésként megélő költő újra és újra visszatér az idő múlásához, mint a lét alapvető tragédiaélményéhez, ám igazán autentikussá és áthatóvá akkor válik, amikor valódi öregséget él meg, s korábbi költői és eszmei fegyvertárát sutba dobva szólal meg. Sokéves hallgatás után (melynek nem csak a magánéleti nehézségek voltak az okai, hanem, hogy végérvényesen bebizonyosodott, hogy a magyar társadalom túllépett azon az eszmeiségen, amire Arany az egész költészetét építette), nyugdíjaztatását követően élete utolsó öt évében újra visszatér a költészethez. Most épp úgy, ahogyan *Az elveszett alkotmány* esetében, csak magának ír. A magának írt versekről lemállik az ideológiai ballaszt, az erény, ami eddig mérőónja és egyben irányadója volt költészetének, elillan, a nemzet mint eszmeiség felszámolódik, legfeljebb tréfásan kerül képbe, mint a honvédek sírversében („Itt *nyugosznak* a honvédek: / Könnyű nekik, mert nem *élnék!*”, 1878–79) vagy a *Szózatot* parodizáló töredékben („Hasadnak rendületlenül / Légy híve, oh magyar! / Bölcsődtől kezd-

ve sírodig / Ezt ápolod, ezt takard.”, 1880). Az *Őszikék*ben – e nagyon nehezen megszerethető cím alatt összegyűjtve – olyan versek vannak, amelyekben az alkotó végleg megszabadul a közösségi nehezékektől, az oly alaposan kimunkált közösségi vagy közösséginek vélt érzelmektől. Egyszerűen és kiszolgáltatottan áll előttünk egy idősödő, betegeskedő lírai hős. Itt énazonos, hiszen mindig erre készült: öregnek lenni. A karriertől, sikertől idegenkedő, a szerelmet, magánéletet mindig is szégyellő költő ezt az élethelyzetet el tudja fogadni, mint lírai alaphelyzetet. Itt olyan, mint mi vagyunk: esendő. Mögötte van egy élet, egy hatalmas kudarc, mely kudarc bizonyítéka épp e versek megléte. Arany az *Őszikék*kel belép a modern társadalomba. Várost látunk körülötte, valódi embereket (érdemes csak a *Hídvatás* tablójára pillantani: milyen mai, milyen eleven), nem bőgatyás parasztokat vagy aranyos mentékbe bújtatott történelmi hősokeket. És embert látunk, aki vizsgálja a körülötte lévő világot, a város és a városi nép működését, és vizsgálja saját belső szerkezetét. Nem teljesen szervesen ez a sorozat, de mégis radikális fordulat az életműben, s egyben olyan fordulat, aminek révén Arany belehelyeződik a modern költészet sodrába. A legfundamentalistább, a restaurációt hirdető alkotó, íme, kilép saját keretrendszeréből. Már az első vers, *A lepke* nyitánya („Zöld lepke, mint hulló levél, / Melyet tovább legyint a szél”, 1877) mutatja, hogy itt nem lesznek gigantikus képek, allegorikus titkos üzenetek, csak szép egyszerűség, lírai realizmus. A legjobb darabokban, különösen a rövidebbekben (mert a túlírtság a hosszabbaknál itt is elő-előfordul), tisztán mutatkozik meg az önvizsgálat, nincs lo-csogás, mellébeszélés, önsajnálát. Nem lehet nem álmélnodni a szinte öregkori fitnessprogramot hirdető, kedvesen önironikus remeklésen, az *Elkészt* címűn: „Ké-sőn keltél, öreg! hova indulsz már ma? / Nyakadon a vénség tehetetlen járma; / Messze utad célját soha el nem éred: / Jobb, ha maradsz s »lément napodat dicsé-red.« / »Tudom, sikerültén sohasem örülök, / Szándékomnak tán már elején ki-dűlök: / De hiú tett is jobb áldatlan panasznál: / Úz gondot, unalmat, és a mozgás használ.»” S persze itt sorolni lehetne a jobbnál jobb verseket, amelyeket Arany, ki-baktatva a Városligetbe vagy épp a Margitszigetre írt abba a híres kapcsos könyv-be. Nem akar már semmit elérni, nem akarja a népet tanítani, az igazi magyar jel-lemet megfogalmazni, csak leírni, amit érez. „Szép a független nyugalom: / Megér-leli egy-egy dalom; / Nem mintha nem volnék beteg, / De nyugtat az, hogy – *lehe-tek*” (*Így is jó*, 1877). Sokan látták ezt a kis törekeny öreget, amint ott írta a verseket. Állítólag, mikor a *Tölgyek alatt* (1877) című költeményt írta, épp József főher-ceg sétált arra, s belekukkantott a kapcsos könyvbe. Ó, kedves Arany, mondta a főúr, maga fantasztikus költő, de nem jó botanikus, ezek itt hársak, a tölgyek kicsit arrébb vannak. A játékos anekdota, bár ironizál a költőn, valójában megsimogatja. Nem a népköltészet öleli keblére, nem a homogén magyar nemzet, ami nincs, ha-nem a városi legenda, mert végre része lett annak a közösségnek, amiben élt.

Beöltözve, alaposan bebugyolálva ment mindig a sétáira, állítólag volt egy kis házilag eskábált szerkezete az Akadémia épületében lévő lakásában, ami a széle-rősséget mutatta. Egy októberi napon, 1882-ben, hűvös volt, a szigeten sétált, s ki-gombolta a kabátját, hogy megnézzé az óráját. Idő volt. Rossz idő. Meghűlt, aztán október 22-én meghalt. Úgy távozott, ahogyan élt, csendben, szerényen, épp azon a napon, amikor a Duna-parton felavatták a Petőfi-szobrot.

IMRE LÁSZLÓ

Kovács Kálmán emlékezete

Nekünk, akik Kovács Kálmán közelében éltünk, nem válik szét élesen a pedagógiai, a szerkesztői, a tudományos tevékenysége. 1963 szeptember legelején mint elsőéves magyar szakos hallgatót már első óráján megragadott bennünket nagyon komoly, nagyon érdekes és nagyon vonzó előadása. Ezután szűk húsz esztendővel, 1983-ban már koporsója mellett álltam, s a fiatalabb kollégák nevében búcsúztattam. E két évtized alatt a legkülönbözőbb viszonylatokba kerültem vele: hallgattam előadását, jártam hozzá szemináriumra, ötödéves koromban már az *Alföld* szerkesztőségébe invitált bennünket, akik akkorra már túl voltunk egy-két publikáción, tehát számolni lehetett velünk. (Nagyságok idelátogatásának alkalmi voltak ezek, pl. Veres Péterre emlékszem.) Írtam az általa szerkesztett folyóiratba, lettem kollégája (az intézetbe kerülésemtől ő a XX. századi magyar irodalmat adta elő), aztán Barta János távozása után lettem tanársegédje, utóbb adjunktusa. De mindegyik szerepek és munkakapcsolatok sosem takarták el előlem az irodalomtudósi.

Miközben elsőévesen hallgattuk előadásait, olyan információk jutottak el hozzánk, hogy Barta Jánosnál volt aspiráns a Gyulai Pál-témával, hogy ennek monográfiaként való kiadását Sőtér István ajánlotta igen melegen. Nemsokára (szűk két éven belül) kezünkbe került az akkori hatkötetes akadémiai irodalomtörténet (a „Spenót”) negyedik kötete, melyben ő írta a Mikszáth- és a Tompa-fejezetet (néhány apró portré mellett), ami szintén a XIX. század második felével foglalkozó irodalomtörténetek első sorába emelte. Láttuk-hallottuk az *Alföld* főszerkesztőjeként a városi, sőt az országos irodalompolitika jelentős tekintélyévé válni. Ez persze rengeteg idejét rabolta el, így egyre sürgetőbbé vált egy nagydoktori értekezés benyújtása. (Bár enélkül is professzori kinevezést kapott, mint akkoriban szokás volt a legkiválóbb debreceni kandidátus-docensek, pl. Irinyi Károly, Sebestyén Árpád és mások esetében.) Bár személy szerint erről sosem beszélt nekem, de valahogy mégis ismeretessé vált, hogy két téma kínálkozott a számára. A „Spenót”-beli Tompa-portréhoz éveken keresztül hozzáírt újabb tanulmányokat (pl. Tompa hangulatköltészetéről, Lévyval való levelezéséről). A másik lehetőség a spenótbeli, kismonográfiaméretű Mikszáth-fejezet bővítése lett volna. Amikor 1977-ben eljött az *Alföldtől*, ezek egyikét választhatta volna, de a betegség erre már nem adott lehetőséget.

Tudományos életműve azonban így is roppant jelentőségű. Németh G. Béla mellett a XIX. század legtehetségesebb, leginkább nagyreményű kutatójaként tartották számon. (Mások, Nagy Miklós, Mezey József, Somogyi Sándor elé helyezve.) Tekintélyét elsősorban Gyulai-könyvének köszönhette, melyet (1963-as megjelenését tekintetbe véve) 1961 körül fejezhetett be, tehát alig több mint harminc évesen.

A 2017. március 30-án a Debreceni Egyetemen megtartott emlékülésen elhangzott előadás szövegével lapunk egykori főszerkesztőjére emlékezünk.

A szóbeszéd szerint aspiránsvezetője, Barta is nagyon „iparkodott”, hogy „nagy” mű szülessen: első aspiránsa volt Kovács Kálmán, akinek tehetségét ő is nagyra tartotta, s a pesti „riválisok” (Sőtér, Komlós Aladár, Waldapfel József) előtt is bizonyítani akart egy olyan tanítvánnyal, aki az átlagos kandidátusi értekezések színvonalát messze meghaladó dolgozattal nyer fokozatot. A *Fejezet a magyar kritika történetéből* (Gyulai irodalmi elveinek kialakulása 1850–1860) – ezen a címen jelent meg a disszertáció – nehéz, sőt kényes témát dolgozott fel igen magas szinten. Nemcsak a marxista irodalomtörténeti koncepció, de korábban már a népi írók nagyjai, Szabó Dezső, Németh László is igazságtalanul ítélkezett Gyulairól Deák-pártisága, s élete vége felé valóban megmerevedő szemlélete, normái miatt. A könyv napnál világosabban bizonyítja, hogy nemcsak a vadromantika és a Petőfi-epigonok elleni fellépése volt indokolt, hanem a Petőfi–Arany korszak kanonizálójaként eredményesen érvelt Toldy Ferenc ellenében, aki nemzedéktársa és barátja, Vörösmarty után már csak hanyatlást látott Petőfi nemzedékében. Gyulai nemcsak az elemző, a realista epika híveként, de tragikumelméletével is maradandót alkotott. A mai olvasó aligha érzékeli, de annak idején (még tíz év sem telt el 1956 után!) nyilvánvaló volt, hogy saját kora számára is van üzenete mindannak, amikor arról szólt, hogy az önkényuralom idején a nemzet nyelvében és kultúrájában volt életben tartható: „Az a bizakodás izmosodott meg, hogy a harc nem zárult le a fegyverek, a fizikai erőszak síkján, hanem tovább folyt egy erősebb szférában: az eszmék, az erkölcs világában.” (51) Kovács Kálmán nem riadt vissza a nyílt polémiáktól sem, hiszen a marxista kritika- és eszmetörténet tévesen, nem egyszer lebecsülően foglalkozott Gyulaival. Kovács Kálmán radikálisan polemizált például Heller Ágnessel, aki szerint Gyulai a petőfieskedőket támadva tulajdonképpen Petőfi öröksége ellen harcolt (164). Hermann István Gyulait már pályakezdésekor Deák-pártinak nevezte, holott ilyesmiről csak a 1860-as években lehetett szó (70). Akárcsak Barta János, Kovács Kálmán is az értékcentrikus történelemszemlélet jegyében foglalt állást, de mesterének lélektani érzékenysége és filozófiatörténeti iskolázottsága is nyomot hagyott rajta.

Az 1976-ban a Szépirodalmi Kiadónál megjelent (s a kiadótól nívódíjra méltott) *Eszmék és irodalom* című tanulmánykötete külön ciklusba foglalta a XIX. századi (Eötvös, Tompa, Madách, Jókai stb.) és XX. századi (Ady, Móricz, Kodolányi, Németh László, Pilinszky stb.) tanulmányokat, ezzel bizonyítva, hogy mindkét korszakban otthonosan mozgó, sokoldalú irodalomtörténész, esszéista. Hallgatói évtizedek múltán is emlegették Ady-előadásait, amelyek kivételes erudícióval és azonosulással váltak nagy hatásúvá. A kötetben szereplő írás is ilyen: „Élet s halál együtt mérendők” (*Ady két témaköre*). Stíluselemzés, lélektani okfejtés és metafizikai érzék lép itt szövetségre, a fogalmazásmód pedig a *Nyugat* legjobb esszéírói hagyományát idézi: „a benyomás akkor válik művé, ha mozgásba hozza a személyiség egészét, ha a pillanat ingere túlnő a jelenen, az egyén teljes élettapasztalatává táguul, s múltbeli emlékek, jelenbeli közérzet és a jövőbe feszülő vágyak különös karneváljából kristályosodnak ki a mű mondandói.” (*Eszmék és irodalom*, Szépirodalmi, Bp. 1976. 191.) Hasonlóan expresszív stílus ékesíti a többi tanulmányt is, például a Móriczról szólót: Móricz hőseinek intenzív lelki életéről mondja, hogy „vad, parádés lobogás pompáztatja az indulatot, s különös kíváncsisággal

feledkezik rá az író a lélek tűzhányóinak tombolására.” („*En nem egy életet éltem*” Móricz Zsigmond művészetéről, 232.) XX. századi tanulmányait is nemzetcentrikus értékrend járja át, ahogy Gyulait is szívesen idézi, aki szerint az emberiség szerepére csak a nemzethez fűződő kötelességekből és vonzalmakból táplálkozhat. Ennek szellemében kap szerepet nála egy akkor még újdonságszámba menő tematika, a szomszédos országok magyar irodalma, Dobos László, Fehér Ferenc és mások. A tanulmánykötete tanúsága szerint azonban nemcsak nemzetcentrikus értékrend jegyében született életművek érdeklik, hanem olyanok is, mint a Pilinszky Jánosé, amelynek elmélyült portrét szentel. Még folyóirat-történettel is kísérletet tesz, a *Magyarok* debreceni indulásáról ír. (Egyébként tanára, utóbb kollégája, Juhász Géza volt a főszerkesztője 1945 tavaszán-nyarán, de a lapot hamarosan Pestre költöztették, mint az Ideiglenes Kormányt is.)

Kovács Kálmán utolsó irodalomtörténeti monográfiája a *Studia Litteraria* sorozatban jelent meg: *Gyulai Pál szépprózája*, Debrecen, 1976. Egyáltalán nem a Gyulai-stúdiumok mellékterméke, hisz az egyetemes magyar irodalom kivételes remekműve, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* kap kiemelt figyelmet e kötetben. De nem mindennapi elméleti érzékről is tanúskodik e munka. (Korszerű idegen nyelvű szakirodalom birtokában értekezik, például az időélmény XIX. századi típusairól.) Igaz, az 1970-es években terjedő strukturalista módszerek asszimilálására már sem idejéből, sem erejéből nem futotta. (Ez azonban legkiválóbb nemzedéktársáról, Németh G. Béláról is elmondható.)

Összegzőképpen: két évtized adatott meg számára, melynek során az akkori szaktudomány legmagasabb szintjén alkotott. Minthogy azonban sok oktatói teher nehezedett rá, aztán jó évtizedig az *Alföld* szerkesztőjeként is időrabló, energiákat szétforgácsoló időszakok szakadtak rá, tudományos hódításai lassabb ütemben haladtak. Teljesítménye azonban így is és méltán képviseli a 60-as, 70-es évek legjobb tudósi és esszéista szintjét. Mint egy világraszóló tehetségű sportoló, aki sok mindent elért, s még több reményre jogosít, aztán egy sérülés, netán idő előtti halál mégis megakadályozza a további kiteljesedést. Nekünk, akik élő valójában is ismertük, többletértékkel gazdagodva nő meg tudományos munkásságának jelentősége. „Belőle, ha megéri, nagy király vált volna még” – búcsúztatja Fortinbras Hamletet. Kovács Kálmán ma 86 éves lenne, lehetne az irodalomtudomány legmagasabb pozícióit elnyert tudós. Ám az sem csekélység, hogy olyan rangos tudósi életmű mellett, melynek létrehozásához számára két évtized is elegendő volt, egykori órái is őrzik hatását. Sok száz, több ezer tanítványa, s mi is, akik közelről láthattuk, hallhattuk (bár egyre fogyó számban), anélkül, hogy ennek mindig tudatában lennénk, az ő gondolataival, érzékenységgel gazdagodva tanítunk, írunk, talán gondolkozunk is. Így válik a nagy tanár, általában a tanár, aki mindenféle anyagi és presztízs-listák alján szégyenkezik, a leggazdagabb, a leginkább halhatatlan létezővé.

HORVÁTH HENRIETTA

A többlet megragadása a szürrealista festészetben

A szürrealista festészet legáhitottabb célkitűzése a valóság megmutatása a maga teljességében. Művészei nem a láthatatlan elő-állítására törekednek, hanem a láthatóban rejlő vagy épp a láthatón átsejlő valóság bemutatását célozzák meg, mely során az észleléssel mindig együtt járó szemléleti – ami esetükben nem az észlelt tárgy nem látott oldalának létezéséből, hanem a tárgy egészének vagy részleteinek más-ként látásából, újszerű csoportosításából ered – és jelentésbeli többlet¹ is kifejeződik, de legalább is utalás történik rá. Az alábbiakban arra keresem a választ, hogy miként nyilvánulhat meg a megjelenő többlet az alkotói és befogadói tevékenység során.

A művészetre reflektáló fenomenológiában és pszichológiában egyaránt található a többlet fogalmával. A nyilvánvaló különbözőségük ellenére most a két megközelítés találkozási pontjaira fókuszálva igyekszem bemutatni a szürrealizmusban rejlő többlet kifejezésének módjait. Mivel úgy vélem, hogy az észlelésben állandó szerepet játszó fantázia működésében találhatunk ilyen érintkezési felületeket, ezért egyrészt a küszöb alatti észlelés és affektus, másrészt a szimbólum és aspektusváltás, s végül a mindezen fogalmak közötti kapcsolatot biztosító asszociáció segítségével igyekszem megközelíteni a többlet állandó, aktív jelenlétességének kérdését. Azonban hangsúlyoznom kell, hogy az alábbi fejtegetésnek ezúttal nem célja a választott téma részletes vizsgálata, csupán egy gondolatmenet nagyvonalakban történő felvázolásával próbálkozom.

A ki nem mondott vagy tudatosan nem érzékelt mozzanatok alkotófolyamatra gyakorolt hatása, valamint kifejezésének igénye egybeforrott a művészettel. A láthatón túlnyúló tartalom kifejezésbeli megnyilvánulása a festészetben vizsgálható a legközvetlenebb formában, különösen az impresszionista, szürrealista, vagy ebből a szempontból (is) szélsőségesnek nevezhető hiperrealista, illetve absztrakt expresszionista alkotások esetében; a művész által tapasztalt élményben, észlelési aktusban elkerülhetetlenül jelen van a festő sajátos többlet-észlelése. Az 1920-as évektől² munkálkodó szürrealisták álmokban és látomásokban megjelenő többlet iránti lelkesedése messze kiemelkedik a felsorolt irányzatok közül. Az már egy másik kérdés, hogy milyen mértékben sikerült kivitelezniük e többlet megjelenítésére irányuló szándékukat.³ Talán nem tévedek, ha a szürrealista alkotásokat az absztrakt expresszionizmus és a hiperrealizmus képviselőinek munkái között helyezem el e tekintetben. Elsőre talán, a kronológiai sorrendet felborítva, ez meglepőnek tűnhet, de a három irányzat nyilvánvaló rokonsága alapján tisztábban látható az összefüggés, különösen a művészi szándék vonatkozásában. A szürrealizmuson keresztül feltáruló többlet részletesebb bemutatása előtt röviden felvázolom az 1960-as években megjelenő hiperrealizmus, illetve az 1950-es évek absztrakt expresszionizmusának szürrealizmushoz és egymáshoz való viszonyát.

„A hiperrealizmus nem szürrealizmus, hanem egy látásmód, amely elűzi a csábító jelleget a túlzó láttatással. Megadja »azt a bizonyos többletet«,”⁴ – olvashatjuk Baudrillard sokat idézett sorait, amelyekkel szemben némi kétség fogalmazható meg vizsgálatunk fényében. A szürrealizmus és a hiperrealizmus közötti szoros kapcsolat feltevésének lehetőségét a valóságon túlra, a fölé vagy éppen egy külső nézőpontból való rátekintés intenciója kínálja fel, hiszen mind a francia sur, mind a görög hyper előjárószo ezt a pozíciót sugallja. A különbség – az ábrázolási módok eltérésén kívül, amely a festmények láttán nyilvánvalóvá válik – a látható világhoz képest elfoglalt nézőpontban rejlik. Míg a szürrealizmus – a tudattalan észlelés és szimbólumok segítségével – a látható világ ’igazi’, vagyis annak láthatatlan részleteit is feltáró valósággá történő kiegészítését tartja a legfontosabbnak, a hiperrealisták, paradox módon, éppen a maguk arcbamászó valóságábrázolásával kényszerítik ki azt a hiányérzetet, amely kizárólag a befogadók által, a festményhez alkotott többlettel orvosolható. Ezzel szemben az absztrakt expresszionizmus a művész érzelmi állapotát, megindultságát tükröző technikákat alkalmaz, segítségével olyan műalkotásokat hozva létre, melyekből szinte kilövellnek, a nézőre zúdulnak a különféle impulzusok, melyek nem csupán felfogást igényelnek, hanem értelmezésre várnak.⁵ A képek azonban nem adnak fogódzót a szemnek, nem szolgáltatnak egyetlen szilárd kiindulóponttal sem, ahonnan értelmezhetővé válhatna a festmény. Vagyis a többletet nem a szem látja meg, hanem a „lélek” vezet el hozzá, értelmezésükhöz azonban már szavakon keresztül visz az út, ami azonban egyáltalán nem nevezhető könnyűnek. Lássuk be, mindhárom irányzat alkotásaira jellemzőnek mondható a befogadás során fellépő zavartság vagy tanácstalanság, ami végső esetben az adott festmény előtti téblábolásba torkollik.

A hiperrealista festményeken, mint például Jason de Graaf híres üveggolyó-képein, a valóság illúziója jelenik meg, de egyben túl is mutat azon, amelyet – a közvetlenségének hatására – a néző, de maga a művész is értelmez. Graaf nem tartja egyedüli célnak a látott dolog egy az egyben történő visszaadását, saját művészi énje kifejezésére is törekszik, ami a szürrealisták, vagy a már-már megzabolázhatatlan érzelmekkel alkotó absztrakt expresszionisták számára is elengedhetetlen.⁶ Graaf olyan mélységeket, a jelenlét olyan érzését kívánja elérni, amelyet egy fénykép nem képes visszaadni, továbbá a festményből kinyíló, feltároló ideák iránt is nyitott marad, ezzel utalva alkotása szabadságára, vagyis többletére. Graaf mellett érdemes megemlíteni Roberto Bernardi és Pedro Campos alkotásait, még ha a festményeik első (részemről többszöri) ránézésre meglehetősen hasonlóan mondhatók is. Képeiken a valóság egy olyan – a művész számára nyilván valamilyen okból jelentőséggel bíró – részletét láthatjuk, ahogy feltehetően mi is észlelnénk az adott helyzetben. De talán ebből fakad a néző gyanakvása: amit lát, az nem más, mint amit a művész lefestett, de mégiscsak a művész festette le. Ha beszélhetünk is többletről a hiperrealista festészet vonatkozásában, az – Graaf szavai ellenére – a festményből kiindulva ugyan, de attól mégis függetlenül alakul ki nézőben és művészben egyaránt. Ebben az esetben ugyanis a minden részletre kiterjedő ábrázolása, vagyis inkább az ábrázolásnak a néző világában való feloldódása hozhat létre olyan többletet, amely a kép által előhívott, de saját jelentések felbukkanását idézheti elő. Tehát a befogadó a konstatáláson túl, miszerint „ez egy üveggolyó egy

könyvön” vagy „egy edényekkel teli mosogatót látok”, egyéni kontextusába helyezi a látottakat, azaz a kép csupán katalizátora a többlet megalkotásának.

Mielőtt az absztrakt expresszionizmus és szürrealizmus viszonyára röviden kitérnék, szeretném megemlíteni azt a módszerbeli hasonlóságot, amely a hiperrealista képek és egyes absztrakt expresszionista alkotások, például Mark Rothko festményei, illetve Mondrian geometrikus absztrakciót képviselő művei között a többlet kifejezésében megfigyelhető. A hiperrealizmussal ellentétben Rothko és Mondrian alkotásai a valóságot a maga végletekig letisztult alapjaiban mutatják be, mégis, a hiperrealista képekhez hasonlóan, szinte kiáltanak a harmadik dimenzióért. A nézőnek alkalma nyílik, sőt kényszerítve van, hogy maga hozza létre a festmény mélyére simuló, legtöbbször érzelmi többletet, amelyre nagyszerű lehetőséget teremtet a festmény minden irányból folytatható sajátossága. Rothko gondolataiból világossá válik, hogy számára az eredeti emberi érzések kifejezése jelentette művészi tevékenységének legfőbb célját. Amikor látta, hogy sokan megtörve vagy épp sírva állnak a festményei előtt, tudta, hogy az eredeti érzésekkel („basic human emotions”) való kommunikáció működésbe lépett.⁷ A festményei által kiváltott érzelmi hatást nem a színek kapcsolatának tulajdonította, hanem a felszínre törő, egyfajta vallási élménynek, így a művész és a néző többlete közös gyökerekből ered, ami az értelmezés felől a megértés felé billenti a mérleg nyelvét, ellentétben a szürrealista festészet figuratív elemeket alkalmazó alkotásaival. Viszont nem szabad elfeledkeznünk a non-figuratív, ősi szimbólumokat is felvonultató művekről, amelyek szoros szállal kötődnek az absztrakt expresszionista képekhez, amelyek megértése egyfajta hűha-érzéssel jár együtt.⁸ A megértés beugrásában elsősorban az asszociáció és természetesen a fantázia játssza a főszerepet, vagyis mind a szürrealista, mind az absztrakt expresszionista alkotások esetében a fantáziaműködésben érdemes kutakodni a többlet megjelenésének módja után. Nagyszerű példáját mutatja ennek Willem de Kooning művészete, amelyet, beismerem, saját ízlésemnek engedve választottam. A művész egyik nyilatkozatában elmondta, hogy azért döntött az absztrakt expresszionista irányzat követése mellett, mivel így egyszerre több dolgot – dühöt, fájdalmat, egy alakot vagy épp egy lovat – képes folyamatosan összetartani és működtetni egy festményen belül.⁹ Már ezekből a szavakból is jól látható, hogy mind a művész, mind pedig a befogadó számára elengedhetetlen a fantázia használata ahhoz, hogy megközelíthessék a festmény világát, majd, felébresztve a benne mélyen megbújó, úgymond kitermelésre váró többletet, saját világukká változtathassák át, mintegy „megszüntette-megőrizve” benne az első benyomást. Hogy ez mennyiben nevezhető egyúttal beleélésnek, a művész érzelmei át- vagy újraélésének, komolyan vitatható, habár ha Rothko elképzelésére gondolunk, nem a művész, hanem a minden emberben kódolva jelenlévő alapérzelmek átélését kell feltételeznünk. Mit jelenthet ez? Talán a szürrealisták számára is olyanira fontos személyes és – Rothko esetében inkább – kollektív tudattalan tartományába kell tekintenünk, ahol rátalálhatunk a közös, kollektív érzelmi háttérre?

A két, jelen kontextusban határértéket képviselő irányzat rövid bemutatása után térjünk rá fő témánkra, a szürrealizmus többlet vagy többlet-gondolásának vizsgálatára. Az előzőekhez képest a szürrealista alkotások esetében egészen más helyzettel állunk szemben, ugyanis a többlet itt a fantázia – most csupán utalás-

ként említendő Husserl imagináció és fantázia megkülönböztetése, valamint a Dieter Lohmar-féle gyenge, illetve az irányított erős fantázia¹⁰ – és a tudattalan észlelés összjátékából fakad. A probléma röviden így foglalható össze: a szürrealista művész a médium, az alkotó és az értelmező az alkotás folyamatában, azonban a számára megjelenő többletet nem képes kifejezni közvetlenül, csupán utalásokat tesz rá festményébe ágyazva. A többlet a képben van, de nem a vásznon. A néző számára tehát az egyetlen értelmezési kapaszkodót a festmény önálló világa nyújtja – amely Husserl esztétikai beállítódását¹¹ vagy Heidegger a „mű műként világot állít fel”¹² gondolatát alkalmazva érhető el –, de a kulcs nem a valóság zárójelezése, hanem a festmény és a hétköznapi valóságának egymás melletti észlelése. A néző tulajdonképpen nem rendelkezik olyan kontextussal, amelybe képes lenne beilleszteni a látottakat, bele kell helyezkednie a kép világába, ám azon nyomban vissza is kell térnie, hogy az új kontextus létrehozásával kitérítve saját világát, az eddig észlelt világ új értelmezési lehetőségeivel is számolni tudjon. Némi mankót jelenthet, hogy nem beszélhetünk az értelmezési lehetőségek kimeríthetlenségéről, hiszen a festmény világa ebben az esetben határt jelent, de a festő előtt megjelenő többlet elérése így sem lehetséges. Azaz mindvégig találgatni kényszerül, vagyis a számára idegenként ható látvány miatt feltevésekkel kénytelen dolgozni, amelyekkel mintegy kiegészíti „a kép által nyújtott információkat”.¹³ Kérdés, hogy a művész is hasonló folyamatban vesz-e részt? Feltehetően igennel kell válaszolnunk, mivel a „mélyen gyökerező feltevések” megszokott interpretációjának megváltozásához szükséges „megrázkódtatás” őt sem kerüli el, és ne feledjük: „Ha a virág, amelyet fest, a tudattalanjából virágzik ki, új virág, és nem a természet utánzása.”¹⁴

Úgy tűnik, az alkotói munka közben a művész maga is szembetalálhatja magát önnön világának korlátaival, igaz egészen más szinteket és mélységeket járhat be közben. Új utak nyílnak meg számára, és szélesre tárulnak az értelmezési lehetőségek kapui, különösen, ha az alkotófolyamatra mint észlelésre, mint – pszichológiai mozzanatok is aktiváló – intencionális aktusra tekintünk, amely az időben konstituálódó tárgyiságok visszafejtésére irányul. Noha a szürrealista irányzaton belül határozott különbségek figyelhetők meg a művészi kifejezési mód tekintetében, a nyomatékkal hangsúlyozott tudattalan alkotómunka, illetve a tudattalan alkotói tevékenységben játszott szerepe összetartja az általuk képviselt látásmódot. A tudattalan jelenléte biztosította vezérfonal, ami a többlet egyik eredetének is tekinthető, egyfelől jelentheti azt a szent örületet, amely, hatalmába kerítve a művészt, az alkotófolyamat önállóságát hirdeti; másfelől a tudattalan tartalmak szimbólumok – amelyek, feltevésem szerint, az észlelés passzív rétegét felébresztő affektus által akár az éber állapotban is feltörhetnek – alakjában előbukkanó álombeli megjelenéséről és előállításáról beszélhetünk. Vizsgálatunk szempontjából a tudattalan ez utóbbi megnyilvánulása élvez elsőbbséget, amely során lehetővé válik a jelentés szubjektív megalkotása: mind a néző, mind a művész működésbe hozza a festményben lévő többlet-potenciált. A befogadó által érzékelt, vagy mondhatjuk meg-, illetve belelátott többlet nyilvánvalóan más, mint az alkotóművész többlet-észleléséből fakadó többletjelentés. Ahogy a művész „eredeti” látomása – amely a többlet egy részét már tartalmazza – nem valósulhat meg a kész műben „reignáció” elkerülése nélkül, a benne rejlő folytonos változásban lévő többlet

sem fejezhető ki teljes egészében.¹⁵ Úgy gondolom, hogy habár a látomás elérhetetlensége a művész számára veszteség, a többlet tekintetében tulajdonképpen nyereségről beszélhetünk. A látomás pontos megmutatása ugyanis épp a többlet változásai, újabb részleteinek felbukkanása miatt nem következhet be. A többlet származhat a fantáziától, az emlékezettől, az ösztön-én és az ego, valamint a tudatalan és a tudatelőttés szintjéről, azonban a mozgalom ellenállást fejt ki „az önkényes összerakosgatás vádjá ellen, és azt szeretné, ha eljárását egy olyan nagyobb valóságösszefüggés hamisítatlan felmutatásaként értelmeznék, amelyben minden mindennel kapcsolatban áll.”¹⁶ Az alkotófolyamat vázolásában a szürrealista festőművészek alkotói módszereinek titokzatos jellege kiemelt szerepet tölt be, festőiket olyan egyedi észlelési képesség jellemzi, amely alkalmassá teheti őket a valóság teljességének feltárására és megmutatására tett nagyeskü betartására, ám ehhez feltételeznünk kell az észleléssel párhuzamosan futó háttérfantázia előtérbe lépését. Mi több, a fantázia a szürrealista észlelés olyan részét képezi, amely megakasztva-beépülve a tárgyészlelés folyamatosságát biztosítja, mivel a valóság látható és láthatatlan része egymásra vetítve, vagy az időbeliséget szabadon kezelve, ide-oda szökkenve válik elérhetővé a művész számára. Kutakodásunkra nézve ez azt jelenti, hogy a hétköznapi és kizárólag a művész számára felnyíló valóság észlelésével kell számolnunk egyazon alkotófolyamaton belül, azaz lehetővé válik a fantázia és a mindennapi valóság együttese, de nem egyidejű észlelése, méghozzá az emlékezeten keresztül. Ezzel új utak nyílnak meg: nem csupán a szürrealista művész számára, de előttünk is szélesre tárulnak az értelmezési lehetőségek kapui, különösen, ha az alkotófolyamatra mint észlelésre, mint – pszichológiai mozzanatokat is aktiváló – intencionális aktusra tekintünk. Miért ne tehetnénk? Különösen Husserl genetikus fenomenológiája ad lehetőséget erre, ami az intencionális aktusban, időben konstituálódó tárgyiságok visszafejtésére irányul. Meggyőző érv lehetne a fenomenológia és művészet kapcsolatának taglalására irányuló szándékommal szemben, hogy fenomenológiai szempontból a kubizmus, különösen az analitikus kubizmus alkotásainak vizsgálata kézenfekvőbb választás lenne, és talán több eredménnyel is kecsegtetne, mint a szürrealizmus. Hiszen a „valódi”, noémákat reprezentáló, realisztikus szándékú kubizmus képviselőinek célja az igazi valóság megmutatása, amelyet meg kell tanulnunk megérteni és befogadni. Festőik arra törekednek, hogy „a kézzel fogható realitást teljesen újszerű és precíz módon teremtsék újjá a vásznon,”¹⁷ az észlelt valóság minden, aktuálisan éppen nem látható részletét is megmutatva egyetlen festményben, amely egybecseng Husserl statikus fenomenológiai tézisével. Azonban az észlelés folyamatosságának bemutatójára sokkal inkább a szürrealisták állandó mozgásban lévő, fantáziaszötte világa alkalmas, mivel a szürrealisták számára a kézzelfogható realitás csupán kiindulópont, a valóság teljességének egy része; képeiken azokat a láthatatlan tartalmakat igyekeznek megmutatni, amelyek a realitásra épülnek ugyan, de a tudatalatti régióból is erednek. A szürrealista alkotófolyamat során a valóság észlelése összefonódik a tudattalan tartalmakat megjelenítő fantáziavilág művészi valóságának észlelésével, amelynek vizsgálata közben találkozik egymással pszichológia és fenomenológia. Nem nehéz észrevenni, mennyire ingoványos talajra lépünk, amint e fogalmak mentén haladva megkíséréljük egy szürrealista alkotófolyamat elemzé-

sét elvégezni, hiszen egyik sajátosságának, a kettős valóságészlelésnek köszönhetően nem kerülhetjük el az ambivalencia állandó jelenlétét. Merleau-Ponty szavait kissé átfogalmazva gondolom érvényesnek, azaz véleményem szerint a látás a „gondolkodás egy bizonyos módja vagy ön-prezencia”, s egyúttal „az az eszköz, amely megadja nekem, hogy magamtól távol kerüljek, hogy belső részesévé váljak a Lét felhasadásának, amelynek végén egyszerűen visszazáruk önmagamra.”¹⁸ Valóság és fantázia, emlékezet és jelen, absztrakció és beleélés, tudatos és tudattalan, objektív és szubjektív észlelés, aktív és passzív rétegek hol egymásnak feszülnek, hol összekapcsolódva fejtik ki hatásukat, amitől a többlet mindig új erőre kap. S az egész középpontjában nyilvánvalóan a művész áll, akinek önreflexiója szintén jelentős szerepet tölt be az alkotói észlelésben és munkában. Még ha ennek részletes bemutatására nincs is lehetőség, nem mehetünk el szó nélkül a művész személyének problémája mellett, mintegy büntetésként sarokba állítva, amiért ennyi fejtörést okoz. Sajnos a pszichológiai lélek tartományai – közelebbről Freud tudatra és énre vonatkozó hármasszerkezete, valamint Jung Selbst és Persona megkülönböztetése – és a fenomenológia, elsősorban a husserli szubjektivitás rétegeinek ego-fogalmi, illetve az Én előtti állapot között sejthető analógiák és egybefonódások bemutatása messze túlmutatna a tanulmány keretein. Azonban meg kell jegyezni, hogy a művész személyisége legalább annyira fontos adalékát adja a befogadói tevékenységnek, mint maga a műalkotás, alig találkozhatunk olyan nézővel, akit nem érdekel a művész élete. S miért lenne ez másképp a művész vonatkozásában? Miért ne érdekelné a művészt saját személye, emlékei, tapasztalatai, amelyre saját művészi világát építi?

Egy másik, a többlet meglátásához és kifejezéséhez kapcsolódó s itt szintén csupán említésre kerülő közeledési szempontot a Wittgenstein nevéhez fűződő aspektusváltás – amely miatt „a képnek olyan részei válnak összetartozóvá, amelyek korábban nem voltak azok”¹⁹ – képviseli, ami a művész előtt megjelenő, akár a szimbólum által ihletett fantáziaformák másként látásának lehetőségét biztosítja. S mint ilyen, a szürrealizmus egyik módszerének, a tudattalan asszociációnak adja meg a kezdő lökést, amennyiben Gombrechtől tudjuk, hogy „a művész azt akarja látni, amit lefest, és nem azt akarja lefesteni, amit lát”²⁰ hiszen „a megismert valóság nem egyezik meg a látott valósággal.”²¹ S valóban, amikor szürrealista festményre gondolunk, általában egy lebegő, egyedi világot élénk táró, nehezen értelmezhető kép ugrik be, amiről szinte lekiabál alkotója fantáziája, hogy a sajátunk meghallhassa, mert a többlet csakis ennek segítségével érhető el. A szintén Wittgenstein által használt fogalom, a „beugrás” mint a megvilágosodás egy sajátos élménye adhat további segítséget a szürrealista többlet megfejtésében. Nyilvánvaló, hogy a beugrás szintén az asszociációval áll kapcsolatban, azonban, ha fogalmazhatunk így, egy szinttel mélyebbről ered, amely jobban illeszkedik a szürrealista látásmódhoz. Azokra a művészekre is érvényes ez, akiket nem taglózott le a tudattalan szélsőséges módszerei iránt érzett áhítat, sőt ellenálltak neki, mint például Magritte. Mi több, a szürrealizmus határán dolgozó Klee a fantáziát egyenesen vesztélyesnek nevezte.²² Amennyiben Magritte és Klee művészete a tudatos, úgy Max Ernst a nem tudatos oldalt képviseli, olyannyira, hogy festményei láttán az irányzat megalapítója, André Breton azt írta, hogy művészetében a tárgyak „alkotórészei

mintegy emancipálódnak, hogy teljesen új kapcsolatba léphessen más elemekkel.²³ Abban azonban mind egyetértettek, hogy egy láthatatlan, meg nem nevezhető szférából – amelyet az aspektusváltás aktivál – származó érzetek, képzetek és affektusok hatást gyakorolnak az alkotófolyamatukra, amelynek ők gyakran csupán passzív elszenvedői. A művész tehát egyfelől az észlelés aktivitása, másfelől a tudattalan passzivitása között alkot, a többlet ezek határmezsgyéjén, illetve a szürrealista eszmék befolyásától függően, ezek kereszttüzében mutatkozhat meg.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a szürrealista alkotás befogadásakor nagyon érdekes szituáció jön létre mű, alkotó és befogadó között, mivel a képen látható ismert vagy ismeretlen, de ismétlődésük miatt felfedezett szimbólumok nem csak a művész, de a néző számára is útjelzőként állnak mind az alkotás, mind a befogadás nem könnyű útján. Kérdés, hogy a művész által használt szimbólumok ismerete nélkül értelmezhető-e egy ilyen alkotás a benne tudatosan vagy tudattalanul kifejezett többlettel együtt. A válasz természetesen igen, hiszen soha nem az értelmezés, hanem a helyes értelmezés, horizont-összeolvadás kapcsán merülnek fel problémák, amelyeket biztosan nem fogunk megoldani. Úgy vélem, hogy a megértést célzó, egyébként igencsak izgalmas vizsgálatok igényével tulajdonképpen egy megoldhatatlan problémát táplálunk. Nincs helyes megoldás, csupán jó néhány elmélet arról, hogy miért képtelen elvárás alkotó és befogadó, sőt alkotó és alkotó értelmezési horizontjának teljes összefésülése. A szürrealizmus esetében kiváltképp nehéz helyzettel állunk szemben, mivel még a művész számára is meglepetést okozhat saját alkotása. A nézőnek pedig esélye sincs elérni az észlelés szürrealista szintjét. Egyetlen választása, hogy átmenetileg, mintegy tapasztalatszerzőként, átadja magát a világnak, amelyben minden másnak mutatkozik, mivel a képzelőerő produktivitásának köszönhetően új típusok jöhetnek létre a lehető legmeglepőbb módon. Engednie kell a Merleau-Ponty szerint a festőktől eltanulható vad észlelés²⁴ sémarohanásának, hogy képessé váljon észrevenni és kihasználni a határok fellazulását, amelyek a többlet megértéséhez is közelebb vihetik.

A szürrealista festészetben megnyilvánuló többlet-jelentés és többlet-észlelés befogadása nehézségekkel terhelt. A többlet létezik, és figyelemre vár, meghozzá a festő figyelmére, akinek hatalmában áll közvetíteni azt, miközben új, immár személyéhez is kötődő többlet is képződik. Mindehhez társul végül a néző munkája, amivel a többlet felfedezését és megértését célozza meg. Azonban számolnia kell befogadói szabadságának határaival, amelyek elválasztják a művészi többlet teljes megértésétől. Ha a néző képtelen elfogadni ezeket a korlátokat, végül számára sem marad más, mint a rezignáció. Vagy mégsem? Lehet megoldás az alkotófolyamaton belül működő és az ugyanabban dolgozó művész mint befogadó közötti kommunikációra? Ennek megválaszolása már egy másik – a nyelvet és a művészi szubjektumot is vizsgáló – tanulmány feladata.

JEGYZETEK

1. Itt a husserli többletvézés (*Mehrmeinung*) fogalmának egyfajta kiterjesztését alkalmazom, ami „az intencionális tudat azon sajátosságát jeleníti meg, hogy konkrét adottságokhoz képest mindig »többlet« észlelünk. Ez a többlet azonban nem csupán térbeli, hanem értelmi-jelentéses többlet is.” Ullmann Tamás, *Az értelem dimenziói*, L'Harmattan, Bp., 2012, 252., illetve Edmund Husserl, *Karteziánus elméletek*, ford. Mezei Balázs, Atlantisz, Bp., 2000, 59.

2. A szürrealizmus első kiáltványát (1924) megelőzve a szürrealizmus kezdetének tekinthetjük például Marcel Duchamp 1915-től készülő művét, a Nagy Üveget, vagy éppen Breton és Soupault 1921-ben készült *Mágneses mezők* című „automatikus írását”.

3. A szürrealista alkotások esetében az általam elsődleges (vagy pre-) műnek nevezett műállapot fejezi ki a legközvetlenebb módon a művész eredeti, a tudattalan mélyéről előtörő álmok, fantáziaképek szimbólumokban gazdag látomását. Feltevésem szerint a művészi észlelés többlete is ebben nyilvánulhat meg a legtisztább formában, amelyre az alkotófolyamat során újabb, a kettős észlelés következtében kialakuló többlet épülhet.

4. Jean Baudrillard, *Pornó-sztereó*, ford. Ladányi István, Ex-Symposion, 2014, 88. szám, http://exsymposion.hu/index.php?tid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=porno-sztereo_1218 (2015. 03. 20.)

5. A heideggeri megértés és értelmezés (*Lét és idő*), a többek között Merleau-Pontynál (*A közvetett nyelv és a csend hangjai*) olvasható kimondott és ki nem mondott beszéd és nyelv, valamint Husserl kifejezés és utalás megkülönböztetésére gondolok, amelyek vizsgálatára itt nincs lehetőség.

6. Vö. Jason de Graaf, <http://jasondegraaf.blogspot.hu/>; interjú: http://artbookguy.com/jason-de-graaf-dramatic-objects_1003.html (2015. 03. 20.)

7. Vö. James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, The University of Chicago Press, 1993, 309., illetve Selden Rodman, *Conversations with Artist*, Capicorn Books, New York, 1961, 93.

8. Az előbbire példaként említhető Dalí, Magritte vagy de Chirico, még ha később meg is tagadta szürrealista múltját; az utóbbi ábrázolási módot pedig Joan Miró, illetve Yves Tanguy alkotásai reprezentálják.

9. Vö. Willem de Kooning, *A Desperate View = The Collected Writings of Willem de Kooning*, Hanuman Books, Madras, 1988.

10. Különösen Kant produktív képzelőerő fogalmára, a Dieter Lohmar-féle „fantazmatikus önaffekció”, azaz gyenge, illetve az irányított erős fantáziára gondolok, de ehhez kapcsolódóan meg kell említenem Richir fantáziára épülő eleven fenomenológiáját is.

11. Az esztétikai beállítódásban „nem érdekel a valóság, nem a valóságra vagyok beállítva,” lehetővé teszi „a tematikus (a pozicionális) végrehajtás tilalmát”, azaz „csak a megjelenő mint olyan érdekel, amelyek ebben az ábrázolásban egybehangzó egységgé alakul.” Edmund Husserl, *Fantázia, képtudat, emlékezet*, ford. Rózsahegyi Edit = *Kép-fenomén-valóság*, Kijárat, Bp., 1997, 40–41.

12. A műben „nem az adott esetben kéznél lévő egyes létező visszaadásáról van szó, hanem [...] a dolgok általános lényegéről”. A nézőnek bele kell állnia a mű világába, hagynia kell a művet műként létezni, ami „nem egy szubjektum valamilyen döntésén alapuló akciója, hanem a jelenvalóként a létezőbe való beleveszésből a lét nyitottsága iránti megnyílása.” Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Európa, Bp., 1988, 53.

13. Ernst Gombrich, *Illúzió és vizuális csapda*, ford. Ambrus Gergely = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, szerk. Bacsó Béla, Ikon, Bp., 1995, 296–297.

14. Erich Fromm – Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen buddhizmus és pszichoanalízis*, ford. Gy. Horváth László, Várady Szabolcs, Helikon, Bp., 2006, 28.

15. Vö. Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, Magvető, Bp., 1975, 147.

16. Werner Hofmann, *A modern művészet alapjai*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1974, 324.

17. Jaakko Hintikka, *A fogalom mint látvány. A reprezentáció problémája a modern művészetben és a modern filozófiában*, ford. Habermann M. Gusztáv = *A sokarcú kép*, szerk. Horányi Özséb, Typotex, Bp., 2003, 150.

18. Maurice Merleau-Ponty, *A szem és szellem*, ford. Vajdovich Györgyi, Moldvay Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Bp., 2002, 74.

19. Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Bp., 1998, 303.

20. Ernst Gombrich, *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*, ford. Szabó Árpád, Gondolat, Bp., 1972, 85.

21. Gottfried Boehm, *Válogatott művészeti írások*, ford. Csobó Péter et al., Kijárat, Bp., 2005, 18.

22. Vö. Felix Klee, *Paul Klee*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1975.

23. Werner Hofmann, *A modern művészet alapjai*, ford. Tandori Dezső, Corvina, Bp., 1974, 216.

24. A vad észlelés „még nem szavakba foglalt, a fogalmi azonosítások alól felszabadított” állapot, ahol „hagyni kell, hogy a dolog úgy mutathassa meg magát, mintha csak most tanulnánk meg látni, most szembesülnénk vele először.” Szabó Zsigmond, *A keletkezés ontológiája*, L' Harmattan, Bp., 2005, 30–31., illetve Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Bp., 2007.

tanulmány

DARAB ÁGNES

A szatír bőrétől a Kitömött barbárig

A MARSYAS-MÍTOSZ ALAKVÁLTOZATAI A MAGYAR IRODALOMBAN

A történet Marsyasról,¹ a fríg szatírról, aki virtuóz *aulos*-játékától² eltele versenyre hívta a lantos Apollót, aki győzelmét úgy tette teljessé, hogy a szatírt elevenen megnyúzta, a magyar irodalom figyelmét mind a mai napig magára vonja, és újramondásra készíti. Marsyas mítosza Ovidius műveiben kapta meg örökérvényű irodalmi megfogalmazásait.³ A történet magyar irodalmi adaptációinak kritikai recepciója azonban egyáltalán nem számol az ovidiusi pretextussal. Antik előzményként Apollodóros mitográfiai kézikönyvét szokás megnevezni,⁴ holott a szatír történetének, amely a Kr. e. 1. századra nyerte el kanonikus sémáját, az antikvitásból fennmaradt szövegek alapján egyetlen költő, Ovidius szentelt figyelmet, és pedig kitüntetett figyelmet: mind a *Fasti* (6, 695–710), mind a *Metamorphoses* (6, 382–400) elbeszéli a történetet, egészen más narratívában. Utóbbi a következőképpen:

*Egy közülünk miután Lycie-beliek veszedelmét
elmondotta, akad másik szóló: a szatírról,
kit Latona szülötte legyőzött tritoni sípon,
s megkínzott, s aki így kiabált: „Mért rántsz ki magamból?
Ennyit a sípomnak szava, bánom bánva, nem ért meg!”
Testéről bőrét, míg ő ezt sírta, letépték;
tisztá merő seb volt, csöpögött mindenhol a vére,
meztelenül inait lehetett már látni, az ér mind
bőrtakarótlan ver, s ugrál; számlálni lehetne
megrángó beleit s mellében az izmai szálát.
Faunjai szántóknak, sűrű erdők isteni népe,
és a fivér szatírok, meg a most is kedves Olympus
sírva siratták mind, meg a nimfák, s mind, ki a bérce
csordát és gyapjas nyáját legelőre terelget.
Akkor a termőföld, könnyüktől ázva, a könnyet
mind befogadta, a könnyet alanti erébe beszívta;
vízzé tette előbb, azután kifolyatta a légre.
S róla e gyors folyamot, mi lefut meredek peremek közt,
Marsyas - így nevezik, Phrygiának tiszta folyóját.
(Devecseri Gábor ford.)*

rangjára emelkedett. A szatír történetét Ovidius tette elsőként a hatalomnak kiszolgáltatott emberi–művészi léthelyzet költői foglalatává. Ettől kezdve ez az interpretáció folyamatosan jelen van az újabb adaptációkban⁵ – ezért is beszédes már a pusztán tény, hogy Marsyas alakja milyen kulturális–politikai közegben idéződik meg. Továbbá a *Metamorphoses* egészével is,⁶ azon belül kiemelten a Marsyas-elbeszéléssel a kulturális diskurzus részévé tette a testet mint antropológiai és ideológiai konstrukciót. Ovidius költői világa a testet kiszolgáltatottnak, sebezhetőnek és bármikor elpusztíthatónak mutatja.⁷ A test ellen irányuló erőszak mindig a hierarchia magasabb szférájából, a teljhatalmú istenektől érkezik, amiben aligha láthatunk mást, mint az individuum autonómiájának veszélyeztetettségét,⁸ ennek a tapasztalatnak a test-metaforára épülő költészetté alakítását. A recepció mindemellett felismerte azt a lehetőséget is, amelyet Ovidius nem aknázott ki, azonban a művészi figyelmet akarva-akaratlanul ráirányította. A félig állati lénynek, a szatírnak és a művészetek istenének, az ideális férfiszépségnek tekintett Apollónak a konfliktusa alkalmat teremt barbárság és kultúra, valamint általában a másság, az idegenség örök kérdéskörének a megfogalmazására. A *Metamorphoses* Marsyas-elbeszélésének összességében korszakos jelentősége, hogy átértelmezésével a mítoszt alkalmassá tette mindenkori narrátorának és befogadójának az önértelmezésére, és ezzel megnyitotta az utat a Marsyas-téma hatástörténetének.

A II. világháború utáni magyar irodalom kitüntetett figyelemmel fordult a szatír történetéhez. 1947-ben látott napvilágot Gellért Oszkár *Marsyas* című verse. Ugyanebben az évben Weöres Sándor is verset írt *Marsyas és Apollon* címmel, amely a negyven szonettet tartalmazó *Átváltozások* versciklus részeként jelent meg.⁹ Weörest érzékelhetően foglalkoztatta a téma, amit nemcsak saját költeménye dokumentál, hanem műfordítása is: Zbigniew Herbert 1957-ben megjelent *Apollo és Marsyas*-át ő ültette át magyar nyelvre.¹⁰ Végül, ugyanebben az évben, 1947-ben lép novellistaként a nyilvánosság elé Sarkadi Imre, aki témáit ekkor javarészt kultúrélményeiből merítette.¹¹ 1947-ben három görög mitológiai tárgyú novellát írt: *Ödipusz megvakul*, *Párbaj az igazságért* és *A szatír bőre*.¹²

A Marsyas-téma hazai adaptációinak ebben az egyetlen évben mutatkozó páratlan intenzitása beleilleszkedik abba a szűkebb és tágabb kontextusba, amelyet az irodalomtörténészek erről az időszakról általánosságban már felvázoltak. Sarkadi és kortársai a háborúban átélt traumatikus tapasztalataikkal vetnek számot.¹³ Gellért, Weöres és Sarkadi szövegeiben Apollo egyaránt a hóhér szerepét tölti be, Marsyas pedig a ráció, illetve általában az érték hordozója, aki azonban tehetetlen az agresszióval szemben. Sarkadi novellájában a szatír fizikai megsemmisítésének leírásában egészen konkrét utalásokat érzékelhetünk a fasizmus¹⁴ és a holokauszt (pl. Apolló azt tervezi, hogy a lenyűzött bőrt kicserezteti, és álruhaként vagy díszként hasznosítja újra) perverzítésára.¹⁵ Ugyanakkor mindegyikben ott van a tágabb kontextusban értelmezés lehetősége is. A konkrét történelmi szituáción túlélő és bármikor valósággá válható abszurd helyzet, a kiszolgáltatottság a személyiséget elnyelő, a testet megsemmisítő, vagy legalábbis azzal fenyegető agresszió.¹⁶ Marsyas mítoszt ezzel a bármikor aktualizálható, ezért örökérvényű értelmezéssel először Ovidius írta át. Az 1947-es magyar adaptációk markánsan át is örökölték ezt az érvényességét soha el nem veszítő interpretációt. Azonban másképpen közvetítik, és így újabb jelentésrétegekkel gazdagítják a példázatot.

A poétikai megoldás mássága mindenekfelett abban foglalható össze, hogy ezekben a narratívákban mindennél nagyobb hangsúlyt kap a *corpus*: a test, a bőr, a megnyúzás folyamata, avagy maga a megnyúzott test. Már Ovidius leírása is a rezgő inakról és lüktető erekről teljes mértékben szembemegy korának esztétikai elvárásával, a klasszicizmussal. Az újkori narratívák az ovidiusi szövegnek ezt az aspektusát, a *corpusból vulnusszá* alakulás folyamatát, illetve magát a végeredményt nagyítják fel látványosan. A történetmondást háttérbe, olykor kiszorítja a testkép. Ennek a közös és feltűnő sajátosságnak az értelmezéséhez a narratológia legújabb, Daniel Punday nevéhez kötődő iránya,¹⁷ a korporális narratológia kínálja a legtöbb eredménnyel kecsegtető utat. A Nietzsche és Foucault nyomán kialakult posztmodern szemlélet általában is úgy tekint a testre, mint ami nem biológiai, hanem társadalmi konstrukció.¹⁸ A korporális narratológia¹⁹ alapvetése, hogy a test mindig valamilyen diskurzusból vagy narratívából íródik bele, vagyis nyelvi konstrukció, ezért objektív testkép nem létezik. A test mindig jelrendszerbe épül be,²⁰ de túl is mutat a szövegen: kulturális és tematikus, valamint szociológiai és antropológiai hatások nyomát őrzi. A korporális narratológia egyik alapvető kérdése, hogy miként vehet részt a test a történetben, hogyan konstruálja a testrepresentáció a narratívát. Mi szükséges ahhoz, hogy a test ne csak textuális tárgy legyen, hanem jelentéssel bíró tárgyként kiemelkedjék? Kérdésfeltevésének másik iránya az, hogyan járul hozzá a narratív test a beszédmódjainkhoz. Mivel a testképek történelmileg meghatározottak és ennél fogva változók, fontos tanulságokkal szolgálhat az értelmezési horizontok ütköztetése.²¹

„De te szatír vagy” – Sarkadi Imre: *A szatír bőre*

A szatír bőre már címével is a karakter testiességére és annak szövegkonstruáló szerepére irányítja az értelmezői figyelmet. A bőrre, amelyről Clifford Geertz megállapítása a korporális narratológiának szinte a jelmondata lett: „Az idegenség nem ott kezdődik, ahol a föld és a víz elválik egymástól, hanem a bőrnél.”²² A novella folytatása nem is cáfol rá erre. Az elbeszélést mindvégig a három szereplő, Marszüász, Apolló és a nimfa teste, testük minősége, minősítése és érintkezése szervezi. „Marszüász csúnya volt, de fiatal. Egyesek szerint éppen ezért volt az elviselhetetlenségig csúnya.” Így kezdődik a novella, amely – a megnyúzás tényének kivételével – a folytatásban sem követi semmiben a mitikus történetet. Sarkadi a hatástörténetben páratlan szabadsággal, valóban szó szerint átírta a mitológiai–ovidiusi elbeszélést. Novellájában szó sincs *aulos*ról, lantról és zenei versenyről. Ovidius egyetlen mondatba sűríti Marsyas büntetésének okát: „akad másik szőlő: a szatírról, kit Latona szülte legyőzött tritoni sípon”.²³ Sarkadi Ovidius nyomdokain jár, amikor narrációjának középpontjába ő is a büntetést, a szatír megnyúzását állítja. Azonban túl is lép rajta, és az antik narratívának ezt az újdonságát a végletekig viszi: nemcsak kiiktatja a szatír megnyúzásának mindenkor elbeszélt és ugyanabban megnevezett okát, hanem semmiféle magyarázatot nem ad az apollói kegyetlenségre. Sarkadi Marszüászának ugyanis nincs bűne. Egy forrásvízben fürdőző nimfát szeretne – szatírokra nem jellemző módon – nem erőszakosan magáévá tenni, hanem meghódítani. Ezt is úgy kíséri meg, ami a hagyományos szatír-kép-

től tökéletesen idegen: racionális érveléssel: „ha Marszüász nem tudja kirakatba tenni apollói természetét [...], akkor teheti azt a becsületes tárgyilagosságot, ami kevés szatír tulajdona. [...] becsületes, mint a vágyakozás a nimfa után, és tárgyilagós, mint annak az elismerése, hogy Apolló mégiscsak Apolló és Marszüász mégiscsak Marszüász.” A saját magával, majd a nimfával folytatott párbeszéd a benső érték és a csúnya külső diszharmóniájáról, a külső jelentéktelenségéről („a külső csak kísérő jelensége mindannak, ami van, végső fokon tehát reklám”), a „becsületes csúnyák”-ról, akik esztétikai gyönyörök helyett egyéb, például szellemi gyönyöröket tudnak nyújtani, nem jár eredménnyel. A nimfa elutasításának oka azonban nem Marszüász csúnyasága, hanem az előítélet: „De te szatír vagy – mondta a nimfa rózsálló térdét mosva a patakban, nem a tisztálkodás, hanem a hagyomány kedvéért.” A szerepek, sőt a stigmák adottak és változtathatatlanok. A nimfa a „hagyomány kedvéért” mosdik a patakban, majd „térde locsolgatását, úgy látszik, nem találta elég korhűnek, sorra került válla, csípője, sőt melle is.” Majd amikor Marszüász továbbindul az erdő felé, „a nimfák tapasztalatlanabbja igyekezett úgy tenni, mintha megijedne Marszüásztól.” Holott ez a szatír „érvel”, azzal is, hogy „nincs semmi bizonyíték” a szatírokhoz társított képzetekre, majd feladva küzdelmét „filozofikus nyugalommal róttá az erdőt, egyszer sem fordult nimfák után (filozófushoz ez nem illik).”

Sarkadi Marszüásza tehát egy szatír kinézetű filozófus, egy Sókratész. Talán nem véletlen, hogy Sarkadi Marsyas teljes elidegenítését szatír mivoltától éppen azzal oldja meg, hogy a szatírbőrbe egy kristálytisza logikájú bölcselőt bújtat. Szinte életre kelti az ókorban Silenos vagy szatír arcúnak nevezett és akként ábrázolt²⁴ Sókratészt. Ugyanakkor a félig állati lény vadsága és a civilizált kultúrember, a bár bár külső és a vele elfedett ragyogó szellem oppozíciójával mindenekfölött az előítélet örök kérdését viszi színre. Maga Marszüász fogalmazza ezt meg: „Szatír, persze hogy szatír, ahogy te nimfa. De hát mit jelent az elnevezés? Semmit, csak az előítélet csinál belőlünk szatírt, amúgy nem megjelölési, hanem tartalmi értelemben. Szatír, úgy, mint akinek ferdült ízlései, beteges vágyai vannak, szoros összefüggésben az erőszakkal, leskelődéssel, természetellenes kielégüléssel. A szatírság maga semmit sem jelent.”

A tragédiához vezető szerencsétlen véletlen ezután következik be. A kudarc miatt tovább álló és magában bosszankodó Marszüász akaratlanul tanúja lesz Apolló sikertelen aktusának egy nimfával, a legszebbnek és legférfiasabbnak tartott isten impotenciájának. Bár a szatír filozófushoz illő bölcsességgel úgy dönt, hogy továbbmegy, mintha semmit sem látott volna, de „elkészt”. Apolló „agresszíven” elépattan, és – nem legyőzi, hiszen nincs miben –, hanem a nimfa együttműködésével bűnbakot csinál Marszüászból. A mód, ahogy az isten és a nimfa a büntelen szatírból bűnöst kreál, azoknak a sztereotípiáknak a hangoztatása, amelyekről Marszüász mindeddig elmélkedett, amelyekkel szemben érvelt, és amelyeknek ő maga, a természet által szatírbőrbe bújtatott bölcs az eleven cáfolata. A nimfa, aki a kudarc miatt az istenre „nem mert haragudni”, „hát haragudott Marszüászra”, azt hazudja, hogy „[l]eskelődött”, majd ahogy érzékeli Apolló egyre inkább vészjósló hanghordozását, kitör belőle az üvöltés: „[s]zatír, utolsó piszok szatír”. Marszüász most is a meggyőzés erejében bíz, a racionális érvek azonban

ismét erőtlenekek maradnak részben a stigmával, részben az erőfitogtató hatalommal szemben. A veszélyérzet, majd a félelem és a félelemkeltés kiteljesedése a test jelzéseiben válik láthatóvá és hallhatóvá: Marszüász ideges szakállrángatásában, Apolló vészjóslo hanghordozásában, felvont szemöldökében, fogainak vicsorgatásában, végül mozdulatában, amint „egy hóhér elszántságával” közeledett Marszüász felé.²⁵

A novella felét kitevő folytatás Marszüász kivégzésének sokkolóan részletező, anatómiai pontosságú leírása. Apolló az antikvitás óta ismert módon, egy fára fellógatva nyúzza meg a szatírt. Csakhogy Sarkadi az elbeszélésnek ezen az egyetlen pontján, amikor követi az ovidiusi előképet, ugyancsak változtat vagy inkább fordít egyet. Az isten nem a mindig ábrázolt módon, összekötözött kezénél fogva akasztja fel Marszüászt, hanem fejfelé, lábánál fogva. Odaül a lógó test mellé, és boncmesteri hidegvérrel, csak a bőr sértetlen lenyúzásának a megoldásán gondolkodva, abban elmerülve, némán lát hozzá munkájához. Az isteni kegyetlenség mellett Apolló hátborzongató némaságában is felfedezhetjük az ovidiusi narratíva inspiráló hatását, amelyben Apolló úgy van jelen, hogy az elbeszélés nem teszi sem láthatóvá, sem hallhatóvá. Sarkadi Marszüászának a lábánál fogva fára kötözött helyzetében, amely testhelyzetként és látószögeként egyaránt jelentéssé válik, könnyen ráismerhetünk Örkenynek az *Egyperces novelláit* bevezető első írására (*Arról, hogy mi a groteszk?*)²⁶ Az értelmezők nem is mulasztják el megemlíteni ezt a retrospektív analógiát, amelyet a pályakezdő Sarkadi egész prózavilágát jellemző groteszk egyik megmutatkozásaként értelmeznek. Sarkadi írásművészetének legsajátosabb vonását egybehangzóan a groteszkben jelölik ki, amelyet az író racionális szemlélete hoz létre.²⁷ A „ráció bonckésével nyúl a problémákhoz s analitikusan képes felfogni a bonyolult valóságot. Mi több: képes egyszerre reálisan és torzult formában fölmérni s a kettőt egymással összefüggésben ábrázolni, tehát rendkívül koncentráltan.”²⁸

Mindezek igazságát kétségbe nem vonva, azt gondolom, hogy a történetmondásnak ez a fordulata, a test fordított felfüggesztése és módszeres megnyúzása ennél több jelentésű. Egyrészt félreérthetetlen allúziót látok a Marsyas-mítosz antik képzőművészeti ábrázolásainak – imént hivatkozott – legismertebb és számos másolatban látható ikonográfiai típusára, az úgynevezett *'hanging Marsyas'*-ra, az összekötözött csuklójánál fára fellógatott Marsyas ábrázolására.²⁹ Ez pedig azért lehet fontos, mert a szobrot megidéző test megfordításában megláthatjuk a klasszikusként felfogott antikvitás feje tetejére állítását, ebben pedig metaforikusan a normalitás felfüggesztését, és egy antiklasszikus, a humanitással és minden ésszerű normával szembemenő, azt az irracionális hatalomgyakorlással felülíró világot. Röviden, a groteszkig torzult valóságot.

Nem kevésbé jelentéses a fordított nézőpont megvilágító ereje. Amikor Marszüásznak már csak a fején van bőr, Apolló feljebb húzza a kötelet, így a szatír feje egy magasságba kerül a földön ülő Apollóéval. „Szembenéztek, fordítva.” Miközben a „kiszolgáltatottság és a hatalmaskodás mered egymásra,”³⁰ láthatóvá lesz a valóság: „Ronda isten vagy, Apolló [...] most, hogy fejfelé látom a világot, látom azt is, hogy gonosz vagy, piszok vagy, komisz és irgalmatlan vagy.” Az Örkeny-novellában a fordított nézőpont leplezi le a gyászoló – és nyilvánvalóan álta-

lában az – emberek álszent voltát. Ugyanez a testhelyzet itt Apolló és az uralma alatt tartott világnak a hazugságát, szadizmusát és embertelen zsarnokságát fedi fel. A *szatír bőrében* a helyzet groteszk racionalizmusától, annak megvilágító erejétől elválaszthatatlan a bőr lenyúzása, annak a jelentéses volta. Apolló Marszüászt éppen attól szabadítja meg, ami akadály volt érzékelése és gondolkodása objektivitásának; egyszersmind attól, ami akadály volt az ő személyisége objektív megítélésének: a bőréből. „[...] most már csak fejem van, amivel ítéletet tudok a dolgok fölött mondani, most megmondom, hogy csúnya vagy, ostoba és eltaposni való féreg” [...] „csak gondolkozni tudok. S nem zavarja gondolkozásomat a bőröm. Így gondolkozva látlak [...] Te ronda [...]!”

A történet Marszüász halálával még nem ér véget. Sarkadi hátborzongatóan perverz befejezést írt: Apolló a még véres és meleg bőrt ráhúzza a nimfára, akit így tesz magáévá. A kulturális antropológiai kutatások feltárták annak a folyamatát, amikor a domináns csoport saját tagjainak gyűlölt jellemvonásait vetíti ki a stigmatizált csoportra. Ebben a projekciós eljárásban leginkább a test játszik szerepet, a test az elsődleges projekciós objektum.³¹ A stigmatizált test, az abjekt undort kelt bennünk, amely egyszerre szomatikus és szimbolikus.³² Sarkadi novellájában az Apolló képviselte hatalom perverzítését mi sem teszi nyilvánvalóbbá, mint az isteni kegyetlenség megkettőzése. Egyrészt a testnek a stigmatizálást követő szadista elpusztítása, másrészt a bőrön keresztül megvalósuló elsajátítása: „Annál izgalmasabb – mondta, és belemarkolt Marszüász még csak félig kihűlt mellének szőrös bőrébe.”

Sarkadi novellája vizsgálat arról, mennyire képes a cselekvés szabadsága és a kultúra szembeszegülni a mindenkor hatalommal és az erőszakkal.³³ E tekintetben Ovidius nyomdokain jár. Azonban – antik előképével ellentétben – nem vizsgálja a konfliktus okát, ehelyett végletes helyzetbe helyezi a karaktereit, akik passzív elszenvedői az öntörvényű folyamatnak.³⁴ Miként ezt Apolló cinikusan megfogalmazza: „A dolgokat vegyük úgy, ahogy vannak, s igyekezzünk úgy tenni, hogy úgy legyenek, ahogy venni akarjuk.” Sarkadi Marszüász narratív testének a középpontba állításával és szövegstrukturáló szerepével elsősorban a másság, az idegen-ség tapasztalatát helyezi előtérbe. A *szatír bőr* narratív médiuma annak a tapasztalatnak, hogy a faji és nemi alteritás nem biológiai esszencia, hanem társadalmi konstrukció.³⁵ A test kulturális reprezentáció, a testről szóló tudást a kultúra hozza létre azzal, hogy megjelöli és kialakítja a normát és az attól való eltérést. A test sem a szociális, sem a személyi identitásról nem választható le, az inskripciók a csoporthoz való tartozást is láthatóvá teszik.³⁶ Marszüász bőre a külsejéhez tapadt sztereotípiákkal nem kongruens benső értékeket fed. Becsületessége, filozofikus bölcsessége, ragyogó elméje messze ostoba környezete fölé emeli. A közelmúlt tapasztalatainak birtokában és a jelen, 1948 rossz irányt vett folyamatainak a felismerésével vizsgálódó narrátor mítoszátíratában azonban ez erőtlennek bizonyul. Sarkadi Marszüásza menthetetlenül áldozata lesz mássága láthatóságának, a kulturálisan kialakított normától való eltérésének.

„A harmónia biánya mindenesetre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene.”
– Krusovszky Dénes: *Marszüász polifón*

Már Ovidius, Sarkadi és Gellért Oszkár³⁷ szövegében is ráismerhetünk a foucault-i test-értelmezésre, mely szerint a test kitüntetett terepe a hatalom működésének.³⁸ Weöres *Marsyas és Apollon* című versének azonban – a fenti hatalom és a lenti tömeg történelmi–politikai felhangja ellenére is³⁹ – alapvetően esztétikai vonatkozása van:

*Mohó vérét fakó kő-orgonák
csorgatták az átkozott legelőre,
hol nyája tétován subant tovább,
míg két fatörzs között feszült a bőre,*

*s a nyúzott test, mint most-ölt békabús,
még ugrált, agyvelő nélkül bokázva,
de sárga bőrén már dörgött a dús
dobpergés gyöngyöző győzelmi láza;*

*majd a roncs ágyék szőrébe törölve
gőzölgő kését, nézte gyilkosa
a kopár mennyboltról a völgyi poklot:*

*lenn ujjongott, dobolt ezernyi törpe,
katlanban főtt az óriás busa
és sok kis szájban péppé szertefoszlott.*

„Az ostobán tülekedő tömeg-ember világával szemben a magasabb szellemiség igénylése” Weöres egész költészetének a meghatározó alapvetése.⁴⁰ A *Marsyas és Apollon* is csak e tágabb kontextusban értelmezhető – efelé mutat az is, hogy a címtől eltekintve az egész költemény maradéktalanul személytelen.⁴¹ Az „ezernyi törpe”, a költő–Marsyas vértől csöpögő holtteste fölött ujjongó állhatatlan csöcselék, a *vulgus mobile* képét akkor értelmezzük helyesen, ha nem politikai allegóriának tekintjük, hanem felismerjük benne a Weöres költészetében következetesen ismételt és védelmezett értéket. A szabad szellemű költészet esztétizáló eszményét, amelyet szonettjében úgy sugalmaz, hogy annak tragikus ellentétét, a fonákját viszi színre.⁴²

A folyamat, melyben a narrativitást felváltja a vizualitás, a kortárs művészetben teljeseedik ki. A narratíva megszűnik, és helyébe lép a narratív test. Ez a tendencia, amely már Ovidius elbeszélésében és Weöres versében is megmutatkozik, jut a végletekig Krusovszky Dénes 2011-ben megjelent *A felesleges part* című kötetének *Marszüász polifón* ciklusában, valamint a képzőművészetben Anish Kapoor 2002-es *Marsyas*-installációjában, amelynek képe a Krusovszky-kötet borítóján sokatmondóan előlegezi meg a versszövegek értelmezését. *A felesleges part* 55 versében állandóak az oda-vissza utalások, a szerkezet folyamatos mozgásban van.⁴³ A három ciklusra osztott kötet vezérfonalát Chris Burden performanszaira, Hart Crane

modernista költő utolsó hajóútjának és öngyilkosságának történetére és Marszüász megnyúzásának mítoszára tett utalások alkotják, ezzel a művészet határait való rákérdezés, valamint a test és annak szenvedése, az emberi test mint felsérthető határ köré építve a szövegtörzset.⁴⁴

A középső versciklus, a 11 versből álló *Marszüász polifón* tökéletesen fragmentálja, személytelenné teszi és mitikus közegéből kirántja a történetet. A szatír neve csupán egyszer, a ciklus címében fordul elő. Értelmezésem szerint ott is csak azért, hogy segítse a szövegek erősen intellektuális allúziós hálózatának⁴⁵ a megértését. A ciklusban az 'én' és a 'te' relációja jelent némi személyességet a domináns tárgyak (kiemelten a kés és a fenyőfa) és hangok (kiemelten az ordítás/üvöltés) alkotta személytelen egészben. A 11 versszövegben a mítosz epizódjai idéződnek meg szétszórtan, mindenfajta kronológia nélkül, eredeti kontextusukból kiszakítva. Például a VI. versben (*Megfelelő szégyen*): „Mert lehet, hogy az ordításnak általában igaza van, / az viszont biztos, hogy mindig túl későn érkezik. / Hiába mondták például, hogy ne hajoljon / le érte, mégis felemelte / a furulyát, és onnan már nem volt visszaút.” Mindezek ellenére kirajzolódik – nem a mitikus vagy bármiféle történet, hanem – egyfajta létszemlélet. Az I. vers (*Akár egy fenyőléc*) a száradó emberi bőr képében⁴⁶ és az utolsó, a XI. vers (*A tisztogatáson túl*) az üvöltés hangjában⁴⁷ azt rögzíti, ami túlélte az időt mindabból, ami Marszüász volt, vagyis azt, amivé a Marszüász-szimbólum lett. A versciklus egészéből nemcsak a szatír neve hiányzik, hanem a teste is. A ciklus két monumentális verse ugyan a testet teszi meg tárgyává, de testiesség nélkül. A III. vers (*Szellős, árnyékos*) anatómiai pontosságú és hidegvérű leírása annak, hogyan kell az emberi testről lefejtetni, majd preparálni a bőrt. A szöveg posztmodern gesztusa, amellyel a nyúzás leírásához egy szűcsipari szövegnek csaknem szó szerinti beemelését használja fel,⁴⁸ egyszerre teszi jelenvalóvá és hozza feszültségbe a klasszikus történetet. A IX. vers (*Az egész szerkezet*) szakszerűen pontos leírása annak, ahogyan Kapoor installációjának elemeit a londoni Modern Tate Gallerybe szállították, és ott összeszerelték. Az egész ciklusban csak a bőr és az üvöltés eleven. A test műanyag és membrán, a neve 'szerkezet', ami csak emlékeztet az eleven húsról: „Kapoor elképzelése szerint a gyűrűk közé / illesztett membránnak úgy kellett a látogatók / fölött lebegnie, akár egy óriási, lenyúzott testnek.” „egy különleges anyagot tervezett a szoborhoz, / olyat, ami színre és tapintásra is tökéletesen / hasonlított a megalázott emberi húrra.” „Ha egészen közel hajoltak / hozzá, állítólag látszott, hogy az anyag folyamatosan remeg.”

Krusovszky versciklusában Marsyas történetéből csak a test időtlen védtelensége maradt meg, amely a múzeumban kiállított monumentális húsimitáció és a száradó bőr képében, valamint az ordítás hangjában van folyamatosan jelen. A *Marszüász polifón* világa⁴⁹ a test- és énhatárok elmosódása, a személyesség, a temporalitás és a történeti formálhatóság felszámolása. A kötet világában a test szépségét a megalázott emberi hús, a Marsyas nevével eggyé vált zeneiséget az üvöltés váltja fel. Ez pedig a hagyományos szépségfogalommal is vitába száll.⁵⁰ A *Marszüász polifón* nemcsak a test- és az én-, hanem – Ovidiuszhoz hasonlóan – az esztétikai határokat is feszegeti. A mindent átható rideg személytelenség, a fenyegetettség és a testre irányuló brutalitás összességében a harmónia felszámolása. Azon-

ban nem a tagadás, hanem egy másfajta esztétika nevében, mert „A harmónia hiánya mindenesetre / nem jelenti azt, hogy amit hallasz, nem zene.” (*Idekintről nem*).

„hiszen a bőr az ő története volt” – Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*

Ezek a szövegek tehát Ovidiustól Sarkadiig, Weöresig és Krusovszkyig korántsem csupán az azonos téma miatt léptethetők párbeszédbe egymással. A test jelentésszállító volta, a test mint a textuális reprezentációs stratégiák egyike az az évezredek átívelő közös pont, amely ezeket a szövegeket bekapcsolja a testről szóló diskurzus áramába. Éppen ez, a korporális narratológia felől közelítés teszi bevonhatóvá a vizsgálatba 2014 magyar sikerregényét, Péterfy Gergely *Kitömött barbár*-ját, amely ebben a megközelítésben Marsyas történetének a legkülönlegesebb újraírásaként is olvasható és értelmezhető.

A történetmondás, amelyet Weöres és Krusovszky költészetében a testreprezentáció felülírt, a *Kitömött barbár*-ban visszaíródik. „[H]iszen a bőr az ő története volt” (433.) – mondja Péterfy Kazinczyja, ezzel egyszersmind kijelölve regényének értelmezői horizontját. A *Kitömött barbár* elemzése bármilyen szempont felől közelítenek a szöveghez, akár Kazinczy vagy Soliman életének, akár Sátoraljaújhely vagy Bécs világának analógiái és oppozíciói felől, konklúziójuk megkerülhetetlenül ugyanaz. A regény az idegenség, a barbárság, a megaláztatás, az otthontalanság története.⁵¹

Ugyanakkor Angelo története a fekete bőr által mindig látható idegenség és csak a fehérek sajátjaként tételezett civilizált élet, műveltség és tudás oppozíciós sémájával önmagában is a Marsyas-adaptációk sorába illeszthető. Miként a regény stratégiája, a narratív test jelentésrétegeket építő⁵² működése okán is. Angelo szabaddalkomposztőr beavatása után „úgy érezte, most jutott el arra a pozícióra, amelyben a teste maradéktalanul jól érezheti magát: a palermói kényelmetlen és szűk zsákruhától a lobkowitzi majd lichtensteini színekben pompázó inasruhán át a családapa hétköznapi öltözéke közül egyedül ez, a kötény, a kesztyű, az ing volt az, amiben boldog volt a teste.” (342.) Ez a mondat egyben összegzése a szerencsés életútjának, annak testi meghatározottságának. Angelo teste pedagógiai kísérlet tárgya, egzotikus díszlet, mutatvány, szexuális játékszer, amely vonz és taszít egyszerre: hol kényeztetik, hol megverik. Fekete bőre önmagában stigmatizálja, holott e stigma enciklopédikus műveltséget és páratlan nyelvtudást takar. Angelo helyezte lényegében ugyanaz, mint Sarkadi Marszüászé: az abjekt külön, mint a környezet, amely magából kiveti, létezése ezért botrányos és feldolgozhatatlan. Életútjának a vége, a (holt)test megnyúzása ennek a botránynak a felszámolása. Angelo megnyúzásaiban ott van a gesztusnak Ovidius óta ismert jelentéstartalma is, a hatalom erőfitogtatása: „Az udvar részéről a dolog nyilvánvaló arrogancia, tobzódás a hatalmi mámorban: nincs más céljuk vele, mint Angelo személyén keresztül megaláztatni mindenkit, aki valaha a felvilágosult eszmékkel kötötte össze az életét, és diadalittasan demonstrálni az ő hatalmukat a mi testünk felett.” (431.) A hatalom erőfitogtatása azonban nem öncélú. A valódi cél a botrány felszámolása, ami csak akkor történhet meg, ha Angelót végre olyannak látják, amilyennek mindig is látni akarták: barbárnak. Nem véletlenül nevezi a narrátor „emberteremtésnek” (441.) a

szörnyű eljárást. Amikor Angelo bőre rákerül a cédrustestre, helyreáll a világ rendje: a tudós szerecsenből üres, kitömött barbár lesz – az abjekt megszűnt létezni.

Angelo testének preparálásában korántsem a megnyúzás pusztja ténye miatt érzékelhetjük a legerősebb allúziót Marsyas sorsára. Erősebben hat ebbe az irányba a kitüntetett narrátori figyelem, az a nagyon tudatosan felépített fikció, amely az esemény keretét szolgál.⁵³ Angelo különös végrendelete, Kazinczy kivitele a bőrtönből és jelenléte az elképzelhetetlen esetről minden részletében az írói fantázia leleménye.⁵⁴ Ez az elbeszélői fikció ugyanakkor az egész történet tetőpontja: „Azért hagyta rám a bőrét, mert azt remélte, hogy megértem az eset tanulságát, és megteszem az egyetlen megtehető: hogy elmondom, mi történt velem. Ez már olyan súlyú botrány, amit nem lehet elmondatlanul hagyni.” (436.) A megnyúzás regénybeli jelentősége éppen a botrány elbeszélésének ezekben a narrátori megoldásaiban mutatkozik meg leginkább.

A tematikus és motivikus analógiák mellett a szöveg további sajátossága, hogy különféle módokon újból és újból alludál az antikvitásra. Az antikizálás legszembevetőbb módja a hasonlatok és metaforák alapját képező képvilág. Úgy tűnt, mintha Angelo szekrénybe zárt teste Orfeuszként lépne ki az alvilágból (14.). A járvány pusztította Sátoraljaújhely olyan volt, „mintha a lángoló Pompei, vagy az elpusztított Trója elevenedett volna meg.” (18.) Török Sophie úgy hagyja el a várost, mint Euripidész *Trójai nők* című tragédiájában Hektor özvegye: „Ebben az iliászi szcénában dőcögött át velem, gyászoló Andromakhéval a szekér az unalomig ismert házsorok között.” (19.) Angelo és Lobkowitz herceg az ólomkatonákkal „hol a cannaei, hol a philippi, hol a karthágói csata pontos mását” (164.) rakta ki a terepasztalon. Lichtenstein herceg kutyájának neve Strabón (179.), a széphalmi ház tervezője, Carlo Radi „egy csalódott démiurgosz”. (201.) Kazinczy rajongása a klasszikus antikvitás és a német klasszika nagyjaiért, Sallustius, Pausanias, Goethe és Schiller műveiért és esztétikájáért, valamint utánzásuk élete szcénájában fontos eszköze narrátori jellemzésének. Ezek a példák egyszersmind a klasszicizmus antikvitás-eszményét és annak meglehetősen felszínes imitációs gyakorlatát, ezzel pedig Kazinczy korát jellemzik. Ugyanakkor áttételesen fenntartják az antikvitás állandó jelenlétét is.

Az antikizálásnak finomabb és jelentésesebb módja nem a szöveg allúziós hálózatának a képiségében rejlik, hanem a beszédmódban. A *Kitömött barbár* narratívája mindenekelőtt epikus a homéroszi módon, mert az oralitás határozza meg. Török Sophie elmeséli,⁵⁵ amit a férje elmesélt arról, amit Angelo elmesélt neki a maga életéről. „Azt mondta” (11.), „mesélte Ferenc” (13.), „amikor Angelo ezeket a részleteket elmesélte” (352.), „amiatt kellett elmesélnem ezt az egészet” (361.), „akkor mondta el a történet végét” (421.) – ezek a formulák tartják fenn az emlékezet antik formáját, a szóbeli hagyományozódást, ami megfogalmazást is kap a regényben: „Ferenc azt mondta, hogy ki kell bírnom, ameddig ő ezt elmeséli nekem [...] Beszélnie kell. [...] Abban reménykedik, hogy talán az élőbeszéd alkalmas arra, hogy körüljárja, letapogassa azt, ami az emlékezetében lüktet, és amit annyiszor próbált meg mondatokba foglalni, de a mondatok mindannyiszor ledobták magukról ezt az idegen anyagot. Most próbáljuk meg azt, hogy az én emlékezetem a papír, az ő szava a toll, hátha így sikerül.” (95–96.)

Az antik epikus nyelv legjellegzetesebb sajátossága az ismétlődő formulák alkalmazása. Valahányszor felbukkannak az igen szerteágazó cselekmény elbeszélése során, az ismerősség és ezzel egyfajta otthonosság érzetét keltve terelik vissza az emlékezést egy biztos ponthoz. A *Kitömött barbár* egyetlen ismétlődő formulát alkalmaz, csak ritkán lazítva apró változtatással a szó szerinti repetíció. „Ahogy álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, és velem szemben a vörös szekrényben ott állt a fekete test, eszembe jutott” (9.) – ez a regény első mondata. Az ötödik és a hatodik kivételével minden fejezet ugyanezzel a formulával kezdődik.⁵⁶ Végül ez a regény utolsó mondata is, amelyben azonban az emlékezés helyébe lép a tudás: „mert ahogy végül ott álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában, szemben a fekete testtel, amely a vörös szekrény izzó mélyéből lépett felém, már tudtam” (448.). Az emlékezés, a kibeszélés során megtörténő megértés elvezet a tudáshoz. Lezárult a folyamat, amelynek az ismétlődő formula epikusan fenséges keretet ad, amelyben a felismerés, Török Sophie ön maga sorsára ismerése a szerecsen életében, a görög tragédiák *anagnórisise* teljesedik ki. Az antik görög dráma és epika narratív ötvözetéből egy narratív antikvitás épül fel.

Péterfy regényében az antik nevek tömegében még véletlenül sem fordul elő Marsyasé. A szatír idegenségének története mégis jelen van. A narratív antikvitás és a narratív test szövegstrukturáló működése együttesen hívja életre a történet antik előképét: Marsyas megnyúzását. Ennek a kimondatlan, mégis láthatóvá váló előképnek köszönhetően pedig a történeti eset összekapcsolódik az archetipikus-sal. Az antikvitás folyamatos textuális megidézése megkonstruálja és fenntartja annak jelenlétét, és ezzel Angelo történeti hitelességű esete mellé kimondatlanul is odakerül mitikus előképének, Marsyas megnyúzásának a példázata. Sarkadi novellája leplezetlenül von páthuzamot a mitikus és a közelmúlt történelmi esete, a bőr kisajátítása és a zsidók testének újrahasznosítása között.⁵⁷ Péterfy regénye ezt támogatja az érvényesség időtlen határáig. Amikor Angelo bőre rákerül a cédrustestre, és Stützt a hátul megfeszített bőrt kapcsolással összefogatja, „ezzel a megfeszítéssel ért véget ez a fekete evangélium.” (442.) A barbár Marsyast a pogány isten, Apollo nyúzta meg. A barbárnak született, majd megkeresztelt, de mindig is barbárnak tekintett Angelót keresztény, ráadásul felvilágosult szellemű egykori szabadkőműves társai nyúzzák meg, ezzel kiszolgálva a keresztény alapokon nyugvó hatalom erőfitogtatását. Az antikvitás és az antik előkép megidézésével egymás mellé kerül ugyanakkor a botránynak a pogány és a keresztény variánsa. A mítosz valósággá lesz.

Egyenrangú viszony nem lehetséges anélkül, hogy a Másik ne tárgyiasítva, hanem valódi szubjektumként álljon előttünk. Ennek egyik előfeltétele a tekintetek kölcsönössége: a Másikra vetett tekintet ne váljék tárgyiasítóvá, dehumanizálóvá.⁵⁸ A tárgyiasító tekintet legszükségesebb módja az 1880-as években ért népszerűségének a tetőfokára, amikor kitömött egzotikus állatokat, torz és színes bőrű testeiket állítottak ki látványossággént⁵⁹ a bécsi Természettudományi Múzeumban. Angelo Soliman testének megnyúzása és cédrustestre feszített bőrének a kiállítása ennek az egyik legkülönlegesebb esete. A szerecsen testének tárgyiasítása a hatalmi reváns betetőzése. Triumfusnak mégsem nevezhető. Ahogy Marsyas neve és *aulos*-játékának a futamai a róla elnevezett sebes folyó hangjában egyfajta öröklétet nyert, Angelo teste sem enyészett el végérvényesen a bécsi Természettudományi Múzeum 1848-

ban leégett tetőtéri raktárában. A szó, az elbeszélés megőrzi elevenségét és fenntartja az emlékezetét, mert „a szavak nem pusztán arra valók, hogy rajzolatot adjanak a világról, hanem valóban megvan a képességük arra, hogy testté legyenek.” (413.)

JEGYZETEK

1. Az antik görög nevek írásában az ún. tudományos írásmódot alkalmazom. Ettől csak akkor és aszerint térek el, ha a mítoszadaptációk más írásmódot követtek.

2. Az *aulos* sípszerű fúvós hangszer volt. Ennél pontosabb azonosítása bizonytalan.

3. A mítosz alakulástörténetéről a görög irodalomban és képzőművészetben, valamint a *Fasti* (Római naptár) és a *Metamorphoses* (Átváltozások) elbeszélésének értelmezéséről tágabb és szűkebb kontextusban ld. Darab Ágnes, *Marsyas metamorfózisa = Tempora mutantur: tanulmányok az időről és a bűnről*, szerk. Tóth Orsolya, DE Klasszika-filológiai és Ókortörténeti Tanszéke (Hereditas Graeco-Latinistis II.), Debrecen, 2015, 297–319. és Darab Ágnes, *Marsyas és Apollo: két paradigma*, Ókor 2015/2, 33–40. Ezért itt és most e két tanulmányban elvégzett elemzéseimnek csak a következtetéseit foglalom össze, elsősorban azokat, amelyek a hatástörténet szempontjából különösen jelentősek.

4. Kenyeres Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 237. Kónya Judit Apollo kegyetlenségének előképét Euripidész *Bakkhánsnők* című drámájának Dionysosában véli felfedezni: Kónya Judit, *Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 82.

5. Marsyasnak az antik Rómában, a Forum Romanumon szobra állt, amelyre idővel a szabadság jelképeként tekintettek. A szobor látványát Kosztolányi is felidézi a *Nero, a véres költő* X. fejezetében – a háttérinformációkhoz ld. Kosztolányi Dezső, *Nero, a véres költő*, a szöveget sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta Takács László, Kalligram, Pozsony, 2011, 975–976. A regénybeli jelenetben a felkelő Nap fényétől aranyló szobor említése finom mítoszpoétikával utal a derengő szabadságvágyra, amely végül – mint a delelő perzselő Nap – majd elpusztítja Nero sötét rezsimét. Arról, hogy Kosztolányi hogyan értelmezi a klasszikus mítoszok felől a saját korát, ld. Takács László, *Mítosz két ke-re-ken*. (Kosztolányi Dezső, *Kifelé, avagy Károly apja*), *Studia Litteraria* 2015/1–2. (Élő antikvitás), 138–147.

6. Elegendő az epikus témamegjelölésre utalni az eposz prologusának első sorában: In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora = Új alakokká vált *testekről* indit a lelkem / szólani (Devecseri Gábor fordítása, kiemelések tőlem).

7. Charles Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the Metamorphoses*, *Arion* 1998/3, 10.

8. *Uo.*, 32.

9. A *Tűzkút* 1964-es első kiadásában (Magvető, Budapest) az *Átváltozások* ciklus még harminc szonettet tartalmaz, amelyek között nem szerepel a *Marsyas és Apollon* – ellentétben Szigeti Lajos állításával: Szigeti Lajos Sándor, *És mégis Marsyas? Korformáló mitológia*, *Tiszatáj* 1994/5, 71. A *Marsyas és Apollon* az immár negyven szonettből álló *Átváltozások* részeként az 1970-ben kiadott *Egybegyűjtött írások II.* kötetében (Magvető, Budapest) jelent meg. A kiadástörténet részletes és dokumentált ismertetését ld. Domokos Mátyás, *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*, Nap, Budapest, 2002, 67–84.

10. Weöres Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások III.*, Helikon, Budapest, 2012, 427–428.

11. Juhász Béla, *Dátum és alkalom. Sarkadi Imre novellái*, Alföld 1971/10, 44.

12. A szatír bőre részleteit a következő kiadásból idézem: Sarkadi Imre, *Novellák*, előszó Czine Mihály, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 99–111.

13. Pomogáts Béla, *Sarkadi Imre novellái és tanulmányai*, Irodalomtörténeti Közlemények 1977/1, 123.

14. Ennek ellenére igencsak leegyszerűsítő a novella értelmezését pusztán „az antifasiszta attitűd”-re korlátozni, miként teszi ezt Hajdu Ráfis. Uő., *Sarkadi Imre*, Akadémiai, Budapest, 1973, 35–36.

15. Juhász Béla, *i. m.*, 45–47; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 66. Sarkadi ezt maga is teljesen egyértelművé teszi 1948 februárjában anyjához írt levelében: „hogy a szatír bőre novellámban mi volt a lényeg, hát igyekszem két mondatban összefoglalni. Az, hogy a felsőbbrendű ember – Apolló – erkölcsileg feljogosítva érzi magát a legkegyetlenebb, legaljasabb cselekedetekre is az alsóbbrendűvel – Marsiassal szemben. Az alsóbbrendűt kiirtani, megnyúzni számára csak feladat, művészi feladat, nem erkölcsi ké-

dés.” = *Pokolraszállás. Sarkadi Imre emlékezete*, válogatta, szerkesztette, összeállította Márkus Béla, Nap, Budapest, 2001, 35.

16. Juhász Béla, *i. m.*, 45; Pomogáts Béla, *i. m.*, 123; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 70.

17. Daniel Punday tanulmányban (Daniel Punday, *A Corporeal Narratology?*, *Style* 2000/2, 227–242. = www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.2.227 (2016. 05. 22.)), majd monográfiában (Daniel Punday, *Narrative Bodies. Toward a corporeal Narratology*, Palgrave Mcmillan, New York, 2003.) fejtette ki téziseit. Az irodalomelmélet ezeket a munkákat lényegében a korporeális narratológia programatikus műveiként tartja számon. Magyarul kiváló ismertetését nyújtja: Földes Györgyi, *Jeltől a testig: a klasszikus narratológia találkozása a korporeálissal*, *Irodalomismeret* 2015/1, 5–29.

18. Csabai Márta – Erős Ferenc, *Testbatárok és énbátárok. Az identitás változó keretei*, Józsefvárosi Kiadó, Budapest, 2000, 42.

19. A *Helikon* folyóirat két tematikus számot is szentelt bemutatásának Testírás (2011/1–2) és Corpus alienum (2013/3) címmel.

20. Test és szöveg megfeleltetését már az antik retorikaelmélet is felismerte. Ezt őrzi a szöveg(ek) egészére Cicero óta alkalmazott korpusz (corpus) metafora. Részletesen ld. Acél Zsolt, *Contextus és corpus. A korpusz-metafora kialakulása és Cicero könyvgyűjteményei*, *Ókor* 2014/4, 43–50.

21. Földes Györgyi, *Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai*, *Helikon* 2011/1–2, 3; Jablonczay Tímea, *A test narratológiája*, *Helikon* 2011/1–2, 101; Földes Györgyi, *Corpus alienum*, *Helikon* 2013/3, 163.

22. Clifford Geertz, *Uses of Diversity and the Future of Ethnocentrism*, *Michigan Quarterly Review* 1985/Winter, 112: „Foreignness does not start at the water's edge but at the skin's.”

23. *Met.* 6, 383–384. Devecseri Gábor fordítása.

24. Platón fiktív párbeszédében, *A lakomában* (215b–d) Alkibiadész Sókratésznek mind a külsejét, mind a hallgatóságát elvarázsoló tehetségét a szatír Marsyaséhoz hasonlítja: „Állítom ugyanis, hogy leginkább azokhoz a szilénekhez hasonlatos, akiket a képfaragó műhelyekben látni [...] Állítom továbbá, hogy Marsziasz szatírhoz is hasonlít. Mámost hogy külsőre ezekhez a szatírokhoz hasonlítasz, Sókratész, ezt magad is aligha vitatod” (Telegdi Zsigmond fordítása).

25. A deheroizálás Sarkadi mindhárom mitológiai tárgyú novelláját jellemzi, mind Antigonét (*Ődi-pusz megvakul*), mind Achilleust (*Párbaj az igazságért*) megfosztja nagyságától. A hős Achilleusból egy gépiesen gyilkoló hentest és mészáros formát, Apollóból a hatalmával gátlástalanul visszaélő hóhért: Juhász Béla, *i. m.*, 46–47.

26. „Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradva, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm. Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról. Íme, a világ fejtetőre állt. Férfilábak kalimpálnak a levegőben, visszacsúsznak a nadrágszárak, s a lányok, ó, ezek a lányok, hogy kapkodnak a szoknyájuk után! Ott az autó, négy kereke a levegőben, mintha egy kutya a hasát akarná megvakartatni. Egy krizantém: keljfeljancsi, vékony szára az égbe mered, ahogy a fején egyensúlyozza magát. Egy gyorsvonalat, amint füstcsóvjában tovarobog.”

27. Somlay Szabó József, *A kaland és a groteszk összefüggései Sarkadi írásművészetében*, *Kortárs* 1966/4, 596–597; Juhász Béla, *i. m.*, 45; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 66.

28. Somlay Szabó József, *i. m.*, 597.

29. Ennek ismeretét, miként az ovidiusi előképét is, joggal tételezhetjük fel Sarkadi esetében, aki a debreceni Református Főgimnázium növendékeként (Kónya Judit, *i. m.*, 22) – a háború előtti oktatási rendszer előírásának megfelelően – nyolc évig tanulta a latin nyelvet és ismerte meg ezzel együtt a klasszikus antikvitás kultúráját és emlékeit. Az *Íliász* gyerekkorától kezdve kedvenc olvasmánya volt: Kónya Judit, *i. m.*, 74.

30. Juhász Béla, *i. m.*, 46.

31. Földes Györgyi, *i. m.* (2013), 164.

32. Földes Györgyi, *uo.*, 171.

33. Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 70.

34. Pomogáts Béla, *i. m.*, 124; Szigeti Lajos Sándor, *i. m.*, 67. Sarkadi 1947-ben publikált legendás *Ulysses*-kritikájában is hangot ad egzisztencialista ihletésű látásmódjának: „Joyce az értelmetlenné válásban hisz. Az emberről körülbelül bebizonyosodott, hogy nem dönti el a problémát egy lekéssett villamos, Joyce úgy véli, hogy a megszerzett vagy meg nem szerzett műveltség, gondolat, intellektualitás sem dönti el. Semmi sem dönti el, a dolgok adva vannak, az ember él, és ennek legtöbbször semmi ér-

telme.” Sarkadi Imre, *James Joyce: Ulysses*. = Uő., *Cikkek és tanulmányok*, összegyűjtötte és a szöveget gondozta Kónya Judit, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 421.

35. Jablonczay Tímea, „Embert enni nem való”, *avagy a testek (fel)színeinek elsajátító műveletei és azok visszautasítása*, Helikon 2013/3, 223.

36. Jablonczay Tímea, *i. m.* (2011), 101.

37. Gellért Oszkár versében így: „És mégiscsak azt kérdelem, újra csak azt, / Rongyos kis pásztorok istene én: / Most azért büntetnél engem Apolló, / Mert a lant a tiéd, / De a furulya az enyém?”

38. Michel Foucault, *A hatalom mikrofizikája* = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 316.

39. Miként ezt Balassa Péter az *Átváltozás* ciklus egészére kiterjesztve megfogalmazza: „Ide tartozik, hogy ebben a létszemléletben a történelem is csak egy tag a szériában, az Átváltozások nagyon is tud róla, a ciklusnak több mint a fele egy katasztrofikus, kaotikus, tragikus, kegyetlen, de félreismerhetetlenül történelmi világról ad hírt, annak archaikus, mitikus formájában és modern civilizációs, az emberi nemet érintő oldaláról egyaránt.” Balassa Péter, *A mint B* = Uő., *A bolgár kalauz. Tanulmányok, esszék*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 22.

40. Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 102–103.

41. A mitikus nevek elhagyása és ezzel a költemény eltávolítása vagy kiszakítása a görög mítoszról Weöres mítoszpoétikájának jellegzetes vonása. Erről ld. Bartal Mária, *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Kalligram, Budapest, 2014, 197–202.

42. Kenyeres Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 238–242.

43. Horváth Györgyi, *Kizökkent, kérdez, összeroppan. Krusovszky Dénes: A felesleges part*, Magyar Narancs 2012/5, 37.

44. Horváth Györgyi, *i. m.*; Bodnár Zsolt, *Krusovszky Dénes: A felesleges part*, Wellmann Éva: *Az itt az ottal*, Kortárs 2013/10, 101.

45. Boldog Zoltán Krusovszky szövegeinek ezt a jellegzetességét kifejezetten bírálja: „az olvasót mélyvízbe dobják, hogy fulladozzon az utalásokkal teli szövegvilágban”: Boldog Zoltán, *A felesleges könyv*. Irodalmi Jelen Online 2012. 01. 15. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1530/felesleges-konyv> (2016. 05. 22.)

46. „A fenyőfa ágára akasztott emberi bőr / már egészen kiszáradt, viszont, / ahogy többen állították, a legegyszerűbb / furulyahangra is összerездült, / ezt mások táncnak látták, / megint mások a szélre gyanakodtak.”

47. „a lényegi üvöltés árnyékából / így sem tudsz már kirángatni”

48. A házi nyúl kikészítéséről: http://www.tabph.hu/tabikilato/telepulesek_ertekei/tab/tabi_kilato_1990_1991/pages/021_hasznos.htm (2016. 06. 03.) Itt is köszönetet mondok Kőrösi Imrének, aki megosztotta velem ezt az információt, a forrás lelőhelyét, és felhívta a figyelmemet a versnek erre a különlegességére.

49. Kántás Balázs az értelmezés keretét az elbeszélő énre korlátozza: „metaforikus síkon történő ön-megnyúzás, önboncolás ez” (Kántás Balázs, *Akit az ár végül a felesleges partra vet*, FÉLonline 2011. 11. 28. <http://felonline.hu/2011/11/28/akit-az-ar-vegul-a-felesleges-partra-vet/> (2016. 05. 22.), miként Bodnár Zsolt is szerepbe bűjtött önvizsgálatról ír (Bodnár Zsolt, *i. m.*, 102). A szövegben elszórtan, ezért folyamatosan jelenlévő mítosz időtlensége azonban arra int, hogy, az önértelmezés keretein túl lépve, inkább létértelmezésként tekintsünk a szövegre.

50. A kötetnek ezt az újdonságát, valamint a művészet határaitra való rákérdezést hangsúlyozza Horváth Györgyi is, *i. m.*, 37.

51. Nemes Z. Márió, „Márpedig, ami nincs, az csak az ördög műve lehet.” Műút 2014/12, 61–65.; Újvárosi Emese, *Idegen testek. (Péterfy Gergely: Kitömött barbár)*, Holmi 2014/8, 972–976.; Balajthy Ágnes, *A különbözőség balálos veszélye*, Alföld 2015/5, 121–124.; Deczki Sarolta, *Olümposz Mucsán. (Péterfy Gergely: A [sic!] kitömött barbár)*, Új Forrás 2015/8, 49–56.; Györffy Miklós, *Pályám képzelt emlékezete. Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, Jelenkor 2015/5, 583–589.

52. Az antik allúziótól függetlenül a testi tapasztalat sokszínűségére, valamint Angelo és Kazinczy tragédiájának testbe ágyazottságára hívja fel a figyelmet: Keresztesi József, *Kilépés a múzeumból. Péterfy Gergely: Kitömött barbár*, Litera 2014. június 16. <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2016. június 3.)

53. Péterfy Gergely, *Kitömött barbár*, Kalligram, Budapest, 2014, 437–440.

54. A regény számos ponton bátran felülírja a valóságot, erről részletesen ld. Szilágyi Márton, *Egy preparátum titkos élete*, Kalligram 2014/10, 97–100.

55. Török Sophie férjének az elbeszélését sokszor idézi – több hónap eltelte után – szó szerint, amit a kritika egybehangzóan nem tart sem hitelesnek, sem reálisnak: Deczki Sarolta, *i. m.*, 55; Györfly Miklós, *i. m.*, 586. Mint a folytatásból kiderül, azt gondolom, hogy az elbeszélői stratégiának ezt a jellegzetességét – mint ahogy a regényszöveg egészét is – nem a hitelesség felől kell értelmezni.

56. A szövegben összesen tizenötször fordul elő a következő oldalakon: 9, 18, 24, 26, 59, 69, 89, 139, 201, 240, 271, 286, 362, 416, 448.

57. Deczki Sarolta (*i. m.*, 52.) Angelo bőrének a preparálásában és kiállításában is a holocaust-analógiát látja a regénynek abból a jellegzetességéből adódóan, hogy a jelen és a múlt jelentésrétegei folyamatosan egybefonódnak.

58. Földes Györgyi, *i. m.* (2013), 176.

59. Előzményéről, a Nagy Péter alapította szentpétervári Kunstkammerről, valamint ennek legfrissebb irodalmi megjelenéséről, Németh Zoltán *Kunstkamera* című verseskötetéről, ennek ürügyén a génekbe és testbe zártág végletes kiszolgáltatottságáról ld. N. Tóth Anikó, *Zsilett-katarzis. Beszélgetés Németh Zoltánnal*, Palócföld 2014/6, 74–75.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

A mítosz újrafelhasználása és a költői nyelv Térey János A Nibelunglakóparkjában

Hans Blumenberg alapvető, a mítosz valóságfogalmáról és hatóerejéről szóló tanulmányában ismert módon amellet érvelt, hogy a mítosz elképzelhető definíciói mindkét metaforikus kategória kölcsönviszonyát teszik láthatóvá. E két ellentétes, ám a mítoszban összekapcsolódó kategória a rettenet (*Terror*) és a költészet. A rettenetet „a démonikus megbabonázottság (*Gebanntheit*) passzivitásának tiszta kifejeződéseként” határozza meg, míg a költészet „a világ antropomorf elsajátításának és az ember teomorf felfokozásának képzeletbeli kicsapongásaként” írható le.¹ Ez a kettős meghatározás nagyon is jól illik egy olyan mű tárgyalásához, amely mítoszi témát dolgoz föl, a *terror*t mind aktuálpolitikai, mind absztraktabb értelemben megjeleníti, valamint korábban avítnak, esetleg archaikusnak vélt költői beszéd-módok újraélesztésével kísérletezik.

A 2004-ben megjelent Térey-mű immár viszonylag kiterjedt befogadástörténettel rendelkezik, és mind az életműben, mind a kortárs magyar irodalomban betöltött szerepe meghatározónak mondható. A recepciótörténet számos összefüggésben tárgyalta a mű wagneri ihletettségét és irodalomtörténeti beágyazottságát, ideértve az egész szerkezet összevethetőségét a wagneri tetralógiával. Jelen összefüggésben külön kiemelendő az egyes részek viszonylagos önállósága, amely lehetővé tette a harmadik rész kiemelkedését a teljes mű összefüggéséből: a *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* című befejező rész volt az alapja Mundruczó Kornél Kréta-

kör-beli rendezésének, az ebből készített 2009-es filmnek, de például francia fordításban is önállóan, az első két résztől és az előjátéktól elválasztva jelent meg (*Hagen, ou l'Hymne à la baine*, 2008, fordította Marc Martin). A Térey-darab elmentmondásosan viszonyul a germán mitológia kortárs recepciójának fő vonulatához, amely döntően kritikai-ironikus távlatból dolgozza föl a mítoszi témát.² Térey-nél is hangsúlyos ez az ironia, miközben a mítoszi témák és archetípusok megjelenítéséből származó energiák mégis a költői nyelv revitalizálásához járulnak hozzá. Úgy látom, a gazdag Térey-szakirodalom leginkább ez utóbbi jelenség tárgyalásában jutott a legkevesebb eredményre, dolgozatomban ezért ennek kívánok legalább részlegesen utánajárni. A Nibelung-téma kortárs angol és német nyelvű irodalmi feldolgozásait áttekintve Térey művének egyedülálló jellege különösen szembeötlő, és mindenekelőtt a nyelvi megvalósulást illetően. A magyar szerzőnél a *Nibelungenstoff* nem prózai átiratban jelenik meg, a szereplők motivációihoz nem rendelődik népszerű pszichológiai magyarázat, és a művet mélyen átható ironia nem elsősorban a mítosz és a modern német nacionalizmus közötti összefüggések kritikai vizsgálatát szolgálja. Ezekben az aspektusokban Térey szövege jelentősen eltér nem csupán Moritz Rinke gyakran szóba hozott, 2002 és 2007 között kétrészesre átdolgozott darabjától,³ hanem a Michael Köhlmeier és mások által készített népszerű parafrázisoktól, de még a germán mitológia talán legpoétikusabb kortárs prózai feldolgozásától, A. S. Byatt *Ragnarok* című művétől is.

Noha a cselekmény helyszínéként egy félig fiktív modern német metropoliszt azonosíthatunk – Wormsról van szó, amelynek a neve fontos lesz a későbbiekben –, a darab fő ideológiai összecsapásainak kevés köze van a német nacionalizmushoz, annál több a globális, multinacionális kapitalizmushoz. A befektetők, nagytőkések és a hozzájuk csapódó művészek és szórakoztatók világa inkább emlékeztet Bret Easton Ellis műveire,⁴ mint valami kvázi-középkori fantáziavilágra – például amilyenbe az Uli Edel rendezte 2004-es, nem különösebben eredeti tv-film helyezte a Nibelungok cselekményét. Már korábbi tanulmányok – elsősorban Kricsfalusi Beatrixé⁵ – felhívták a figyelmet arra, hogy a kincs és a gyűrű vándorútjának képzetei már a wagneri mítoszadaptációban is összekapcsolódnak a modern kapitalizmus kritikájával, Térey pedig tovább literalizálja és a végletekig viszi ezt az azonosítást. Az istenek világa ebben az újraértelmezésben a háttérbe szorul, az istenek és a hősök világa közötti viszony pedig ennek megfelelően bizonytalanná válik: az istenekhez olykor imádkoznak, Wotan neve frazémákban és szólásokban az „Isten” név helyettesítőjévé válik, de a szereplők ugyanakkor üzleti partnerként vagy éppen rokonként is hivatkoznak rájuk. A színpadon azonban nem jelennek meg: amikor pedig jelenésük lenne – jelesül a kettős esküvőn –, akkor is hiába várják őket a repülőtéren. Hiányukról egyedül az értük kiküldött biztonsági ember, Heimdall emlékezik meg.

Az esküvő végkimenetele egyébként az egyik olyan szöveghely, ahol Térey tudatosan eltér bármilyen ismert cselekményvariánsától, és az általa végrehajtott fordulat a kortárs szexuálpolitikai kultúra iránti ironikus főbiccentésnek is tekinthető: ebben a változatban Brünnhilde és Guttrune szapphói egybekelésének lehetünk tanúi, a vesztesek pedig nem is kizárólag a cserbenhagyott vőlegények, hanem az egész kettős esküvőt kitervelő Hagen. Míg az első részben Siegfried Brünnhildével

jár, Hagen itt azért terveli ki e páros szétszakítását, hogy kettejüket saját féltestvéreivel, Gutrunéval és Guntherrel boronálja össze, ezzel biztosítva a varázserejű (itt: a nyereséget garantáló) gyűrű megszerzését saját családja számára. A két nő lesbikus egybekelését a Norn Network a „másság diadalaként”⁶ ünnepli, és a bevett klisé alkalmazása az adott kontextusban kettős ironia hatálya alá kerül: a helyettesítések játéka egyrészt kiemeli a másság és az azonosság különös összjátékát (a másság diadalát éppen az azonos neműek egybekelése jelenti), másrészt az olvasó tudja, hogy a „heteronormatív kánonnak” való ellenszegülést itt kimondottan pragmatikus ösztönzőerők hajtják: noha a két nő valóban vonzódik egymáshoz, Brünnhilde elsősorban Hagen diadalát akarja megakadályozni. Hagen ennek köszönhetően veszíti el pozícióját a családi üzletben, és válik „terrorörpévé”, hogy immár kívülről – és alulról – rombolja Siegfried és Gunther üzleti érdekeit. Féltestvérét lépfenével igyekszik elpusztítani, a „Wälsung-tornyot” pedig felrobbantja: nyilvánvaló utalások ezek a 2001-es terrortámadásokra az Amerikai Egyesült Államok ellen, amelyeket már a *Paulus* ikerházrobbantás-cselekményszála is megelőlegzett.

Az utalások motiváltságát jelzi, hogy a darab a terrorizmus társadalmi-etnikai beágyazottságának jeleit is tartalmazza, a Téreynél megszokott ellentmondásokkal együtt. A tervezett kettős esküvő a résztvevők emberföldről gazdagságát hivatott fitogtatni, ezzel azonban erőszakos tiltakozást vált ki a – színpadon csak néhány képviselőjük által megjelenített – tömegekből, akiket a szerzői instrukciók „arab és török vendégmunkásként”, majd „anarchopunkként” azonosítanak (230). Hagen attitűdje gyökeresen megváltozik a cselekményben beállt fordulat hatására: a tünemények leverésére buzdít, sőt durván rasszista megjegyzéseket tesz a tiltakozókra („De még a Család irlalma se tart ott, / Hogy túlpigmentált ismerőseink / Társaságát kívánjuk és keressük...” (231). Később, terrorörpévé válva azonban kiemeli a Nibelungok kiközösítettségét az előkelőbb Wälsungok és Gibichungok által; apjának, Alberichnek a privát beszédhelyzetben alkalmazott, erős tájszólást imitáló beszédmódja pedig arra utal, hogy a Nibelung-klán is önnön társadalmi kirekesztettségének ellenében érte el gazdasági sikereit. Ennek a kirekesztettség tudatnak azonban nyilván nagy szerepe van Hagen frusztrációjában. A költőiség szempontjából legfontosabb nyelvi szinten azonban az a – némely kritikában visszatetszést is keltő – megoldás a legizgalmasabb, ahogy a korábban hol vidékiesnek tetsző, hol shylocki sztereotípiákat megtestesíteni látszó Hagen terrorörpeként már „intifádát” (405) és „Nibelung-dzsihádot” (361) emleget, ezzel egészen inkompatibilis történelmi tradíciókat hozva össze. Az itt megkezdett értelmezés összefüggésében ez nem poétikai hiba, hanem éppen annak a stratégiának az egyenes következménye, amely a mítosz költői revitalizálásának jegyében egymás mellé helyezi a radikális ironiát és a – jobb szó híján – radikális fenséget.

Térey ezzel az átalakítással nem csupán a mítoszi téma egyes aspektusainak újraértelmezésére tör, hanem magának a mítoszhoz való viszonynak az átállítására, reorientációjára. Ez különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha az alábbihoz hasonló mítoszdefiníciós kísérletek fényében vizsgáljuk a művet: „(1) a mítosz mint »időtlen«, azonosítható eredet nélküli elbeszélés, amely szembeállítható az időhöz kötött, kontingens elbeszélésmóddal; (2) a mítosz mint a közösségi identitás és

szellemiség narrativizációja, szemben a modern kultúra alapvető társadalmi sokféleségével és elidegenítő materializmusával”.⁸ Térey műve a mitikus hősöket és isteneket összemosza a kortárs kultúra „elidegenítő materializmusával” és a jelenkori történelem narratíváival, és ezzel a tematikus szinten kétségbe vonja a fönti definíció mindkét pontjának alapvető különbségtételeit. Ez a kétértelmű eljárás legalább a mítoszi szűzsé wagneri újraírásáig visszavezethető, de a mítosz Térey-féle szó-szerintiesítése végletes eredményekre vezet. Wagner istenei metaforikusan vagy jelképesen jelenítik meg a modern burzsoáziát, Téreynél azonban nincs szó efféle figuratív helyettesítésről: Siegfried és a többiek nem reprezentálják a modern pénzvilágot, hanem a cselekmény terében, szó szerint kapitalistákká válnak. A mítoszi és a kortársi közötti szemiotikai viszony immár nem jelképes: a jel és a jelölő közötti távolság persze nem tűnik el, de bonyolultabbá válik vagy éppen visszajára fordul. Ha korábban tudtuk, mi a jelölő és mi a jelölt, melyik a metafora/allegória fogalmi és melyik a nyelvi szintje, a dolog immár nem ilyen egyszerű. Márpedig ez a változtatás nem független magának a pénzpiacnak a színre vitt logikájától.

Ennek a szemiotikai átállításnak is köszönhető, hogy a mítoszi események és hősök deheroizálása, beíródása a kortárs kultúrába nem vezet egyszerű trivializáláshoz. Noha a mítoszi neveket most árucikkek és termékek védjegyeként ismerjük föl, ez nem számolja föl poétikusságukat vagy homályosságukat. A főhősök előtörténetének egy részét sötét homály fedi, az emberi hősök és az istenek világa közötti kapcsolat nem világosan meghatározott, az üzleti manővereket pedig mágiikus terminológia nevezi meg – a darab diskurzusában nem találni olyan kapaszkodót, amely eldönthetővé tenné, hogy Siegfried „boszorkányos” pénzgyarapító képességének visszatérő emlegetését szó szerint vagy metaforikusan kell-e értenünk. Ezek a példák már jelzik, hogy ezek a darab nyelvbe mélyen beíródó dilemmák, és a szöveg felfokozott nyelvisége okozza a legtöbb kritikai nehézséget. A mítoszi látszólagos lefokozását ellensúlyozza az üzleti terminológia poetizálása, ami a profanizáció és a fenség állandó feszültségét eredményezi. A stílus szintjén mindez jól azonosítható a legmagasabb modern költészetből és a hétköznapi, népszerű kultúrából vett idézetfoszlányok véletlenszerű keveredéséből, valamint az alantas, obszcén megnyilvánulások és a legemelkedettebb, körmönfont poétikai megoldások összemosódásából.

A harmadik rész legpoétikusabb betétei – amint azt már mások is megfigyelték – Hagen gyűlölet-monológjaiban találhatók, de tettestársának, az „izomagyú” Dankwartnak a szólamában is feltűnnek olyan foszlányok, amelyek a legalantasabb megnyilvánulásokat vegyítik egyfajta archaikus, varázsénekszerű költőiséggel.⁹ „Hogy szeretném szénné szopadni ezt / A szilikoncsöcsű, ordas ribancot, / Szeretném torkon köpni telt herém / Terhével, kígyóméregízű tejjel.” (379). Az idézet első két sorában az alliterációk talán még inkább kiemelik a sértő vulgaritást, a második két sor összetett metaforája azonban nehezen egyértelműsíthető mítoszi konnotációkkal itatja át a legközönségesebb megnyilatkozást, a birtokos szerkezetbe foglalt, kevésbé nyilvánvaló homofónia („telt herém terhe”) pedig nem csupán egy kevésbé tolazkodó nyelvi regiszterbe vált a bántóan sziszegő alliterációk után, de még a szexuális erőszak ígéretébe foglalt nemi kódokat is finoman átírja a „telt,” a „teher” és a „tej” feminin konnotációinak összekapcsolása révén.

Egy másik, Dömötör Edit tanulmányában is kiemelt¹⁰ szöveghelyen a fent említett ellentétes tendenciák olyan intertextusba foglalt szójátékká sűrűsödnek össze, amely messze túlmutat az újafelismerés és a nevetetés/sokkolás effektusain. A „Hagen öli az áramot” (367) torzított Macbeth-idézete referenciálisan arra utal, hogy Hagen beférkőzött Siegfried cégének elektronikus levelező rendszerébe. De a dráma keretének ismeretében maga a szójáték „megfertőzi” a darab egész jelölőrendszerét, hiszen visszautal a Norn Network stúdiójában zajló előjáték zárójelentére is, amely a sors fonalának elszakadását az elektromos kábel elvágásaként trivializálja. Az elektromosság vagy elektronikus kommunikáció megszakítása itt a darab világán belül jeleníti meg az isteni rend megzavarását, amely Macbeth cselekedetével vethető össze. Az előjáték végén a Rendező (akiről a szerzői instrukció leszögezi, hogy a Hagent játszó színésznek kell alakítania) „fölemel a padlóról egy elszakadt kábelt, és elindul Skuld felé” (25). A Rendező és Hagen színészi megjelenítésében megmutatkozó azonosság, a Nornák híradástechnikai átváltozása újfent a szövegvilág „immanenciája” vagy „transzcendens megkettőzhetősége” közötti ambiguitást emelik ki. Hagen cselekedetei pedig egyszerre szöszerintiesülnek modern terrorcselekményként és közben mélyen beágyazódnak egy mítoszi jelölőrendszerbe. Ez a stratégia következetes szövegalakító műveletsort feltételez, miközben alátámasztja a Blumenbergtől vett tézist a mítosz, a terror és a költészet szoros összetartozásáról.

A saját drámájáról szóló kis esszéjében¹¹ a szerző olyan kettős stratégiát vázol, amely emlékeztet a mítoszadaptáció kapcsán másutt az „átsajátítás és eltávolítás”¹² együttállásának nevezett magatartásra. Ez az attitűd nem csak az idők homályába vesző mítoszi cselekményre, hanem Térey irodalmi előképeire is vonatkozik: ezek között a szerző a wagneri tetralógia mellett Goethe *Faustját*, Ibsen *Peer Gyntjét*, valamint *Az ember tragédiáját* említi. Az „emberiségköltemény” hagyományához való kapcsolódás nem csak a verses drámaformából nyilvánvaló, hanem a cselekmény hatóköréből és az egyetemes témák megjelenítésének igényéből is. A „világtörténelem” egyetemességét azonban Téreynél a globalizált jelen váltja föl, és ebből adódik a szervesen össze nem kapcsolódó kulturális magatartásminták véletlenszerű keveredése, ami olykor robbanékony elegyet eredményez. A darab stilisztikai heterogenitása megfelel a tematikai keveredésnek, és – Térey saját szavaival – ellensúlyozza a „XIX. századi etika nyársat nyelt komolyságát”.¹³ Ez az „építő jellegű ironia” azt jelenti, hogy a műnek „saját paródiáját” is tartalmaznia kell, és éppen ezáltal érheti el, hogy több lesz pusztán „frivol fricskánál” a mítoszi tradícióval szemben.¹⁴ Az ihletet Térey – a wagneri mintához ragaszkodva – zenei analógiákkal fejezi ki: az „új korszak ideái” „a Brünnhilde-ébresztés négy akkordjaként” jelennek meg: „E-moll, E-dúr, esz-moll, cisz-moll”.¹⁵ Ha az obszcén vulgaritás, az ízléstelenség határán egyensúlyozó stílbravúrok és a szójátékok a hagyomány emelkedettségét hivatottak ellensúlyozni, akkor a komolyzenei inspiráció egy ellenirányú ellensúlyként tekinthető a kortárs kultúra nivelláló-trivializáló irányultságával szemben. Térey így fogalmaz: „Arra vagyok kíváncsi, hogy az üzleti élet profán rítusai »megzenésíthetőek-e«, az egyes multinacionális cégeket jelképező részvények mozgása pedig ábrázolható-e rímekben és harangkongású jambusokban. [...] Az angol reneszánsz ékesszólását szerettem volna elegyíteni a gettórap

brutalitásával és a roppant jólét provokatív szappanopera-szerűségével.”¹⁶ Ez a reprezentatív keret a nyelv zenei és ritmikai vonásait állítja az előtérbe, a wagneri zenére, a shakespeare-i költészetre és a gettórapre mutató, kevert hivatkozások azonban bizonyára megnehezítik a „formalista” megközelítésnek valamiféle kulturális „elitizmussal” való azonosítását. A darab tudatosan kever költői és zenei formákat – mind a tematikai, mind a formai szinten. Néhány jelenetben az instrukciók pontosan azonosítják a háttérben szóló könnyűzenei formákat (pl. „a hangfalakból konzervzene szól: jéghideg trance” – 105; „kemény rave szól, és dolgozik a füstgép” – 196). Az utolsó rész egyik első jelenetében Siegfried és Gunther vitáját olvashatjuk Siegfried kedvenc „totalitárius metál” bandájáról, a háttérben bömbölő Sonnensteinről (a név nyilvánvalóan a Rammstein nevű német bandára utal). A jelenet ironiája, hogy – hasonlóan az első részben Ortwien képeiről folytatott vitához – a vita alapvető fogalmai akár a Wagner-recepciótörténetből vagy éppen a Nibelung-mítosz német feldolgozásainak kortárs vitáiból is ismerősek lehetnek. Gunther a zenét egyszerre találja nevetségesnek és fenyegetőnek: „éppen ez a primitív / Pöröly ébreszti piromániánkat; / És minden taktus gyűjtogatni hív, / És ezt hívják úgy, hatásvadászat.” (276). Siegfried válaszában az „őserő” terminusát hívja segítségül, mielőtt beismeri, hogy Hagen is komoly Sonnenstein-rajongó.

A zene sodró hatása, „ősereje” tehát a mítosz potenciálisan romboló erejével kapcsolódik össze, amelyet az immár titokban terrortörpévé vált Hagen testesít meg. Mivel a költői nyelv ereje ugyancsak a zeneiséggel azonosítható, ezért nem meglepő az a korábban már említett összefüggés, amely szerint a Térey-darab leg-erősebb költői passzusai Hagen monológjaiban találhatók.¹⁷ Némely megszólalásában Hagen valóban Shakespeare nagyszabású intrikusait és antihőseit idézi; sőt, ő a darab legnyilvánvalóbban *költőileg* ihletett szereplője. A darab végéhez közelítve beszédét az FM 9.11 (!) csatornán közvetíti, és korábbi munkaadóit vádolja azzal, hogy kihasználták és eldobták őt. „A két bűnbak nevét fölolvassom: / Most térünk át a szörnyű vádiratra. / A dús költészet méze átiratta / Minden keményre kalapált sorom.” (404). A költészet „keményre kalapált” jellegét természetesen megerősíti a „K betűkkel keményen” szóló alliterációsor; ezen túl azonban a kalapálás a Sonnenstein „primitív pörölye” által ébresztett „piromániát” is előhívja, így a Hagen szavaiban megtestesülő költészet a „totalitárius metál” hatáseffektusaival kerül egy szintre.

A párhuzamok azonban nem állnak meg a Hagen szólama és az agresszív metál közötti azonosításnál. Magának a szerzőnek a fönt idézett leírása is összeolvasható Hagen egyik legfontosabb monológjával. A szerző az „üzleti élet profán rítusainak” megzenésítéséről és megverseléséről beszél, miközben egy nagyon hasonló szövszerkezetet találunk Hagen szólamában is: ő a „tőzsde minden profán rítusának” ismeretéről nyilatkozik. Ez a – második rész elején található – monológ Hagen csalódottságát fejezi ki az üzleti világgal. A beszéd a piac gépies működésének és egyéb, elvben kevésbé kiszámítható, önjáró és öncélú rendszereknek a szembeállítására épül. Jellemző a csalódottságot kifejező, fosztóképzős melléknév: „költőietlen”.

... *S a vérkeringés gyakran kőboráram.*
A tőzsde minden profán rítusát

Ismerem, ideáit körbejártam,
 Tanultam nüansait, stílusát. –
 Már vigaszt lelnék valami kuszább
 Hálózatban. Fáraszt a rend. Korábban
 Se láttam azt a pontocskát, ahol
 Egyetlen ponttá olvadnak össze
 Forgótőkék formái; [...]

S az eredmény, az árva vég
 Csak elvont érték, merőben költőietlen!
 Hiába szépművészet a nemes
 Pénzforgás, ha nincs: metafizikája...
 [...]

Elképeszt, hogy soba
 Nincs kiegyenlítőds: sosem áll le
 A részvénytmozgás, nincsen tisztulás;
 Láztérképként sosem simul ki már e
 Parádés görbe: állandó a láz. (179–180)

A beszédet összetartó alaptrópus a körforgás képze. A pénz körforgása az áramkörrel (újfent!) és a vérkeringéssel állítható párhuzamba és ezáltal ellentétbe is. Hagen panasza összetett: a tőzsde zárt, szervesetlen és öncélú, tehát nyugvópontra nem jutható rendszer, míg a vele szembeállított rendszerek elvileg ezektől eltérő vonásokat jelenítenek meg. Ezek közül a jelen összefüggésben négy érdemes a kiemelésre. (1) Hagen a költőietlenséget a „csak elvont értékkel” azonosítja, amiből következik, hogy a költőiség nem redukálható absztrakcióra; a fentiek összefüggésében a költőiség hozzáadott értéke érzéki vonásaiban, tehát ritmikai, auditív és figuratív aspektusaiban ragadható meg – hiszen a költészet sorai „keményre kalapáltak” és „dús méz itatja át” őket. (2) A tőzsdei műveleteket Hagen „nemes / pénzforgásként” nevezi meg. A kifejezés szokatlansága és a soráthajlás itt is egy figuratív olvasatot hívhat elő: ha a szerkezetet *hüipallag*ként olvassuk, az írásképp megváltoztatásával „nemespénz-forgásként” értelmezhetjük, s így a nemes jelző ráirányítja a figyelmet a Térey-féle feldolgozás eltérésére a mítoszi hagyománytól. Hagen panasza így arra vonatkozik, hogy a részvényekkel való kereskedés nem azonos a nemesfémek felhalmozásával. Itt újfent az érzéki-taktilis és az absztrakt közötti szembeállítással van dolgunk. Míg a mítoszban a kincset folyóvíz alá temetik, itt a kincset az információ folyama takarja el, a kereskedés modern technológiái virtualizálják. (3) A metafizika hiányára vonatkozó panasz inverz módon hívja elő Walter Benjamin megjegyzését a kapitalizmusról mint olyan „kultikus” vallásról, „amely nem ismer sem dogmát, sem teológiát”.¹⁸ Ez a megjegyzés egyszersmind a mítoszi téma adaptációjának igazolására is szolgálhat, hiszen a premodern és a kortárs (posztmodern?) kulturális környezet összekapcsolhatóságát sugallja. (4) A tőzsdei körforgást Térey Hagenje a fönt már említett panaszok mellett a homeosztázis hiányával is összefüggésbe hozza: a körforgás nemcsak hogy nem juthat nyugvópontra, de még a mozgás „kiegyenlítődséről” sem lehet szó. A „láztérkép” görbéje a pénzforgás és a szerves cirkuláció inkompatibilitására utal, ami

nem feltétlenül (vagy legalábbis nem kizárólag) a kapitalizmus „életellenességének” bizonyítékeként olvasandó, inkább a világ – blumenbergi értelemben vett – „antropomorf elsajátításának” hatáira utal a démonival és az istenivel szemközt.

A pénzvilág és a költőiség kontrasztját tehát a terroristává leendő Hagen jeleníti be – az ő perspektívája kétségtelenül szembemegy azokkal a kortársi felfogásokkal, amelyek valamilyen „antimetafizikai” elméleti alapról kiindulva (pl. a luhmanni rendszerelmélet vagy a marxi értékelmélet nyomán) tagadják a materiális és a szellemi értékek éles szembeállíthatóságát.¹⁹ Az elkövető szemszögéből – amely, mint láttuk, legalább részben átfedésben van a szerzőével – a piac valódi kiterjedés nélküli virtualitása és a tőke önreferenciális (vagyis ennyiben mégis mítoszatlanított) jellege tehető felelőssé a végső katasztrófáért. A Notung-torony pusztulásának leírása Bábel tornyának történetét idézi fel, és a modern terrorizmus olyan értelmezéseit hívja elő, amelyek Jonathan Culler megfigyelése szerint²⁰ nem szakonképesek a politikai közbeszédben, ám a költészetben mégsem diszkreditálhatók: mégpedig nem csak akkor, ha egy kétséges jellemű drámai szereplő szájából hangzanak el. Culler példája Auden *1939. szeptember 1.* című verse, amely a 2001-es terrortámadások után vigasztaló szavazati darabbá vált az Egyesült Államokban, noha olyan sorokat is tartalmaz, amelyek a közbeszédben nem megengedett módon a megtámadott nagyhatalom felelősségét is firtathatják. Orbán Ottó fordításában: „de holtig együgyűn / ki élhet révületben; / arcába vicsorít / a Gyarmatosítás / s a nemzetközi bűn”. Hagen beszédében hasonló módon vádolja a terrortámadás célpontjait olyan bűnökkel, amelyek a cselekmény alapján nem látszanak egészen megalapozatlannak – mint ahogy Wagner tetralógiájában is végső soron az istenek bűnei idézik elő a Walhalla összeomlását: „Az F & F [Fafner & Fasolt, a wagneri óriásokról elnevezett építővállalat] hiába tatarozta / A bűnös várost – most hull szerteszét! / így jár, aki pokolra alapozza / A mennybemenetel épületét.” (373). A beszéd folytatásában Hagen a képmutatást kapcsolja össze a „talmi” kincssel, majd megjegyzi: „De színaranyhoz köt csupán az esküm” (Uo.) – vagyis a korábban a költőietlenséggel azonosított virtuális pénzt itt az erkölcsi értékek hiányával hozza összefüggésbe. Hagen terrorista-projektuma egyszerre szükséges láncszeme és művön belüli kicsinyítő tükre is a Térey-féle költői vállalkozásnak, amely az ősi mítoszi cselekmény és az elavultnak vélt költői beszédmódok revitalizálását tűzi ki célul egy első látásra mítoszatlan és költőietlen (talmi?) világ megjelenítése által.

Az analógia nem látszik véletlennek, amennyiben a darab ironikusan rá is játszik önnön „terrorisztikus” felhangjaira. A wagneri-fausti-madáchi emelkedettség soha nem uralkodik teljes mértékben a szövegen, a mítoszi és a profán folyamatosan egymást táplálja és feltételezi. Ezt a legnyilvánvalóbban azzal lehet példázni, ahogyan a mítosz kvintesszenciája, az eredet kérdése előjön a darab nyelvében. Ez a kérdés már a tematikai szinten is erőteljes megfordítást idéz elő a Nibelung-cselekmény modern recepciótörténetéhez képest. Ha figyelembe vesszük, hogy a második világháború radikális törést jelent a mítosz modern feldolgoásaiban (a náciik szélsőséges Nibelung-értelmezése évtizedekig szinte hozzáférhetetlenné tette a mítoszt a modern német irodalom számára²¹), annál szembeötlőbb Téreynek az a fogása, hogy a náci időszakot teszi meg egyfajta homályos, mítoszi eredet időszakának, amikor a cselekmény jelenében kiemelkedő üzleti konszern alapjait lerakták

a szereplők felmenői. Ez a narratív inverzió azért megkapó, mert egyszerre nevezhető történetileg autentikusnak és történetietlennek, az emlékezet különös logikájára apellálva. Az inverzió ugyanis érthető a szégyenletes, feldolgozhatatlanul traumatikus múltra való utalásként (ekkor egy egészen referenciális olvasatot is megenged), de felidézheti a Jan Assmann-i „kommunikatív emlékezet” időtávlatát is, amely a szóbeliségre épülő kultúrákban éppen 70–80 év távolságra teszi a kronológiai emlékezet határát, annál régebbre emlékezve minden eseményt az idők homályába, egyfajta mítoszi időtlenségbe illeszt. Ez utóbbi olvasat magyarázhatja a kronológiai logika felfüggesztését, amely a berekesztődést egyfajta kezdettel helyettesíti.²² A háború itt félig elfelejtett, távoli emlék, amelyre – nem meglepő módon – Hagen emlékezteti üzlettársait. Guntherhez intézi az alábbi szavakat:

*Apád mérgesgáz ciklonját kavarta szakértelemmel,
Barna kampányt támogatott – mi mást tehetett? – apám;
U-boottá vált vas és acél – a Wälsung-futószalagról
Egymás után gördültek le roppant Notung-harckocsik. (64)*

A ciklon-B-re való utalás durván szarkasztikus *hüperbatonja* („ciklongáz” helyett „mérsgáz ciklonja”) mellett a szöveg legfőbb érdekessége a multinacionális válalat ultranacionalista politikai eredetére való utalás, amely sajátosan pynchoni felhangokat kölcsönöz a narratívának: ezzel egyszerre lép bele a német nemzeti mítosznak a náciizmusban játszott szerepét illető diskurzusba, és egyszersmind viszonlagosítja is annak jellemző politikai irányultságát, amennyiben (a *Súlyszívárvány*hoz hasonlóan) nem egymás ellen játssza ki a nemzetállami-katonai és a nemzetközi-pénzügyi hatalmi struktúrák iránti gyanakvást. Ez az ideológiai összetettség azonban a szöveg nyelviségéből adódó problémákra is tereli a figyelmet: a specifikusan germán mitológia történetét a globalizált világra alkalmazó „emberiségdráma” expanzív törekvését mégiscsak ellensúlyozza Térey szoros kötődése a (németnél is szűkebb hatókörű) magyar idiómához, ami a költői konvenciókat illetően éppen a műnek ezen a pontján válik nyilvánvalóvá.

Láttuk, hogy a műről szóló esszéjében Térey a „harangkongású jambusokra” és a „gettórapre” hivatkozott mint a mű dikcióját döntően meghatározó ritmikai-poétikai konvenciórendszerekre. A szöveg túlnyomó része valóban e konvenciók alapján dolgozható föl: a rímes jambusok *blank verse*-szel, valóban rapszövegként is olvasható részekkel és olykor tiszta prózával váltakoznak (Mundruczó filmjének egy remek jelenetében pedig egészen liturgikus tradíciókat idéző módon kántálnak a szereplők). Az itt idézett szövegrész, valamint ennek közvetlen környezete, az Alberich és Hagen által előadott, az 1929-es fekete péntektől a szövetségesek bosszúbombázásaiig terjedő időszakról szóló betét egészen eltér a darab többségétől, amennyiben itt nem egy nyugati mintájú szövegalakítási hagyományt követ, hanem jól felismerhetően *magyaros* (ütemhangsúlyos) verselésre vált: „Kezdetben volt | a fekete | | péntek és [a] | nagy ijedtség / Mindenütt le- | -húnyt redőnyök, | | Kezdetekkor | volt a Krach.” (63.) Az ütemtagolás ugyan sokszor megbotlik (lásd: „le-húnyt”, de a fönt idézett sorokban is akad több hasonló példa), ám az általános tendencia mégis világos: a kb. másfél oldalas betétben a két Nibelung vé-

gig ezt az ütemhangsúlyos ritmikát követi, amelyben négyütemű tizenhatosok és tizenötösök váltják egymást 4/4//4/4 – 4/4/4/3 tagolásban. A beszéd elején Alberich által használt „kezdetben volt – kezdetekkor volt” anafora az eredetmítoszok gondolatritmusát idézi föl, a magyaros ritmika pedig (ebben az összefüggésben) a kifinomult – vagy éppen populáris, de mindenképpen urbánus – modern műköltészeti formák helyett az archaikus-népi regisztert hívja elő. A verselés monoton periodikussága az epikus költészetre emlékeztet, a magyarra fordított epikus költemények közül – talán nem véletlenül – a legközelebb a *Kalevala* ritmikájához áll, noha a szabályosan váltakozó szótagszámok – szintén nem véletlenül – a Nibelung-strófa szerkezetét is halványan megidézik. A Nibelung-strófa a maga tiszta formájában nem jelenik meg a darabban (és a modern költészetben, például Radnótinál magyarosított Nibelung-sor sem), ami ebben a műben talán önmagában is jelentésnek nevezhető, és kiemeli az itt megjelenített epikai versmérték ironikus jellegét. Három dolog világosan látszik e vitatható előzményekkel bíró metrumról: 1) ez a darab egyetlen olyan helye, amelyben a magyaros-ütemhangsúlyos verselés egyértelműen a nyugati minták fölé kerekedik, és ezzel a versforma a nemzeti és a nemzetfölötti ideológiai konfliktusába is beleszól, éppen a náci múlt megidézésével egy időben; 2) a forma az epikus költészet monoton periodikusságát idézi, ezzel a mítoszi szüzsé középkori irodalmi eredetére is visszautal; 3) a monoton metrika a Hagen által megidézett történelmi folyamatokat is hangsúlyosabbá teszi, mindenekelőtt a „Wälsung-futószalagról” legördülő tankokról és a megállíthatatlan hadiipari gépezetről szóló részekben. Nem kétséges, hogy a szöveg ritmikai kompozíciója a darab összetett jelentésének konstitutív tényezőjeként tartható számon.

A darab szintén előhívja és áthelyezi a germán kozmológiát, mindenekelőtt a világkőrifsa, Ygdrasil szerepeltetésével. Akárcsak az istenségek esetében, itt is azt látjuk, hogy a fa megőrzi némely mitikus vonását (pl. rejtélyes módon túléli Dankwart láncfűrésztes támadását), de ugyanakkor úgy is beszélnek róla, mint egy isteni eredeti pusztá másolatáról. Az előjátékban a Norna Network által közvetített ünnepségen elhangzik a wormszi gyerekkórus által előadott dal a kőrifáról. A szöveg a dalt ritmikai tisztaságában – ezúttal valóban „harangkongású jambusokban” közli, amely megfelel a darab elején uralkodó derűlátó és himnikus hangulatnak. A gyerekek a kőrifsa elpusztíthatatlanságáról, valamint a gyökereit rágó férgek erőfeszítéseinek hiábavalóságáról énekelnek. Ez a téma egyértelmű kölcsönzés a Wagner-operából, ugyanakkor az újraolvasásban már Hagennek az uralkodó világrend elpusztítására irányuló törekvését is megelőlegezi: „Gyökérzetét a férgek / Falánk kis garmadája / Roncsolta, fúrta, rágtá; / Az élősd sereglet / Csapását kiheverte: / Megújult és egész lett!” (12). Az optimista, ünnepélyes dal a darabban csak eltávolítva hangzik el: a gyerekkórus nem jelenik meg a színpadon, csupán a tv-stúdióban „felvételtől” közvetítik a Dóm oltára előtt elhangzó dalt – ez még a közvetítőrendszer összeomlása előtt történik. A kőrifsa mitikus-kozmológiai képe az eredet időbeli problémáját a fa ágai és gyökerei közötti térbeli viszonyra fordítja át, amely a tükörszerű megfordíthatóság révén az idő lehetséges reverzibilitására, a természeti ciklusra, az élet „örök körforgására” is utal (mint Jankovics Marcell *Fehérlófia* című rajzfilmjének képsoraiban). A főhősök homályos múltjának, a világrend kétséges alapjainak ismeretében azonban az események iterabilitása, a múlt

visszatérése baljós mellékszövegekkel is társul. A gyerekdal vidám és ünnepi hangulatát a darab újraolvasója számára már itt ellensúlyozhatják a tágabb kontextus fenygető sugalmazásai.

Mindjárt a gyerekdalban előkerül a darab poétikai nyelvének egy alapvető alkotóeleme: a gyökerek és a férgek képzeteinek összekapcsolása, amely változatos módokon tér vissza a darabban. Ez a képzetkör leginkább az utolsó részben válik dominánssá. Noha maga az eredeti kép ismét a germán mitológiára utal vissza, a darab költői nyelvében az alapképet adó nyelvi elemek úgy terítődnek szét, hogy jelentéslehetőségeik megsokszorozódnak, és az egyes jelentések a cselekmény eltérő szintjein és különböző stilisztikai regiszterekben aktiválódnak. Az eddigiek értelmében a stíluskeveredés két irányban hat: egyrészt profanizálja a hősi mítoszt, elvéve annak emelkedettségét; ugyanakkor a költői nyelvet bizonyos rituális/mágikus hatóerővel ruházza föl: ebben a ritualizált kontextusban a jelentést nem uralhatják az egyes individuális beszélők, és nem is korlátozható pragmatikai-szituációs összefüggésekre, mivel minden kijelentés a jelentések rejtélyes hálójába lép be.

Korántsem meglepő, hogy a „féreg” szót a leggyakrabban az immár terroristává vált Hagen kapcsán használják a dráma utolsó részében. Hagen eltűnése után féltestvére, Gunther azt állítja, hogy a Nibelung-ivadék „*féregg*é változott, / S hogy eljättsza nekünk a bosszúállót, / A terror símaszkját ölti magára!...” (323 – kiemelés: MGT). Az átváltozás persze kulturális szinten a mítoszi-wagneri cselekmény azon mozzanatára utal, amikor Fafner sárkánnyá változik, leszámítva, hogy Hagen metamorfózisa saját elszánásából következik be – noha a fentebb említett okok, csel-szövéseinek kudarca és családi kiközösítése is szerepet játszanak. A magyar idióma azonban eltérő konnotációkat is érvényre juttat: a *féreg* szó Hagen morális alantaságának kifejezésére is szolgál. Mindössze két oldallal később maga Hagen lép színre, és beszámol saját perverz gyönyöréről, amelyet önnön testének romlékonysága fölött érez: „Hagyom, hogy őszi *féreg* foga rágon; / Testem tünetei meg-lepetések, / S bolond öröm, ha minden napra több jut.” (325 – kiemelés: MGT). Az „őszi” jelző a maga nyugatos-dekadens konnotációival finoman ellensúlyozza a könnyen felismerhető idézetet az *Egy gondolat bánt engemet...* kezdetű Petőfi-versből, amely viszont a dicső harctéri halál képzeteit idézi föl. A darab újraolvasója ismét anticipációs gesztusként értékelheti az allúziót, noha Hagen halála a darab végén nem dicső és nem is hősi, viszont legalább erőszakos és hirtelen, ráadásul a heroikus kód alapján megalázó is, hiszen egy nő (és még csak nem is egy walkür) végez vele.

A rögtön ezután következő jelenetben Siegfried honlapját meghekkkelik, és a támadás következtében a cég logója a romlás jeleit mutatja: „A sárkányölő kard éle kicsorbult, / S a hárs levele megrozsdásodott” (338). A támadásról a rendszergazda Wulf (aki persze a *Ponyvaregény* Harvey Keitel alakította problémamegoldóját is felidézi) azt állítja, hogy nem vírus okozta, hanem „*Féreg*, hogyha mondom. / Hallgass rám, főnök. Mondok valamit. / A *féreg* / aktivizálódhat anélkül is, / Hogy te magad egy levelet kinyitnál” (337 – kiemelés: MGT). Hagen metamorfózisának következő fázisa ez: a meggyűlölt virtuális pénzpiac megzavarása érdekében virtuális féregg

azonosított elektronikus kommunikációt. A mítoszi téma ezen modernizációja tehát olyan sugalmazásokat tartalmaz, melyek szerint a modern technológia eleve „mítoszian” működik, talán abban az értelemben, ahogy Marshall McLuhan már az 1960-as években állította.²⁴ Térey drámájában azonban a költői nyelv olvasztja magába a modern technológia mítoszi aspektusait, hiszen az elektronikus féreg is a féreg-motívum metamorfózisainak sorába illeszkedik.

Megint nem sokkal később Hagent gyilkosként látjuk viszont, egy hajléktalant öl meg egészen motiválatlanul. A gyilkosság előtt közvetlenül rövid monológot mond arról, hogy az áldozat hiánya nem fog feltűnni a társadalomnak, majd a már várható frázist veszi elő: „Én tapsolok, ha hull a *férge*” (346 – kiemelés: MGT). Az idiomatikus kifejezés („hadd hulljon a *férge*”) az eddigiek ismeretében visszahullhat magára a nyelvhasználóra, hiszen eddig többnyire Hagen volt a „*férge*”. A testi romlást dicsőítő korábbi monológ fényében itt akár arra is gyanakodhatunk, hogy Hagen szóhasználata saját pusztulásának félig-meddig tudatos előrevetítéseként is érthető, ez azonban nem egyértelmű, hiszen a darab nyelvének férgek általi „megfertőződése” éppen a jelentésnek a nyelvhasználó általi kontrollálhatatlansága²⁵ felé mutat. A féreg Hagen bizonyos értelemben „meghekkeli” a darab nyelvet, de a nyelvi utalások gondosan (szét)hangszerelt rendszere arra mutat, hogy az elkövető elkerülhetetlenül belebonyolódik az általa elindított disszeminációs folyamatba. A cselekmény Térey-féle verziójában ugyan Hagen legyőzi ellenségeit, de arra nem számíthat, hogy a legártatlanabbnak vélt családtag, Guttrune gyilkolja meg őt a darab végén.

A költői nyelv „elférgesedése” egyrészt a magyar nyelv eltérő stilisztikai rétegeinek (irodalmi és kulturális allúziók, terminus technicus, szólás, szleng) összetorlódásából adódik, másrészt viszont nyelvek közötti összjáték eredménye is. Térey szövege számos helyen figyelmezteti az olvasót, hogy a cselekmény színhelyét adó város, Worms neve eleve tartalmazza a férgesség konnotációját. A város neve és a *férge* szó több szöveghelyen is egymás közelében olvasható, az utolsó részben, az utóbb idézett példákhoz igen közel pedig a férgesség közvetlenül is a városra vonatkoztatódik, mégpedig Brünnhilde és Guttrune erdei jelenetében, ahol ráadásul a férgektől való távolság újfent a fák természeti képével kapcsolódik össze, míg a szöveghely metonimikusan a „féreg” és az „ember” asszociációját is lehetővé teszi (a magyar gondolati költészet klasszikus kultúrpeszsimista szövegeit, Vörösmarty *Az emberekjét* és Arany János *Kertbenjét* is felidézve). „Itt a mi helyünk, embermentes erdő! / A *féreg*rágta Wormstól vaknyugatra...” (353 – kiemelés: MGT). A többnyelvű szójátékban összesűrűsödik a korábban már említett paradoxon, amely a germán mítoszt a globalizált, az angol nyelv által áthatott környezetbe ültető költemény magyar nyelvűségéből adódik. A névben rejlő szójáték kihangosítása mindenestre újfent megerősíti a már a gyerekdalban felsejlő balsejtelmet, mely szerint a drámai szituációban már kódolva van a pusztulás, a terror-törpe Hagen és tetteitársai voltaképpen csak beteljesítik az elkerülhetetlen végzetet. A látszólag frivol nyelvi játék itt is a cselekmény reinitizálása felé mutat.

A *férge* szó előfordulásainak sorozatszerűsége tehát eltérő jelentésszintek aktivációjához vezet, amelyek újrakonfigurálása alátámasztja egyfelől az archaikus-mitikus jelentések és másfelől a modern történelmi utalások vagy éppen a kortársi-

kollokvialis nyelvhasználat közötti szoros kapcsolatot. Ebbe a sorozatba illeszthető a már felrobbantott torony maradványainak képe is, amelyet Gelfrat az alábbi szavakkal ír le: „Borzolt bordái úgy merednek égre, / Mint sárkánygyík vázának csonka kerge.” (392). A sárkánygyíkra való utalás nemcsak Siegfried címerének motívumait és Fafner-Hagen átváltozását idézi föl, de implicite a német *Wurm* szó archaikus-mitológiai jelentését is. Ugyanakkor a dráma ezen pontján a nyelv „elférgesítése” már eléggé előrehaladt ahhoz, hogy ne véljük egészen önkényesnek a kulcsszó rímelés általi előhívását: a „kerge” szóra tökéletesen rímelve a „férges” is. Ez a költői nyelv formai felszínén létrejövő, de mégis látens asszociáció további adalékkul szolgálhat a mítosz és a költőiség Térey-féle rekonfigurálásának elemzéséhez. Ehhez különös párhuzamot kínál Derek Attridge, aki Blake *A beteg rózsza* című versének²⁶ értelmezése után jut az alábbi következtetésre: „A jelentés kitágítása azt eredményezi, hogy még egy olyan szó, mint a *féreg* is szuggesztív sűrűséggel ruházható föl, és a nyilvánvaló jelentésen túl [...] olyan egyéb jelentésrétegeket vesz magára, mint az archaikus (»kígyó, sárkánygyík«), a figuratív (»a pokol kínja«, »a mardosó bűnbánat«), a mitikus [...] és a fallikus konnotációk».”²⁷

Ennek a sorozatnak a kulminációja az a szöveghely – ugyancsak a két nő erdei párbeszédében –, amelyben Brünnhilde igyekszik meggyőzni a kétkedő Gutrunét, hogy az eltűntnek vélt Hagen a felelős az összes eddig elkövetett gaztettért, ideértve Truchs lépfenefertőzés általi halálát, valamint az ökölvívó Höder megbetegítését. A szövegrész Hagent rákkeltő fertőzéshez hasonlítja: „Hagentől miazmás / Worms levegője! bűnszövetkezet / Szór szét spórát és terjeszt *férgeket*. / Ő szüli a bajt, növeli a gondot / [...] Hagentől duzzad minden daganat!” (355 – kiemelés: MGT). Brünnhilde szövege megerősíti a „férges Worms” nyelvközi asszociációt, miközben Hagen természetfölötti és földalatti, az érzékelhetőn innen maradó, ám mégis hatékony romboló képességére is utal, afféle átokként azonosítva a darab fő antagonistáját. Ugyanennek a beszédnek az elején azonban egy további kétértelműség bonyolítja a nyelvi összefüggéseket, miközben vissza is utal a kiinduló mítoszi képre: „Már hajlok rá, hogy egyetlen *gyökérre* / Vezessek le minden világi mocskot!” (354 – kiemelés: MGT) Itt tehát visszatérünk a *gyökér* képzetéhez, amely a germán mítoszi kozmológiát idéző gyerekdalban a férgek általi fenyegetéshez kapcsolódott, és önmagában is a féreghez hasonló sorozatot alkot a darabban, amely kibontja az ebben a passzusban játékosan megjelenő, stilisztikailag jelölt kétértelműséget. A második rész egy fontos jelenetében, amelyben Hagen a Frei által róla írt gúnyvers „kritikai olvasatát” adja, mielőtt Dankwarttal együttműködve megöli a költőt, a gyilkosság előtt így jellemzi ellenfelét: „Mégis, ki vagy te? Szemtelen talaj- / *Gyökér*: a lédúsabb röghöz kötödsz, / De tavasszal kiszántanak a földből.” (208 – kiemelés: MGT). A soráthajlás által szétválasztott összetett szó az élőkódés és köpönyegforgatás vádjával illeti Freit, miközben az éles elválasztás már itt felidézi a szó kollokvialis használatát („te gyökér”). Még ugyancsak a második részben Hagen egy sodró lendületű átokbeszédben Wotant és a viharisten Donnert hívja, hogy rombolják le az ellenségei által épített világot. Arra biztatja a vihart, hogy „*gyökereستől* / Csavard ki azt a kőrist ott a kellős / Közepén.” (258 – kiemelés: MGT). Az átokbeszéd tehát expliciten idézi vissza a kozmológia gyökérképzetét, ám mindössze két oldallal korábban – éppen mielőtt megtudja, hogy el-

bocsátják a cégtől – a „radikalizmust” dicséri (256). Itt még ugyan üzletpolitikai értelemben használja a szót, de a két szöveghely közelsége felidézheti a radikalizmus szótövét, a latin *radix* szót (‘gyökér’), amely újabb nyelvközi asszociáció révén Hagen politikai radikalizálódását is visszaköti a mítosz alapképzetéhez: a radikalizmus a világrend felforgatására, a világfa gyökerestől való kicsavarására tör.

A Brünnhilde beszédének kezdetén megjelenő kétértelműség is az eddig elemzettekhez hasonló poétikai hatást ér el. Prózaí parafrázisban (vagy idegen nyelvre fordítva) egyrészt a világi bajok monokauzális, egy fő okra visszavezethető magyarázatát jelenti ki, ugyanakkor itt is aktiválja a szó pejoratív, obszcén jelentését, és Hagent egyszerűen „gyökérnek” nevezi. Az első jelentés kognitív metaforának tekinthető, és olyan botanikai képzetet idéz, amelyben a fa az oksági kifejlés időbeli folyamatát jeleníti meg, a talajba kapaszkodó gyökerek a mélyre visszanyúló okokat, az ágas-bogas lombok pedig a szerteágazó következményeket nevezik meg. A második jelentésben a kollokvialis kifejezés valószínűleg a gyökér alantas (föld alatti, ám olykor botlást is előidéző) jellegéből, továbbá egyes gyökerek (pl. a répa) „fallikus konnotációiból” (vö. Attridge, fönt) táplálkozik, a sértés tehát a férfi nemi szervvel való metonimikus azonosításon is alapul.

Ez a fajta kétértelműség jellemző és jelentős stratégiája a Térey-féle költői nyelvnek. Az itt idézethez hasonló szöveghelyek a nyelvi profanitás és egy nem-manifeszt jelentésrend közötti összefüggést sejtetnek. A nyelvi tabusértés az újszerű beszédalakzatok használatához hasonló hatást kelt, Térey pedig gyakran kombinálja ezt a két stratégiát (amint az itt ismertetett szóhasználatok esetében megfigyelhettük). A szereplőkből hirtelen előtörő vulgaritás és „gyűlöletbeszéd” csakugyan a darab legerősebb költői effektusait produkálja, ami gyakran feloldatlan feszültséget kelt a darabban megjelenített ontológiai szintek (anyagi és transzcendens, manifeszt és virtuális), valamint nyelvi rétegek (profán és mitikus, hétköznapi és költői) viszonyában.

Ebben a konkrét Brünnhilde-idézetben a Hagent érintő kettős utalás – mint ‘a világ minden bajának gyökerére’ és egyszerűen mint egy ‘gyökérre’ – a gyerekdalban megidézett mitikus kozmológia két szemben álló terminusát kombinálja újra. Mint láttuk, Hagen általában a világfa gyökerét rágszáló féreggel azonosul, ám itt ő maga válik gyökérré. A kettős azonosítást alighanem a féreg és a gyökér közös „fallikussága” is lehetővé teszi. Ez az összekapcsolás azonban össze is mossa a kozmológiai pólusokat, és talán egy olyan – már Wagnertől sem egészen idegen – értelmezést is lehetővé tesz, amely rejtett cinkosságot sugall a felső isteni világ és annak alvilági-földalatti ellenségei közötti. Stefan Krause egyik Térey-dolgozatában már megfogalmazódott egy efféle interpretáció. Krause a dráma legvégső jelenetére irányítja a figyelmet, amelyben az újraaktivált Norn Network munkatársai kommentálják a történeteket. Magyarozatuk Hagen tetteit egyfajta történelemfilozófiai keretbe ágyazza, egy földrajzi vezértrópus alkalmazásával. Verdandi olyan „törésvonalakról” beszél, amelyek szétszabdaltják a világot, ám amelyek a tényleges hasadás katasztrofikus pillanatáig rejtve maradnak. Olyannyira, hogy ezekről még a Nornák sem nyilatkozhatnak kijelentő módon, csupán kérdéseket tehetnek fel róluk. „Hol húzódnak a törésvonalak, / Melyek mentén megroppan a világrend?” (438). Krause értelmezésében ez a motívum összeköti Térey drámáját a wagneri

operaciklussal, amennyiben mindkét mű a világrend inherens omlékonyságát hirdeti. „A »törésvonalak« fogalom révén az idézett sorok egy olyan történelemelméleti elképzelést rejtenek, amely szerint a világ illetve a világrend legalapvetőbb alakzata mindig előre tartalmazza saját megsemmisülésének (rejtett) nyomait.”²⁸

Ez a történelemértelmezés Térey darabjában eredeti módokon kapcsolódik a nyelvi jelölő játékához. A stilisztikai rétegek összekeverése és a váratlan jelentéseffektusok hirtelen előtörése olyan hatásokat kelt, amelyek visszaírhatók a fenti értelmezési modellbe. Hagen kettős azonosítása – egyszerre gyökérként és féregként – megerősíti annak eldönthetlenségét, hogy végső soron mi táplálja és mi pusztítja a világrendet (lásd még: azt a virtuális pénzügyi világrendet, amelynek Hagen csalódásáig elsőrendű kiszolgálója volt). Ugyanilyen fontos, hogy a szójátékok és kétértelműségek a profanitás költői funkcióira terelik a figyelmet. Fernando Pessoa egy megjegyzése szerint „[a] szószátyárságot egyedül a profanitás és az obszcenitás teszi érdekessé, mivel ezek »egylényegűek« vele”.²⁹ Pessoa (a mai közízlés felől szexistának minősíthető) megkülönböztetése a durva, obszcén és ennél fogva érdekes bőbeszédűség, valamint a durvaságot nélkülöző, ezért „feminin és vulgáris” fecsegés között alkalmazható a gyakran tüntetőleg maszkulinnak mondott Térey-költészet stilisztikai jellemzésében is. Hallberg magyarázata szerint Pessoa a vulgáris (értsd: vernakuláris) dantei felfogásából indult ki, amely szerint persze a köznyelvvvel azonosított női beszéd ki van zárva a hatalmi-autoritatív nyelv formális intézményességéből. A portugál költő a hétköznapi beszéd gördülékenységét, ellenállás nélküli folyékonyságát azért kárhoztatja, mert az túl könnyű egyetértésre tör, és intellektuális konformitást feltételez. Ezzel szemben „a modern kritikus a korának ellenálló költői nyelvet vár el”,³⁰ amire a nőiesnek minősített, tisztán vernakuláris gördülékenység nem alkalmas. Hallberg maga is mitikus metaforával zárja az ismertetést: „A gördülékeny, hétköznapi nyelven író költő feladja az ellenállás lehetőségét, hogy megtartsa lendületét. És nem is ez az utolsó áldozat a folyamistén Fluencia oltárán”.³¹

A *Nibelung-lakópark*ban a gyakori obszcenitás olyan erőteljes költői effektusokhoz járul hozzá, amelyek „a nyelv gazdagságát és fizikalitását”³² igazolják, nem utolsósorban a figuratív obszcenitás és a klasszikus költői formák kombinációja révén. Főnt láttuk, hogy a költészet kézzelfogható érzékiségét Hagen állította szembe a részvények és a profit absztraktságával: az a költemény, amely felszabadítja a nyelv obszcén (mítoszi?) energiáit, egyszersmind részt is vesz az általa megjelenített történelmi folyamatokban. A szerző és az antagonista közötti zavarbaejtő kapcsolat, valamint Hagen nyelvének és szerepének kiemelt jelentősége a darab kompozíciójában azt sejteti, hogy Térey művének egyik legfőbb témája a nyelv szerepe a történelem kifejlésében, amely nem függetleníthető a mítosz struktúráitól. Meglehet, hogy a világrend alapját kikezdő törésvonalak magán a nyelven is végigfutnak.

JEGYZETEK

1. Hans Blumenberg, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje* = Uő., *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 109.

2. Ezt a szálát mindenekelőtt a darab német nyelvű recepciója dolgozta ki. Lásd Dác Enikő, *Das Nibelungenlied als Projektionsfläche für die Gegenwart. Das Beispiel von Moritz Rinkes Die Nibelungen*

und János Térey's A Nibelung-lakópark, doktori (PhD) értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2011. Online: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1311/> Utolsó hozzáférés: 2017. június 10. Lásd még: Stefan Krause, 'a gyűrű a vándorló keserűség.' *Die Zeichenhaftigkeit von 'gyűrű' und 'Ring' in János Térey's Dramentetralogie A Nibelung-lakópark*, Berliner Beiträge zur Hungarologie. 2012/2, 153–173.

3. Moritz Rinke, *Die Nibelungen: Siegfrieds Frauen, Die letzten Tage von Burgund*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2007. A darab egyik fő érdekessége a magyar olvasó számára, hogy a második részben megjelenő hunok magyarul beszélnek: az első magyar nyelvű mondat így hangzik: „Egy idegen követ”, *i. m.*, 178. A Rinke-párhuzamokat Dáczy ismerteti a legrészletesebben (Dáczy, *i. m.*, 81–88), aki a magyar darabnak a német megfelelőktől való különállását hangsúlyozza: „Der Tiefsinn des *NibelungenWohnparks* scheint ihn von den deutschen Adaptationen zu distanzieren.” (88). A Rinke-párhuzamokról és a mítoszi „Stoff” modern történelmi-ideológiai beágyazódásáról lásd még Kricsfalusi Beatrix, *Re-Cycling the Ring: Richard Wagner and János Térey = Hungarian Perspectives on the Western Canon. Post-Comparative Readings*, szerk. László Bengi et al., Cambridge Scholars, Newcastle, 2017, 256–262.

4. Fodor Péternek adott interjújában Térey tagadja az Ellis általi közvetlen ihletettséget, azt állítva, hogy minden egyezés „csupán a korhangulatnak” köszönhető. Fodor Péter, *A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József – Sebestyén Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 252.

5. Kricsfalusi, *i. m.*, 263.

6. Térey János, *A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán*, Magvető, Budapest, 2004, 253. További hivatkozások erre a kiadásra a főszövegben.

7. Márton László, *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd. Térey János: A Nibelung-lakópark = Erővonalak*, 176.

8. John C. Hunter. *The Evidence of Things Not Seen. Critical Mythology and the Lord of the Rings*, Journal of Modern Literature, 2006/2, 131.

9. Heinz Schlaffer az alábbi módon definiálja a varázsnéző és a nyelvi forma összefüggését: „A varázsvörse [Zaubersprüche] a hangzás és a ritmus sűrű ismétlődése révén különböznek nem csak a hétköznapi beszédétől, de a lírai versek túlnyomó részétől is, amelyekben az efféle ismétlődések kevésbé szigorúan rendezettek.” Schlaffer, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015, 154.

10. Dömötör Edit, *Körísa a szilíciumvölgyben. Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és A Nibelung-lakóparkban = Erővonalak*, 382–383.

11. Térey János, *Siegfried Goes to Walhalla. A Nibelung-lakóparkról = Uő., Teremtés vagy sem. Esszék és portrék 1990–2011*, Libri, Budapest, 2012, 259–263.

12. Uwe Mayer, *Der Mythos, das Eigene und das Fremde – Strategien literarischer Mythosrezeption = Die Mythologische Differenz. Studien zur Mythosentheorie*, Stefan Matuschek – Christoph Jamme, hg., Winter, Heidelberg, 2009, 177–182.

13. Térey, *Siegfried*, 259.

14. *I. m.*, 260.

15. *Uo.*

16. *Uo.*

17. Márton, *i. m.*, 177.

18. Walter Benjamin, *A kapitalizmus mint vallás*, ford. Fogarasi György = *Gazdasági teológia*, Kritikai elmélet online 1, szerk., Fogarasi György, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013/benjamin-a-kapitalizmus-mint-vallas/> Utolsó hozzáférés: 2017. június 10.

19. Erre szolgáltat példát: Enrik Lauer, *Literarischer Monetarismus. Studien zur Homologie von Sinn und Geld bei Goethe, Goux, Sohn-Rethell, Simmel und Lubmann*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 1994.

20. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2015, 344.

21. Bernhard R. Martin, *Nibelungen-Metamorphosen. Die Geschichte eines Mythos*, Iudicium, München, 1992, 152.

22. A germán mítoszok és a háború összefüggése analóg módon jelenik meg Byatt *Ragnarok*-jában, ahol egy „sovány [angol] lány az időben” igyekszik a második világháború alatt egyszerre megbirkózni a germán mítoszok iránti vonzódásával és a németektől való rettegésével. A. S. Byatt, *Ragnarok. The End of the Gods*, Canongate, Edinburgh – London, 2012, 81–82.

23. A körísa szerepéről a legrészletesebben lásd: Dömötör, *i. m.*, 379–386.

24. Vö. Marshall McLuhan, *Myth and Mass Media*, Daedalus, 1962/2, 339–348.

25. A hageni típusú, szómágiától átitatott „átokbeszéd” ilyen kétértékűségének értelmezéséhez iránymutatással szolgál Schlaffer, amikor a szómágiának az Én és a külvilág összekötését feltételező romantikus felfogását kiegészítve megjegyzi, hogy ez az elvileg „megnyugtató” felfogás ugyanakkor „nyugtalanító világgépet feltételez”, hiszen a szómágia csak akkor működhet, ha „a Természetet démonok népesítik be”. Schlaffer, *i. m.*, 145.

26. A Blake-vers és a Térey-szöveg között hidat képez a korábban említett Petőfi-idézet, a „titkos féreg foga” által rágott virág képe, amely Blake ezen versének vezértrópusa.

27. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London, 2004, 68–69.

28. Stefan Krause, *Az újra felhasznált anyag a lényeg. Térey János Wagner-recepciója A Nibelung-lakópark című tetralógiában*, Alföld, 2013/2, 53.

29. Idézi Robert von Hallberg, *Lyric Powers*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 76.

30. *Uo.*

31. *I. m.*, 77.

32. *I. m.*, 43.

SIMON ATTILA

Trauma és (a)phonia

CHRISTOPH RANSMAYR AZ UTOLSÓ VILÁG CÍMŰ REGÉNYÉNEK PHILOMELA-EPIZÓDJÁRÓL

I.

A Philomela-epizód, mely egyike Ovidius *Átváltozások* című műve legszörnyűbb történeteinek, döntő szerepet játszik Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* (*Die letzte Welt*, 1988) című regényében. Philomela váratlan felbukkanása Tomiban, a vasvárosban, s a személyéhez kapcsolódó múlt- és jelenbéli, egyként horrorisztikus események „nemcsak a kötélverő műhely egének szétbontását, hanem Cotta világának beomlását is maga után vonta.”¹

Mielőtt a második részben rátérek ennek a dolgozatnak a voltaképpeni témájára, az első, bevezető részben azokat az összefüggéseket fogom vázolni, amelyek a címben megjelölt fogalmak, trauma és (a)phonia viszonyainak keretét alkotják. A Philomela-történetben, a regény utolsó két fejezetében, a felismerés (*anagnórisis*) és a váratlan fordulat (*peripeteia*) klasszikus cselekményalkotó elemei összekapcsolódnak. Hogyan megy végbe a váltás a nem tudásból a tudásba, és miben áll az a fordulat, amelyet Philomela megjelenése kivált? E kérdés megválaszolása során Cotta értelmezői módszerének megváltozására fogok összpontosítani, másképpen fogalmazva az „olvasásnak” a regényben színre vitt problémájára. Ezen kívül röviden érinteni fogom kultúra és természet, emberi és nem emberi viszonylatának azokat a motívumait is, melyek hang, hangnélküliség és trauma összefüggéseinek szempontjából is fontosak lesznek.

A Philomela-epizódban Cotta egy olyan borzalmas történetbe keveredik bele, amely egyebek mellett megerőszkolást, brutális megcsonkítást (megnémítást) és gyermekgyilkosságot foglal magában (Ovidius változatában még kannibalizmust is). A traumatikus események kiváltotta sokk hatására Cotta föladja a kísérletezést,

hogy összegyűjtse azokat a rongyokat és zászlócskákat, amelyek a *Metamorphoses* szövegtörödékeit tartalmazzák, és hogy e fragmentumok alapján próbálja meg rekonstruálni Naso művét. Naso szövege, amely az elbeszélte világ „disztópikus, apokaliptikus vízióinak”² szubsztrátumaként szolgál, végső soron Cottát is elnyeléssel fenyegeti. A római a regény végén egy metafiktív gesztussal, amely szöveg, olvasás és valóság viszonyát értelmezi, búcsút mond korábbi olvasásmódjának, mely a szöveg filológiai rekonstrukciójára irányult.³ Cotta derűsen és felszabadultan vesz búcsút Naso szövegétől, „kiszabadulva” belőle, miként Arachne madarai „a szövött képek láncfonatából”,⁴ s miként korábban maga Naso szabadult meg „az emberektől és az emberi rendtől” (272–273/252–253). Cotta kilép Naso költeményéből (a költemény rekonstrukciójából), és a hegyekbe megy, a szövegből a „valóságba” (275/254), ahol azonban csupán saját hangjának visszhangja vár rá, amikor a kétszótagos szót – vagyis „tulajdon nevét” – odakiáltja a szikláknak (275/254). A regényben keresett, de mindig csak töredékeiben megtalált szövegnek (e szöveg rekonstrukciójának) a „lezárása” egybeesik a világnak (vagyis a regény *egyik* valóságsszintjének) a „megnyílásával” (vagyis e világ megértésével) Cotta számára. Ez a regény végén megnyílt világ azonban, amely éppen hogy Naso szövegének „megvalósulása”, végérvényesen magába szippantja Cottát, akinek „mint az irodalom kutatójának s egyszersmind az irodalom részének fel kell oldódnia a megtalált valóságban”.⁵ Ennek értelmében a regény az olvasás radikális allegóriájaként olvasható.⁶

A textus kontextualizálása és a kontextus textualizálása, vagy másképpen mondva, szöveg és valóság összeolvadása a *szövegben* a természeti folyamatokkal párhuzamosan, pontosabban ezek lecsapódásaként jelenik meg. A regény utolsó két fejezetében ezek a folyamatok felgyorsulnak, s ennek eredményeképpen az élettelen természeti környezet fokozatosan felülkerekedik az emberi kultúra világán (257–258/238, 260–261/240), ami egyrészt az átváltozás mindent átható működésével hozható összefüggésbe,⁷ másrészt a „civilizációnak a természetbe való visszatérését jelenti”.⁸ Az első bekezdésben idézett szövegrészben szereplő kifejezések („a kötélverő műhely egének szétbontása”, „Cotta világának beomlása”) egy olyan sajátos képzetművekre utalnak, amely kultúra és természet, szöveg és valóság összeszővődésének végeredményeképpen jelenik meg: „Január elején egy nővény mélyen behatolt a kötélverő műhelybe – kék hajnalka volt, mely zavartalanul indázott Cotta rongygirlandjaira. Mintha csak díszíteni akarta volna a trachilai rongyokat, végigvezette hajtásait a szárítóköteleken, tölcseres virágait itt kitűzőként vagy rendjelenként dugta ki egy rongyos ingmellen, amott levelek koszorújába fogott egy darab bélésselymet, és lassanként az összes girlandot összeszőve, egyetlen baldachinná növekedett össze, rengő égboltta, melyet Cotta ugyanolyan egykedvűen vett tudomásul, mint a falakon kúszó borostyánt vagy a lépcsőfokok mohapárnáját” (261/240–241). Ennek a folyamatnak a végeredménye hasonló a különböző anyagi hordozókra jegyzett szövegek elemésztődéséhez, melyek elégnak, megeszi őket a penész, vagy az őket hordozó oszlopok összeomlanak (275/254). Szöveg és valóság összefonódása (mint egyfajta átváltozás) az idézett részlet szerint a szöveg mint szövődék, összefonódás, fonadék metaforáján keresztül valósul meg: a kék hajnalka „az összes girlandot összeszőve, egyetlen baldachinná növekedett össze (*verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen*

Baldachin)”, s ebben a „baldachinban” a „girlandok” azokból a rongyokból állnak, amelyek a szárítóköteleken függenek, és amelyek Naso szövegének – a leírt folyamat végére nyilván olvashatatlaná váló – fragmentumait tartalmazzák. Ez a folyamat pedig – melynek eredményeképpen a természet legyőzhetetlen erői szó szerint eltüntetik Naso szövegét – egyszersmind a Naso művéből, tehát éppenséggel a szóban forgó és eltűnőben lévő szövegből vett előírásnak megfelelően megy végbe, egy sajátos, önfelszámoló átváltozás által vezérelve: „És ami ezután történt, csak annak beteljesülése volt, ami Trachila rongyocskáin és zászlócskáin már rég írva állt” (272/251).⁹

Amikor Cotta végül Naso hegyi „útját” – vagyis a szerző „valóságos”, nem pedig szövegszerű nyomait – megtalálja, már annak is világosnak kell lennie, hogy ezek a nyomok megint csak szövegként, pontosabban egy szöveg *megvalósulásának* nyomaiként mutatkoznak meg, amely megvalósulás, valósággá válás során Naso „maga is belépett” az általa megrajzolt, „végigmesélt” „ember nélküli képbe” (274/253–254).¹⁰ Ugyanerre mutat az is, hogy amikor Cotta elindult új valósága felé, akkor „nyakán kacsokból, rongyokból és madzagokból font díszet viselt, rongygirlandokat vonszolt maga után, mint papírsárkány a farkát” – vagyis továbbra is Naso szövegének maradványai „fonják be” alakját (273/253). Ezért az elbeszélő kijelentését, mely szerint „[a] valóság feltalálása már nem szorult feljegyzésekre (*Idie Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr*)” (275/254), nem vehetjük magától értődőnek vagy egyáltalán megbízhatónak. Először is már azért sem, mert a regény temporálisan, történetileg és térbeli vonatkozásait tekintve is – leglátványosabban az átélte beszéd elbeszélői eljárásának alkalmazásával – megsokszorozott, többszörösen viszonylagosított, kevert és diffúz valóságszintjeinek¹¹ egy másik szöveg szolgál alapul: Ovidius *Metamorphoses* című műve, mely azonban (még egy csavar!) nem azonosítható minden további nélkül az eredetivel, vagyis Ovidius ránk maradt művével.¹² Ekkor viszont, másodszor, „az alapul szolgáló szöveg [a *Metamorphoses*] és az új fikció [a regény] közötti határok nem vonhatók meg világosan, [...] és a két szöveg, palimpszesztusként összekapcsolódva, folytonosan átjár egymásba.”¹³ Pontosabban szólva talán azt lehetne mondani, hogy a „feltalálás” („a valóság feltalálása”) a „valami újnak az előállítása” értelmében azért nem szorul már feljegyzésekre, vagyis textuális alapra, mert ez a feltalálás egy teljes egészében *szövegesült valóságot* talál fel vagy talál meg maga körül,¹⁴ amelyben Cotta is ott találja magát – talán örülteként.¹⁵

Ez az „örület” továbbá úgy is értelmezhető, mint ami a fikció (szöveg) és valóság közötti megkülönböztetés képességének elvesztését jelenti – ami másfelől Ransmayr szövegének is egyik alapvető szervezőelve és effektusa.¹⁶ Ekként viszont Cotta „örültsége” nemcsak veszteséget, hanem egyszersmind új ismeretet is jelent, éppen valóság és irodalom szétválaszthatatlanságának felismerését. A regény végére szöveg és valóság, „fikció és realitás a regény fiktív világán belül azonossá válik”,¹⁷ ami a főszereplő esetében annak felismerését jelenti, hogy ő maga is, aki „irreális események – legvégül Tereus, Procne és Philomela átváltozásának – szemtanúja, csupán a fantázia terméke, aki saját nevét keresi a Naso költeményét tartalmazó rongydarabkákon.”¹⁸ Cotta számára tehát a regény végére világossá válik, hogy „ő maga testesíti meg azt a valóságot, pontosabban ő maga abban a valóság-

ban él, amelyet korábban Ovidius [helyesebben Naso – S. A.] feljegyzéseiben keresett.”¹⁹

A regény utolsó fejezetében kibomló válsághelyzetben Cotta, a rekonstruáló filológus maga is meg- vagy átváltozik, mégpedig nemcsak olvasói gyakorlata és a textualitásról alkotott felfogása, hanem életfelfogása és magatartása is.²⁰ Ekkor válik ugyanis végérvényesen világossá számára, hogy ő maga is Naso szövegének része, és hogy „a *Metamorphosest* akkor fogja megtalálni, amikor már nem egy rögzített, tárgyasított szöveget keres, hanem felismeri, hogy a történetek »élnek«, vagyis hogy nem kész termékként [egy szöveg alakjában – S. A.] léteznek, hanem a befogadónak kell mindig újra megalkotnia, újra konstruálnia őket.”²¹ Így válik a világ, a szöveg Cotta számára olvashatóvá.

II.

Ami Cottának a Naso-féle szövegtöredékek filológiai rekonstrukciójától való elfordulását és az értelmezés alkotta *szövegvilágba mint valóságba* történő megérkezését eredményezi, az Philomelának, Procne húgának megjelenése Tomiban. Ez a felforgató hatású esemény lesz az, ami nemcsak Cotta olvasás- és magatartásmódjának megváltozását idézi elő, hanem mindazon történések sorát is megindítja, amelyek e váratlan felbukkanás után következnek. Vagyis a tragikus nőalak traumatikus történetének inkább csak jelzés- vagy nyomszerű feltárulását, a nővérek bosszúját, azután Tereus traumáját és végül – ami egyben az újabb gyilkosságot, sőt sejtetőleg gyilkosságokat megakadályozza – a három személy madárrá változását, az első átváltozást, amely a regényben a rémülettől dermedten kuporgó Cotta szeme előtt játszódik le.

A következőkben, e terjedelmes, az utolsó két fejezet eseménysorának keretét felvázoló bevezető után, a Philomela-történet olyan olvasatát terjesztem elő, amely ezt trauma-történetként, pontosabban különböző traumák sorának történeteként értelmezi. „Traumán” itt a legáltalánosabb értelemben „az elme olyan sérülését” értem, amely „az elme idő-, én- és világérzékelésében” törést vagy szakadást idéz elő,²² s amely szükségképpen együtt jár a következő három tünetcsoporthoz sorolt szimptomákkal: „a trauma-esemény kínzóan feltörő emlékei; mindannak kerülése, ami az eseményre emlékeztet; valamint érzelmi eltompultság és ezzel egyidejűleg túlérzékenység.”²³

Egy ilyen olvasat szempontjából sem volna azonban célravezető a pszichoanalitikus perspektíva kizárólagossá tétele, hiszen egészen feltűnő, ahogyan Ransmayr regényszövege a pszichikai vagy pszichológiai-pszichoanalitikai kódokat egyéb kódokkal keveri. E megfigyelés alátámasztásaként mindjárt Philomela felbukkanására lehetne hivatkozni, amelynek ábrázolásában a természeti kód a pszichológiai kóddal keveredik. Philomela a felhőkből lép elő, egyfajta természeti jelenségként (261/241). Képtelen különbséget tenni a természeti és a civilizált-urbánus környezet között (262/241). Arcának kelései egyfelől értelmezhetők úgy, mint a trauma testi-fizikai nyomai, másfelől azonban úgy is, mint a burjánzóva mindent benövő, magába kebelező és fölemészítő természet működésének eredménye (ebben az összefüggésben a penészre, a rozsdára, a mohára és hasonló motívumokra érde-

mes gondolni). Nyelvnélkülisége (nem egyszerűen beszédképtelensége, hiszen nemcsak beszélni nem tud, hanem a hozzá intézett szavakat sem érti – ennek még lesz jelentősége okfejtésem szempontjából) hasonlóképpen érthető poszttraumás tünetként, ugyanakkor annak egy példajaként is, ahogyan a regényben a természeti vagy animális és az emberi egybeolvad. (Gondoljunk például az emberek által véghezvitt állati mozgások és az általuk kiadott állati hangok számtalan, később még röviden szóba hozandó példájára az utolsó két fejezetből, és nem is csak onnan). Végül Philomela amnéziáját is meg lehet említeni ebben a vonatkozásban (hasonló amnézia fenyegeti egyébként Cottát is), amely (megintcsak) nem csupán mint a poszttraumás neurózis egy valóságos, „realisztikus” tünete fogható fel, hanem annak a gazdag tematizációnak egy eseteként is, amely a visszaemlékezés és az emlékezet, a nyom, az archívum, a rekonstrukció és a hagyományozás kérdései köré épül ki a regényben.²⁴ A pszichoanalitikus perspektíva csak egyike lehet az olvasás perspektíváinak, mely ha egyedülként jut érvényre, elszegényíti a Philomela-epizód értelmezési lehetőségeit.²⁵

A következőkben a különböző kódok keveredését veszem szemügyre a regényben, mindenekelőtt pedig az imaginárius vagy hallucinatórikus – ugyanakkor az utolsó két fejezetben a szöveg fonikus szintjén többször érzékileg is hangsúlyosan megjelenített (emberi és állati) – hang és (emberi) hangnélküliség, vagyis az (a)phonia kódját – a lélekgyógyászatból kölcsönzött kifejezést nem szorosan terminusként használva, hanem a medialitás horizontja felé megnyitva. Azokat az összefüggéseket fogom előtérbe állítani, amelyek a regényben hang, hangnélküliség és trauma között feltáruhnak. Ilyen módon az értelmezés során a pszichológiai perspektíva mellett a szöveg érzéki-mediális alkotóelemeire figyelő irodalomtudományos nézőpontot is érvényesíteni fogom. A dolgozat II. részében trauma és aphonia kapcsolatát mutatom be vázlatosan, valamint, két rövid példán, az erőszakos tabuizálást mint egyfajta társadalmi „aphoniát”, erőszakos elhallgattatást szemléltetem, s a kultúra „naturalizálásának” tendenciáját is érintem Ransmayr regényében. A III. részben a Philomela-epizód szereplőinek egymáshoz való viszonyai kerülnek előtérbe, s ezeket a viszonyokat a szereplők egymást tükröző, vagy még inkább (a hangzás közegében maradvá) egymást visszhangként közvetítő viszonyokként mutatom be. A IV. részben a voltaképpeni átváltozás-jelenetet Procne hangjának átváltozásán keresztül értelmezem: ez az átváltozás a suttogástól az artikulált és csengő hangon keresztül az énekhanggá alakulásig tart. Az utolsó, V. részben írott szöveg és hangzó artikuláció kapcsolatát mint az olvasás imaginárius és mediális terében végbemenő átváltozást mutatom majd be.

Philomela „aphoniájának” brutális megcsonkítása, beszédszerveinek szétroncsolása az oka. (Az aphonia szót tehát itt sem az ún. pszichogén aphonia vagy disszociatív diszphonia szűkebb, szigorúan klinikai terminus értelmében használok, hanem egyáltalán a [beszéd]hang, az artikulált beszéd képessége elvesztésének értelmében.) Az aphonia, a beszédszervek fizikai sérülése nélkül is, jelentkezhet a poszttraumás neurózis tüneteként (terminusként ennek megjelölésére használják). Ebben az értelemben Philomela megcsonkítása nem pusztán úgy fogható fel, mint ami némaságának fizikai oka (de nem feltétlenül egyedüli oka), hanem, megfordítva, mint benső, lelki sérülésének – melyet a megcsonkítása előtt elsen-

vedett megerőszkolása idéz elő – egyfajta materializációja vagy kívülre kerülése. Ezen túl a szöveg imaginárius-hallucinatórikus hangeffektusai (másképp pedig a csönd vagy az elnémulás mint a hangok jellegzetes *hiánya*) nemcsak a traumatizált állapot lélektani realista ábrázolásának diskurzusába illeszkednek, hanem emberinek és állatnak, kulturálisnak és természetinek, tanultnak és ösztönösnek a regényben lebomló oppozíciói felől is olvashatók. Itt kell megemlíteni azt is, hogy ezek az imaginárius hangok a XV. fejezet néhány különösen szép és bensőséges leírásában (melyek éles kontrasztban állnak az elbeszélte események brutalitásával és az átélésük kiváltotta rettenettel) metapoétikai és metafikatív jelentőségre is szert tesznek. Ahogyan már említettem, Ransmayr rendkívül artisztikus szövegének fonikus, ritmikus és metrikus konstitúciója arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a hangzás mozzanata mind a szöveg mimetikus, mind pedig textuális (jobban mondva artikulációs) szintjén jelentős szerepet játszik. Mégpedig nem is csak a gyakran felbukkanó hangutánzó s ezzel a hangképzés- és hangadás aktusát is erősen megidéző szavak esetében, amilyen például a *brüllen* (és *über- és zubrüllen*), *flüstern*, *grölen*²⁶ stb., hanem az alliteráció hangzéreffektusain és a szövegnek a – már több elemzésben is kiemelt – retorikai és ritmikai/metrikai sajátosságain keresztül is.²⁷ Ransmayr regénye egészen nyilvánvalóan az antik retorikus próza hagyományát követi, s nem is csupán a prózaritmus és a beszédszerűség – „a beszélt nyelv illúziójának” felkeltése²⁸ – tekintetében, hanem egyáltalán a hangzósság, az akusztikus hatások erőteljes kiaknázásában. A regény, az antik olvasási gyakorlattal összhangban, jószerével kiköveteli a hangos olvasást.²⁹

Sigmund Freud a traumás neurózis jellemzőit a hisztéria tüneteivel összehasonlítva a következőképpen fogalmaz: „A traumás neurózis kórképe [...] közel áll a hisztériához, azonban rendesen túltesz rajta a szubjektív szenvedés erősen kifejezett tünetei által, körülbelül úgy, mint a hypochondria vagy a melancholia esetében, továbbá azzal, hogy itt a lelki teljesítmény sokkal szélesebb körű, általános legyengülésének és szétzilálásának bizonyítékai észlelhetők.”³⁰ A lelket érő trauma nyomán „[n]agyszabású »ellenmegszállás« létesül, melynek javára minden más pszichikus rendszer elszegényedik, úgy, hogy az egyébkénti lelki teljesítésnek megszemenő bénulása vagy csökkenése következik be.”³¹ Philomela viselkedésében a poszttraumás neurózis tünetei jól felismerhetők (beszűkült tudat, fóbiák, ismétlési kényszer, kommunikációképtelenség, ellenállás a traumára emlékeztetésnek stb.), és az arcán kialakult kelések is, ahogyan már említettem, a szöveg topológiai szintjén értelmezhetők úgy, mintha lelki sérülésének testi tünetei, látható jelei lennének.

A nyelvi képesség zavara egyike a poszttraumás neurózis Freud (már a „Dóra-esetben”) vagy például Juliet Mitchell által leírt, nem ritka kísérőjelenségeinek.³² Ovidius *Átváltozások* című művében is a szereplők – gyakorta olyanok, akik korábban erőszak, nem egyszer nemi erőszak áldozatai lettek – gyakran szenvednek a nyelv elvesztésétől: „Philomela megcsonkítása sokban hasonlít a költeményben szereplő más áldozatok (leggyakrabban nők) átváltozásához; például amikor Daphne babérfává, Io tehénné, Callisto medvévé, Actaeon szarvassá, Arachne pókká, sok szereplő fává (Phaethon nővérei, Dryope, Myrrha), forrássá (Cyane, Arethusa, Byblis) és szoborrá (Phineus emberei, Niobe) változik. Mindannyian

elveszítik az emberi hangon szólás képességét; ha állattá változtak, akkor az elbeszélő arról az erőfeszítésről számol be, amellyel beszélni próbálnak, valamint rémületükről, amely állati morgásban végződő próbálkozásukat kíséri.³³

Mindezt figyelembe véve nem tekinthetjük véletlennek, hogy Ransmayr a regényhez csatolt „Ovidiusi szöveggyűjteményébe” Philomela történetéből éppen a megcsonkítást, a lány elnémításának mozzanatát emeli be. Ovidiusnál a nyelvtelenség, amely Tereus brutális – ugyanakkor, furcsa módon, mimetikusan utánozható, kivitelezhetetlen módon kivitelezett³⁴ – tetteinek következménye, éles ellentétben áll azzal az ékesszóló beszéddel, amellyel a lány megerőszkolása után és megcsonkítása előtt a *tyrannust* vádolja (*Átváltozások* VI. 533–548). Magának a megcsonkításnak az ovidiusi leírásából a jelen összefüggésben azt az elemet kell kiemelni, amikor Philomela artikulált emberi hangja, nyelvének kivágása után, artikulálatlan, eltorzult, állati hanggá változik, amelyet mindazonáltal a lány kivágott és a földre esvén kígyómódra tekerdő nyelvvel ad ki. Ez a hang éppen annyira fájdalmat, mint dühöt fejez ki (az utóbbi csak később, a nővérek rettenetes bosszúja során válik nyilvánvalóvá): „Töve ráng a torokban a nyelvnek, / míg maga lent a sötét földön reszketve morog már” (*Átváltozások* VI. 557–558, Devecseri Gábor fordítása). A latin szöveg – miként a magyar fordítás is a maga csapkodó -t, mammogó -m és mormogó -r hangjaival –, főként ugyancsak az -r, -m/-n és -t hangok gazdag alliterációival, a saját anyagában érzékíti meg *hallhatóan* is a hangnak ezt a szörnyű átváltozását: *radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraeque tremens in murmurat atrae etc.*³⁵ Ahogyan látni fogjuk, ez a morbid és ijesztő leírás, amely az olvasót Homérosz csatajeleneteinek borzalmas csonkolásaira (például a levágott, s a földön tovább beszélő fejekre) is emlékezteti (pl. *Iliasz* V. 292–293), kifejezetten a maga hangzóságával íródik be azok közé a komponensek közé, amelyek Ransmayr regényében Philomela hangjának elvesztésével kapcsolódnak össze.³⁶

Ransmayr regényében, ahogyan Ovidiusnál is, Philomela aphoniája először is beszédszerveinek szétroncsolásával áll közvetlen kapcsolatban, és – az említett pszichológiai megfigyeléseken túl – csupán általános kommunikációképtelenségéből következethetünk arra, hogy némaságában, illetve általában véve „nyelvtelenségében” nemcsak testi, hanem lelki sérülés is közrejátszhat. Hiszen megfigyelhető, hogy Philomela nemcsak beszélni nem tud, hanem sem a beszédet, sem a gesztikulációt nem látszik érteni (265/244; lásd még 262–263/242 Tomi lakóinak hiábavaló próbálkozásairól, hogy kéz- és ujj-jelekkel megértessék magukat Philomelával).

Az aphonia továbbá, általános értelemben, tehát túl a pszichológiai jelentésén és Philomela poszttraumás neurozisének, más regényalakok esetében is jelentéshez juttatható, amennyiben egyrészt a hatalmi erőszak működésének paradigmájába,³⁷ másrészt a természetinek a mesterséges vagy kulturális fölött aratott győzelmének mintázatába is beilleszthető.

A Philomela állítólagos balesetéről Tereus által előadott történet a város lakói számára kezdettől fogva hihetetlennek vagy legalábbis gyanúsaknak tűnik. Ám „a pletykák”, „amelyek akkoriban szállongtak [amelyeket akkoriban meséltek, *erzählt wurden*] a partvidéken”, „a mészáros fenyegetőzésére elhallgattak [elnémultak,

verstumm”, és „ami maradt, ami maradhatott, az csak egy szerencsétlenség krónikája volt”, tudniillik az, amelyet maga a mészáros adott elő és juttatott érvényre általánosan elfogadottként (264/243).³⁸ Ez a tiltás, cenzúra, a nyilvánosság erőszakos manipulálása egy nemi erőszak ügyében, a kelet- és közép-európai olvasóban könnyen fölébresztheti annak az erőszakos tabuizálásnak az emlékét, mely a Vörös Hadsereg katonái által a második világháborúban elkövetett tömeges megerőszakolásokat (összességében egy súlyos kollektív traumát) övezte a későbbi keleti blokk szovjetek által megszállt országaiban. Hogy ez a történeti referenciákat is mozgósító értelmezés, mely a Marianne Hirsch által bevezett *post-memory* elképzelésre is támaszkodik, nem jogosulatlan, azt egyfelől az támaszthatja alá, hogy Te-reus, legalábbis Ovidiusnál, *tyrannus*, és alakját Ransmayrnál is erőszakos „uralomvágy” jellemzi.³⁹ Másfelől és főként emellett szól Thiesnek, a német háborús veteránnak a föléptetése Tomiban, a romos, menekültekkel zsúfolt és éppen egy kétéves tél után ébredező városban, s ugyanígy a számtalan utalás a náci időkre és a huszadik század különböző totalitárius rezsimeire Augustus Rómájának ábrázolásában.⁴⁰ Mindemellett pedig Thies, aligha véletlenül, a Philomela-epizódban is fontos szerepet játszik: ő rángatja el a „dühöngő” Phineust Philomela mellől, és ő Procne szeretője is (266/245; 84–85/77–78).⁴¹ Az is figyelemre méltó, hogy az „*Ember embernek farkasa*” mondás a regényben éppen Thiestől származik (255/235).

Ransmayr regényében az aphoniához mint az artikulált emberi hangadás képességének elvesztéséhez hozzákapcsolódik az artikulált emberi hang megértésére irányuló képesség elvesztése is, amit a pszichológiában a szenzibilitás- és érzőképesség disszociatív zavarának egyik tüneteként kezelnek. A regényben ez egy-szersmind, ahogyan erről már volt szó, az emberi világtól való eloldódással és a természeti világhoz közeledéssel is összefonódik. A kulturálistól a természetihez (sőt akár a természetibe) fordulást Cotta esetében a Naso szövegétől való el- és a (paradox, mert egy szöveg, és éppen Naso szövege által megalapozott) „valóság-hoz” való odafordulás mutatja. Ransmayr szövege erre nem elbeszélői reflexió, hanem egy csaknem szó szerinti párhuzam révén irányítja rá a figyelmet, amely ráadásul Philomela és Cotta nyelvhez való viszonyában tűnik fel: „Philomélát [...] úgy tűnt, ugyanúgy érintik az **emberi hangok**, mint **a sirályok rikácsolása vagy a hullámverés zaja** (*Philomela [...] schien menschliche Stimmen nicht anders wahrzunehmen als das Gezeter der Möwen, das Tosen der Brandung*)” (265–266/245); „Cotta nem hallotta **a neki szóló kiáltásokat** [itt talán fontos különbség, hogy az eredetiben nem »kiáltások«, hanem »Worte« szerepel, ami nem is egyszerűen a szavakra mint szótári egységekre, hanem kifejezetten az értelmes emberi beszéd szavaira, a mondás értelmes egységeire utal – S. A.], [...] a **dankasirályok lármáját** hallotta ugyan, **a hullámverést**, a pálmalegyezők suhogását a szélben, de **emberi hang** már nem ért el hozzá (*Cotta hörte die Worte nicht, die man ihm zurief, [...] hörte wohl das Gezeter der Lachmöwen, die Brandung, auch Vogelsang und das Rascheln von Palmfächern im Wind – aber keine menschliche Stimme mehr*)” (273–274/253; a német eredeti itt megvilágítóbb, de a párhuzam a fordításban is érzékelhető).

III.

Mintha Ransmayr regényének utolsó két fejezetét a Philomela elveszett hangjához kapcsolódó, azt helyettesítő, különböző szereplőktől eredő hangok töltene be: ezek visszhangoznak a regényt záró fejezetek textúrájában. Az imaginárius vagy hallucinatórikus hangzáseffektusok persze az egész regényben fontos szerepet játszanak (gondoljunk csak Echóra, aki a történet egyik főszereplője), az utolsó két fejezetben azonban még határozottabban kerülnek az elbeszélő és a megérezkített hatáselemek előterébe. Bár maga Philomela nem tud beszélni, az őt ért trauma beszél, vagy legalábbis „nyög” és „nyöszörög”, „a rémület hangját hallatja”, „érthetetlen hangokat hallat”: „a trauma [...] mindig egy sérülés története, amely kiált, megszólít bennünket, megpróbál beszélni nekünk egy olyan valóságról vagy igazságról, amelyhez másként nem férhetünk hozzá.”⁴²

Az elbeszélő gyakran jelöli és jellemzi Philomelát olyan kifejezésekkel, amelyek a lány némaságát, megcsönkített, nyelvétől (a szervtől is) megfosztott, elnémított, elhallgattatott áldozat voltát emelik ki (*die Stummheit, die Verstümmelte, stumm, ein verstümmeltes, zum Schweigen gebrachtes Opfer, die mangelnde Zunge* stb.). Miután Philomela a városba érkezett, a mólóhoz ment, „egy fenékkal felfelé heverő csónakhoz támaszkodott, és mintegy megkönnyebbülten a semmibe bámult” (262/242). Közben pedig „nyers, érthetetlen hangokat hallatott”, „a rémület hangját hallatta” (uo.) és nyögött, illetve nyöszörgött (a németben mindkét szó a *stöhnen* igéhez kapcsolódó alakok szerepelnek) (263/243). A vasváros lakói megpróbálnak, hiábavaló erőfeszítéssel, a néma nővel ujj- és kézjelek segítségével érintkezésbe lépni, „mígnem egy átható kiáltás meg nem dermesztette az értelmetlen jelezgetés eme zűrzavarát” (263/242). Procne, „a kövér, szuszogó mészárosné” kiáltását követően „az iszony csöndje (*entsetzte Stille*)” áll be, amely ugyancsak a hangnak és a hangzásnak, a hangadásnak (itt éppen az emberi hangok hiányának) kitüntetett jelentőségét mutatja. Ez a csönd ugyanis azt a változást jelzi előre, amely a város lakóinak Philomelával szembeni magatartásában következik be: „Mintha ez a sikoly hirtelen az egész város figyelmét erre az egyetlen sorsra irányította volna, Tomi most egyszeriben kíváncsivá vált erre a szörnyű idegenre [...]. A mészárosné sikolyára az iszony csöndje következett, s erre a futólépések dobogása” (263/243).

Abban a jelenetben, amelyben Cotta, Tereus haragja elől menekülve és attól rettegvé, a kötélverő házában rejtőzik el – ezt az egész jelenetet is, ahogyan ezt dolgozatom következő részében még részletesebben is bemutatom, hangok töltik be –, Philomela és nővére között sajátos, tükörszerű vagy inkább: visszhangok által közvetített viszony képződik meg: „[Cotta slem fényt gyűjtani nem mert, sem helyéről elmozdulni, amikor a műhely ajtajában elfulladó, haragos, szinte bekötött szájjal hallatta hangot hallott. [...]] [Procne] nyugtatólag susogott Philomelának, kezét a szájára tette” (270/250). Cotta itt Philomela hangját érzelmekkel telítettnek hallja (haragosnak, *zornig*; jöllehet ez annak a következménye, hogy a mészárosné befogja húga száját), Procne pedig úgy „susog (*flüstert*)” Philomela fülébe, mintha az képes lenne megérteni nővére csillapító szavait.

Nem Procne artikulálatlan kiáltása és susogása az egyetlen példája annak a tükörs viszonyoknak, vagy azon – nem vagy nem kielégítően artikulált – hangok vissz-

hangszerű ide-odaverődésének, amelyeket Philomela megjelenése hív elő Tomi lakóiból. Phineus, a pálinkaárus, amikor Philomelát brutális módon próbálja traumájára emlékeztetni (és végül sikerül is neki a lány emlékezetébe idéznie a traumát, sőt végre cselekvésre is készíti őt: Philomela vádlóan, a megnevezést helyettesítve, Tereus házára mutat), tehát ennek a kegyetlen és bizzar emlékeztetésnek a során – ahol a kocsmáros maga is „dühöngőként” viselkedik – Phineus megismétli, saját magán újrjátssza a traumatikus eseményt, s többször Philomela arcába kiált és ordít (*schreien* és *brüllen*) egy egyszerű szót:

„[Phineus] kitátotta száját, kinyújtotta nyelvét, és markába szorította, hogy a megcsönkített emlékezetébe rántsa élete legborzalmasabb pillanatát, és *ki?* – kiáltotta –, *ki?* – akkor látszott csak úgy, hogy Philomela távoli világából néhány szívverésnyi időre visszatért az értelem és kegyetlenség világába, és felismerte, hogy emberek között van, az ismeretlen pillantásával vizsgálta arcukat [...]. Phineus [...] újra meg újra arcába ordította kérdését kínozó nevére, mint egy siketnek, Thies pedig megpróbálta elrángatni a két nő mellől a dühöngőt” (266/245).

Amikor pedig Philomela a jelenet végén megkínzójának, Tereusnak a házára mutat, a kocsmáros hirtelen „elhallgat (el- vagy megnémult, *verstummt*)” (266/246).

A Philomela és Procne s a Philomela és Phineus közötti párhuzamnál is érdekesebb azonban az, amely Philomela és Tereus között formálódik meg az elbeszélő előadásában. A két szereplőt, a pszichológia felől nézve, a trauma mozzanata köti össze. Tereus a fiát, Ityst veszíti el, az egyetlen lényt, akivel szemben, legalábbis annak halála után, érzelmeket, sőt gyöngédséget mutat. A traumának, a traumatizáltságnak s ezáltal az érintett szereplőknek ez a közössége – a traumát a két szereplő (Philomela Procnéval együtt) egymásnak okozza: egy újabb tükörszerkezet – főként az artikulált hangadásra való képtelenség közösségében, s így az artikulálatlan, nyögő és nyöszörgő hangok közösségében válik érzékelhetővé. Ezen kívül Tereus nyögése a következő részletben a mészáros korábbi, brutalitását megérző hangját is emlékezetbe hívja,⁴³ amely ugyancsak nem-emberi, emberalatti vagy emberfeletti hang:

„Tereus nem kiáltozott, nem sírt. Tereus, aki még a vágómarhát is túlbőgte, ha az halálfélelmében ellenszegült a kötőféknek, most habozva, tanácstalanul ment a kúthoz, magához szorítva a kis holttestet, lágyan lehelyezte a vizesvödrök kötele bordázta kövekre. Csak amikor lehúzta a halotról az inget, és egy tátongó szúrt sebből vér és víz folyt ki, akkor hallhatták mindazok, akik elég közel rejtőztek a sötétben, hogy a mészáros nyögött, fájdalomtól eltorzult hangon, mely éppolyan idegszerű és szörnyűséges volt, mint a megcsönkített nő panaszsza” (268–269/248–249).

Amikor Itys sebe mint „tátongó szúrt seb” felnyílik, amelyből „vér és víz” folyik ki (*aus einer klaffenden Stichwunde Blut und Wasser lief*; vö. 32/29 Itys korábbi se-

besüléséről, ujjának csonkolásáról, amelynek eredményeképpen vére „beborítja” a filmes „liliputi vetítőjét”, amely ily módon ekkor a gyermek halálát *vetíti ki és előre*), akkor az olvasó emlékezetében nemcsak az a szakadék nyílik fel, amelybe Philomela állítólag belezuhant („Philomela, mondták akkoriban, bizonyára lezuhant a szakadék fenekén sötéten tátongó repedések valamelyikébe [*durch einen dieser schwarz aufklaffenden Risse*], az elérhetetlen mélységbe” 265/244), hanem az a szörnyű hasadék, hasíték is megidéződik, amely Philomela szája helyén tátong („[Philomelának] nyögésre nyílt a szája, és a kíváncsiak most láthatták, hogy ennek a nőnek a némasága egészen más volt, mint a szövőnő hallgatása. Az idegen szája helyén csak egy nedvedző, feketén hegesedett seb volt [*eine nässende, schwarz vernarbte Wunde*], ajkai szétszakadoztak, fogai kihulltak, állkapcsa széttört. Ennek a nyöszörgő nőnek, aki most engedte, hogy Procne átölelje, nem volt nyelve”, 263–264/243).⁴⁴ Ezen túlmenően a kiemelt szövegrész Tereus hangjának olyan *átváltozását* is jelzi (*eine vom Schmerz verwandelte Stimme*, s az átváltozás mégiscsak fontos szó volna a regényben, a fordító azonban „eltorzult”-ként adja vissza a *verwandeltét*), amely a három személy: Procne, Philomela és Tereus (hangjának) majdani átváltozását jelzi előre, s ezzel, másfelől, a hangot is beilleszti azoknak a metamorfózisoknak a sorába, amelyek a regény világának nemcsak motívumai, hanem mozgató és hordozó erői is.

IV.

Utolsóként a számtalan virtuális hangeffektus közül egy olyan sorozatot emelek ki, amelyben – egy átváltozás, a hang átváltozása során kifejlő – énekszerű hangzás esztétikai (érzéki) karaktere, a (poszttraumás) emlékezet, valamint az átváltozás motívuma vegyül. Mindez pedig egy olyan jelenetező eljárás keretében, amely az antitézist, az antitetikus szerkesztést (mely Ransmayr egyik leggyakoribb szöveg-szervező eljárása),⁴⁵ a maga teljes horderejében bontakoztatja ki.

Amikor Tereus bosszúvágytól hajtva kutatja a városban fiának gyilkosait, s végül a kötélverő házában, ahol Cotta is elrejtőzött, megtalálja őket, az elbeszélésben a látványelemek, a látványelemek hangoltságában pedig a horrorisztikus és a kísérteties lesz a meghatározó: „Aki látta, hogyan csapkod ezzel a baltával vadul a fülkék sötétjébe és a bozótba, hogyan csúsztatja végig lámpája fényét a romok törmelékes padlóján, és hogyan tépi le a menekültek tüzei mellett kuporgókról a takarót, hogy aztán némán és figyelmetlenül végiggázoljon a parázson, az tudta: a mészáros Procnét keresi, hogy megölje” (269/249). A vérfagyasztó jelenetben az olvasó Cotta nézőpontjából követheti Tereus viharlámpásának nyugtalanul ide-oda himbálódzó, a felületekre kísérteties árnyakat festő, dermesztő lobogását: „Cottát egyedül a sötétség védelmezte, amint a kötélverő házának egyik ablakfülkéjében kuporogva követte Tereus viharlámpásának fényét, ezt a lobogó nyugtalanságot, mely átszökdelt az utcákon egy sufni sötétjébe, egy-egy barlangba, aztán visszatérve megtört egy kert sűrűjén, és kesze-kusza árnyakat festett a falakra és a homlokzatokra” (270/249–250). Így érkezünk el a lázas keresés csúcs- és zárópontjához, amikor Tereus megjelenése a ház ajtajában pszichothriller- vagy horrorfilm-szerű képből vetül az olvasó képzelete elé: „[Cotta] meglátta a balta tompa fényét az ajtóban. Tereus végre megtalálta fiának gyilkosát” (271/251).

Ez a borzongató hatáselemekben gazdag leírás keretezi a házban eközben lezajló bensőséges és megbékítő jelenetet, amelynek legfontosabb érzéki effektusai – ellentétben a kutatás leírásának erős vizuális tendenciájával – mindenekelőtt a hangzás és felcsendülés nemcsak elbeszél, hanem bravúros nyelvi virtuozitással színre is vitt médiumában öltönek formát. Procne „szakadatlanul suttog” hűgához (271/250), de ez a suttogás, susogás már nem artikulálatlan hangot jelent, hanem egy artikulált, „halk”, és „különösen jócsengő hangot (*eine leise, seltsam wohlklingende Stimme* – a fordításban „jóleső” lesz a *wohlklingendéből*)” (271/251). Ez a hang médiumként „összeköti” a három szereplőt, Cottát pedig egyenesen „magával ragadja”, s „a megcsonkított lány álmaiban és a római fáradtságában” lecsengve „csodás megnyugvást” hoz nekik. Ugyanakkor ez a hangzás vagy csengés mint fonikus esztétikai médium (az „esztétikait” megint az „érzéki” értelmében véve) mindenekelőtt nem értelmes beszédként, hanem mint „tisza csengés”, *reiner Klang* fejt ki hatását. Ez a csengés a maga érzéki-anyagi, nem-hermeneutikai effektusaival elfeledteti a három szereplővel az őket fenyegető veszélyt, s Cottát úgyszólván bevonja magába, ebbe a dallamos csengésbe, mint egy mesének – *Az Ezeregyéjszaka meséinek* – vagy egy altatódalnak a varázslatosan szépen csengő közegébe:

„Cotta olyan fáradt volt, hogy Procnét már csak nagy távolságról hallotta, a halk, különösen jólcsengő hangot. Így hárman kuporogtak az éjszakában, csupán ez a szakadatlanul hallatszó hang kötötte össze őket, mely lecsengett a megcsonkított lány álmaiban és a római fáradtságában, csodás megnyugvásképpen: Cottát annyira magával ragadta, hogy végül már nem is figyelt a hangokra, csak erre a dallamos csengésre, mely elfeledtette vele Tereust és a fenyegetettséget. Így telt az éjszaka óráról órára” (271/250–251).⁴⁶

A csengés esztétikai-érzéki hatása a szakaszban materiálisan is intenzíven jelen van: hallgassuk például az alliterációkat (-ei, -l, -s, -ng/nd) ebben a korábban is kiemelt rövid szintagmában: *eine leise, seltsam wohlklingende Stimme*, magának a „wohlklingende” szónak az önreferenciális vagy önprezentáló, „jócsengő” hatásával és a spondeusok ritmusával együtt; vagy a csengés, a *Klang figura etymologica*-nak akusztikusan ugyancsak intenzív jelenlétét: „wohlklingende”, „hinabklang”, „melodischen Klang”; és érzékeljük a szakasz közepén a körmondat lassú, valóban megnyugató-megbékítő („besänftigende”) tempóját. Ez a csengés pedig végül „dalba (*Gesang*)” megy át, amelynek vigasztaló varázsa van (*mit solchem Zauber*), s amelyben mintha Procne egykori (vizuális) szépsége auditív szépséggé változott volna: „a kötélverő házát megtöltötte ez a lágy hang, ez a *dal*, olyan csodásan, mintha Procne szépsége, fiatalága és eltűnt boldogsága tiszta csengés palástjában tért volna vissza” (271/251).⁴⁷

A csengés elementáris esztétikai (érzéki) hatása ebben a jelenetben összekapcsolódik az idegen test melegének érzetével, az egymáshoz simuló testvérek testének bensőséges érintkezésében. Ez az összekapcsolódás az elemi érzések médiumában közvetíti azokat a tartalmakat, amelyeknek Philomela (a trauma következtében) kiürlt emlékezetét kellene újra feltölteniük. Procne húga azonban már

nem hallja ezeket a tartalmakat, legalábbis nem a tudatos, megértő hallással, mivel már álomba merült. (Ahogyan Cotta is „végül már nem is figyelt a hangokra, csak erre a dallamos csengésre [a magyar fordítás itt kifejezetten félrevezető, pontosabban *néma*, amennyiben nem *mondja el* az itt fontos különbséget melodikus *csengés* és *szavak*, sőt *mondatok* mint értelmet közvetítő egységek között: *nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang*].) Ezért Philomelának nincs is szüksége az ezen „tartalmak” (mint érthető, értelmes, sőt retorikus csillapító eszközök) által nyújtott megnyugvásra. Ezt a megnyugvást és megbékélést ugyanis a pusztá testi-érzéki érintkezés és a suttogásból keletkező tiszta csengés idézi elő benne:

„Ugyan a megcsonkított lány már aludt nővére nagy, meleg testének támaszkodva ültében, és nem volt szüksége megnyugtatóra, Procne mégis szakadatlanul suttogott hozzá, mintha most, midőn megtört a sokévi hallgatás, minden elveszett napot újra fel kellene idézni, Philomela kialudt emlékezetét új történelemmel feltölteni” (271/250).

Ezen a helyen, egyfelől, a Procne–Philomela kapcsolatot anya–gyermek kapcsolathoz lehetne hasonlítani, amelyben Philomela Itys, az általa és nővére, tehát az anya által meggyilkolt fiú helyét veszi át, miközben Procne altatódalt suttog-énekel neki. Ahogyan Friedrich Kittler az anya hangjának testi hatásáról (a fülemülét is szóba hozva!) mondja: „Az anyai hang először is [...] a gyermek testére hat. Ez a hang természet és természeté is lesz. Csakis ezért válhat a fülemüle ennek a hangnak a mércéjévé, és csakis ezért válhat ez minden madárhang modelljévé”.⁴⁸

Másfelől a hangok átváltozásának sora – susogásból artikulált hanggá, azután csengéssé, végül dallá – azt az átváltozást jelenti be, amelybe mint megszabadító lezárásba a szociopata erőszak sorozata és végül az egész jelenet is beletorkollik.⁴⁹ Először a nővérek változnak madárrá („De nem két nő emelte fel védekezőn a karját, hanem két felriasztott madár terjesztette ki szárnyait, nevüket őrizte a trachilái archívum: fecske és fülemüle” [272/251, a *Nachtigall* fordítását fülemülére módosítva]), amelyet azután Tereus átváltozása követ. A búbos bankává változott mésszáros mintegy Procne materializált hangján siklik ki a házból, s a jelenet elcsendesülő lezárásaképpen röptével vizuálisan jeleníti meg a hang hullámmozgását: „A megmenekülteket egy búbos banka követte: lendületes, hullámvonalú röpte mintha Procne hangjának visszhangjain siklott volna” (272/252, a fordítást módosítottam).

V.

Mintha a regény utolsó mondatában is ez a hang, az énekesmadárrá változott nővérek hangja visszhangozna, immár Cotta (és talán Echo) hangjává változva. Az utolsó átváltozásjelenet után ugyanis Cotta szuszogva kapaszkodott föl az újonnan emelkedett hegyre, és a köveknek „felhajította ezt a két szótagot”, saját nevének két szótagját, „és mindjárt válaszolt is: »Jelen!«, ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt” (275/254). De még mielőtt a jelenlétre utalt „hangzás” esztétikai ideológiájá-

nak szellemében a regény végén ünnepelni kezdenénk a csengés vagy a hang győzelmét a textualitás fölött, emlékeznünk kell arra, hogy az, ami Cottát a hegyekbe csalogatja, egy „felirat (*Inscript*)”, amelyet a római reményei szerint „egy Trachila ezüsthéjébe temetett zászlócskán vagy az új hegy lábának törmelékében” majd megtalál (275/254); „minden bizonnyal aprócska rongy lesz, hiszen csupán két szótagot kell hordoznia” (uo.). S arra is emlékeznünk kell, hogy maga a Philomela-epizód, amely Cotta fordulatát vagy átváltozását kiváltja, ahogyan a regény többi átváltozástörténete is, „Trachila rongyocskáin és zászlócskáin már rég írva állt” (272/251), hiszen a nővérek madárrá változását, ahogyan láttuk, az elbeszélő így kommentálja: „nevüket őrizte a trachilai archívum: fecske és fülemüle”.⁵⁰

Mindez, végül, csakis azért tudott megtörténni, mert Naso (ahogyan Ovidius is) „minden történetét végigmesélte” (274/254). Az írás materiális hordozóit, amelyre ezeket a történeteket feljegyezték, megsemmisíti a mindent fölemészítő és bekebelező természet: „könyveket megevett a penész, elégték, porrá és hamuvá lettek, kőoszlopok hulltak alakatlan törmelékként a hányókba, és még a bazaltba vésett jelek is eltűntek a csigák türelme alatt” (uo.). Mégis, az a rengő, ingadozó, ingatag⁵¹ imaginárius *szöveg/világ*, amely Ransmayr Ovidius-újrairásában s Ovidius és Ransmayr szövegeinek olvasásában és olvasásából létrejött, vagyis (mindig értelmezést igénylő) archívumból⁵² mintegy „valósággá”, „virtuális világgá” vált,⁵³ túlélte és túl is fogja élni szerzőit és ugyanígy mindenkori olvasóit is. Sőt még rögzített, szöveges alakjának esetleges megsemmisülését is túlélne, egyfajta „virtuális tárgyként” mindig „újraalkotódva” a továbbmesélés folyamatában.⁵⁴ Mégpedig éppen azért, mert létmódja abban (nem) ragadható meg, amit Ovidius és Ransmayr oly sok tematikus és hangnemi regiszterben beszélt el: a szüntelen átváltozásban.

JEGYZETEK

E tanulmány megírását az NKFI (K 120375) támogatta.

1. Christoph Ransmayr, *Az utolsó világ*, ford. Farkas Tünde, Maecenas, Budapest, 1995, 261. A német szöveget ebből a kiadásból veszem: Ch. R., *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2007. A Ransmayr regényéből származó idézetek lelőhelyét a továbbiakban a cím megjelölése nélkül adom meg, először a magyar, majd a német kiadás lapszámával, közöttük /-val. Philomela, Procne és Tereus átváltozása azáltal is különbözik a regényben elbeszélte többi átváltozástól, hogy Cotta itt válik először szemtanúvá, itt szerez először kézzel fogható, közvetlenül megtapasztalt bizonyítékot az átváltozások valóságosságáról. Lásd ehhez Barbara Vollstedt, *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”*, Ferdinand Schöningh, Paderborn stb., 1998, 63; Renata Cieślak, *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 2007, 118, 121, 127, 128–131; David Gallagher, *Ovid's Metamorphoses and the transformation of metamorphosis in Christoph Ransmayr's novel Die letzte Welt*, University of Minnesota, Center for Austrian Studies, 2007, 22. (University of Minnesota Digital Conservancy, <http://hdl.handle.net/11299/90515>, hozzáférés: 2016. 06. 24.)

2. Dora Osborne, *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*, Legenda, London, 2013, 18.

3. Esther Felicitas Gehlhoff, *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*, Ferdinand Schöningh, Paderborn stb., 1999, 37–38; Angela Fitz, „Wir blicken in ein erdichtetes Sehen.” *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingberg, 1998, 237–238.

4. Arachne szöttesei a regény textúrájának belső tükréeként foghatók föl (Thorsten Wilhelmy, *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr*,

John Banville, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2004, 316), és e szöttesek képei, miként a Cyparis által vetített filmek, ahhoz hasonló kompenzatórikus szerepet töltenek be Tomi lakói számára, mint amilyet Naso műve Cotta számára (Thomas Eppe, *Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Interpretation*, Oldenburg, München, 1992, 64–65).

5. Vollstedt, *i. m.*, 96; hasonlóan Arany Mihály: „A valóság osztható”. *Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben* = Forrás 2008/3, 101–102.

6. Attila Bombitz, *Spielformen des Erzählens oder vom Strahlenden Untergang bis zum Fliegenden Berg. Zum Werk von Christoph Ransmayr* = Uő, *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Praesens, Wien, 2011, 80. A regényzárlat fenti értelmezéséhez lásd még: Martin Kiel, *Nexus. Postmoderne Mythebilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis. Mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 1996, 189–190; Duncan F. Kennedy, *Recent receptions of Ovid* = Philip Hardie (szerk.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge stb., 2002, 326; Ingo Gildenhart – Andrew Zissos, *Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6.412–674) and Beyond*, Dictynna [En ligne], 2007/4, 2. (URL: <http://dictynna.revues.org/150>, hozzáférés: 2015. 10. 11.); Holger Mosebach, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*, Martin Meidenbauer, München, 2003, 193–196; „a szerző halálának” összefüggésében, vagyis Nasónak mint saját szövege végső értelmezői instanciájának eltűnéséhez: 202–205; Cieślak, *i. m.*, 112.

7. Eppe, *i. m.*, 50.

8. Theodore Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart. Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Fink, München, 2008, 155; vö. Mosebach, *i. m.*, 153–155, 157–162, 182; ezt a mozzanatot a regény magyar recepciójában főleg Kékesi Kun Árpád emelte ki: „A pusztulás skálája”: *Christoph Ransmayr: Az utolsó világ* = Palimpszeszt 1. sz. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam-/11.htm, hozzáférés: 2017. 02. 17.).

9. Lásd még: „Itt meg volt írva, hogy Tereus a búbos banka, Procne pedig a csalogány, hogy Echo a visszhang, Lysaon pedig a farkas... És nem csupán múltbeli, hanem a vasváros jövőd sorsai is ott lobogtak Trachila kömlékein a szélben, vagy csusszantak át megfajtv Cotta ujjai között” (273/252). „[Cottának] egyedül a rongyocskák ígerte képek lebegtek el a szeme előtt” (274/253).

10. Fitz, *i. m.*, 244.

11. Ehhez lásd: Wilhelmy, *i. m.*, 278–280; Cieślak, *i. m.*, 107, 108–109; az anakronizmusokhoz főként: Mosebach, *i. m.*, 146–148; az elbeszélőtechnikához: Fitz, *i. m.*, 257–260. Fitz szerint (*i. m.*, 220–231) ez a referenciákat elbizonytalanító eljárás vonatkozik azokra az elbeszélésekre is, amelyeket Naso történetének hallgatói és azután továbbmondói (Echo, Arachne és Pythagoras) adnak elő, amennyiben ezek az elbeszélések mindig másként referálják Naso (nem Ovidius!) szövegét. Ez a referenciális elbizonytalanítás Cottának a regényben színre vitt olvasásmódjával is szorosan összefügg, amennyiben a római „Naso *Metamorphoses*-ét nem találja meg a többi regényalak elbeszélésében, hanem ez a mű csakis az elbeszélő és a hozzáköltött összjátékában jön létre” (Fitz, *i. m.*, 235).

12. Fitz, *i. m.*, 239.

13. Eppe, *i. m.*, 96; hasonlóan Kulcsár-Szabó Zoltán, *Kommentár helyett -hymen-? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt című művében* = Uő, *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 186, 191–194, aki a „hymen” derridai metaforáját használja ennek a sajátos „átteresztő” intertextuális viszonyoknak a leírására.

14. Fitz, *i. m.*, 256.

15. Vö.: „Phineus, ki fahamut szórt répaágyásra, homlokára mutogatott, amikor megpillantotta a római utat: Ez megőrült, biztosan megbolondult; motyogva beszélt magában, amikor elhaladt mellette, nyakán kacsokból, rongyokból és madzagokból font díszet viselt, rongygirlandokat vonszolt maga után, mint papírsárkány a farkát” (273/253, ahol nem lehet biztosan eldönteni, hogy az „Ez megőrült, biztosan megbolondult” (*Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein*) megfogalmazás Phineus véleményét vagy az auktorális elbeszélő föltevését (tehát ebben az esetben sem teljesen megbízható információt) közvetíti. Az elbeszélő hasonló megfogalmazásában: „Esztelenül derűsen, mint egy gyermek (*Unsinnig beiter wie ein Kind*), üldögélt Cotta egyedül a kötélverő műhely szétszaggatott ege alatt” (272–273/252). A helyreállítandó szöveg töredékeinek kaotikus tömege már Philomela felbukkanása előtt is megőrüléssel vagy legalábbis valóságvesztéssel, a szövegbe való teljes belemélyüléssel fenyegeti a római: „Cotta megkísérelt rendet teremteni a rongyok között: minden madzag összefüggéseket hordozott, egy nevet és mindazt, ami vele kapcsolatba kerülhetett [...]. Ez a játék, melyet csu-

pán a rongyköteg osztályozásának segédeszközéül talált ki, néha napokig nem eresztette el.” (239–240/221) Ebben a tendenciában, pszichoanalitikus nyelvet használva, a halálöszön működésbe lépését is láthatjuk (Epple, *i. m.*, 95). A valóságelv visszaszorulása azonban a lábjegyzet elején idézett, paradox módon és a regényben nem ritka kiasztikus megfordítás alakzatába rendeződve, éppen hogy a valóságba visszavezető utat jelöli ki.

16. Epple, *i. m.*, 84.

17. Vollstedt, *i. m.*, 63; 95.

18. Vollstedt, *i. m.*, 118.

19. Kiel, *i. m.*, 192. Vö. Wilhelmy, *i. m.*, 319, valamint Ransmayrnek ehhez az eljárásához mint a valóság egyfajta „mitizálásához” („Tomi lakói *saját maguk* mítoszok, miközben saját mítoszuk *nincsen* nekik”): 302, 309–312, 321; ehhez még Kiel, *i. m.*, 186; Fitz, *i. m.*, 241–243; Gehlhoff, *i. m.*, 124–125. Figyelemre méltó, hogy (a „filológus”) Cotta, aki pedig nemcsak Naso barátja, hanem műveinek is jó ismerője, a regény utolsó fejezete előtt nem ismeri fel Tomi lakóiban az átváltozásmítoszok alakjait. (Talán nem véletlenül leegyszerűsítve: vélhetőleg azért nem, mert nem vonatkoztatja olvasmányait saját életére.) Ebben a tekintetben persze Cottának és a regény olvasójának a perspektívája eltér egymástól (Cieslak, *i. m.*, 114, vö. 130–131 és Fitz, *i. m.*, 218–219).

20. Fitz, *i. m.*, 296–297.

21. Fitz, *i. m.*, 243.

22. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1996, 4.

23. Laurence J. Kirmayer – Robert Lemelson – Mark Barad, *Introduction: Inscribing Trauma in Culture, Brain, and Body* = Uők (szerk.), *Understanding Trauma. Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge stb., 2007, 1.

24. A visszaemlékezés és az emlékezet kérdéséhez lásd Epple, *i. m.*, 66–68, 79–80; Rainer Godel, *Ovid's „Biography”*. *Novels of Ovid's Exile* = John F. Miller – Carole E. Newlands (szerk.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Wiley Blackwell, Malden (MA) stb., 2014, 464–466; a regény olvasás- és történelemfelfogásának kontextusában: Kennedy, *i. m.*, 325–326; a szöveg mitizáló tendenciájának összefüggései felől: Wilhelmy, *i. m.*, 306–307; a regény „szóbeli jellegéhez”: Thomas Anz, *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt* = Uwe Wittstock (szerk.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1997, 122; az archiválás kérdéséhez: Helga Mittelbauer, *Der Weg ins Archiv. Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt* = Attila Bombitz (szerk.), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Praesens, Wien, 2015, 98–106. A traumatizáltság, az elbeszélés, az emlékezet és a tanúság ellentmondásos temporális és narratív struktúrájának kérdései magától értődően nemcsak az elbeszélőművészet, hanem a traumaértelmezés számára is megkerülhetetlenek (Laurence J. Kirmayer – Robert Lemelson – Mark Barad, *Trauma in Context: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives* = uők [szerk.], *i. m.*, 463–466, 468–470).

25. Ahogyan erre már Christine Walde figyelmeztetett, mind a kortárs (Ransmayr regénye után és részben nyomán keletkezett), főként angol nyelvű „New-Metamorphosis-irodalom”, mind ennek értelmezéseit illetően (Ch. W., *Auferstehungen – Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert* = Markus Janka – Ulrich Schmitzer – Helmut Seng (szerk.), *Ovid. Werk Kultur Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2007, 330).

26. A hangutánzás effektusára is figyelve, magyarul nagyjából: bömből, susog, rikolt (óbéogat).

27. A szintaktikai alakzatok (például: anaphora, parallelismus, klimax, polüszündeton, anadiploszisz, periódus, ellipszis) funkciógazdagságához a regény szövegében lásd például Epple, *i. m.*, 80–83; Gehlhoff, *i. m.*, 125–130; Mosebach, *i. m.*, 212–214 (hivatkozással a korábbi irodalomra); a hangfestő effektusokhoz: Vollstedt, *i. m.*, 61; a prózaritmus hatásához: Hans-Albrecht Koch, *Die autistische Psyche im Spiegel der Landschaft. Zu Christoph Ransmayrs Romanen Die Schrecken des Eises und der Finsternis und Die letzte Welt* = Werner Schubert (szerk.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil II*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 1999, 1115, a hangfestéssel együtt: 1119.

28. Julianna Wernitzer, *Lauernde Welten, Christoph Ransmayr und die ungarische Gegenwartsprosa. Atlas einer ängstlichen Wissenschaftlerin* = Bombitz (szerk.), *i. m.*, 306–307.

29. Itt érdemes megemlíteni Ransmayr (nem egészen sikeres) kísérletét a hangoskönyvvel, melyről lásd Karl Katschthaler, *Musik als Supplement der Narration? Zum Verhältnis von Literatur und experi-*

menteller Musik am Beispiel von Damen & Herren unter Wasser von Christoph Ransmayr und Franz Hautzinger = Bombitz (szerk.), *i. m.*, 231–240, főként: 233–236; az antik retorikus próza és a hangos olvasás kapcsolatáról: Simon Attila, *Olvasás és vallomás. Balogh József Szent Ágoston-értelmezése* = Uő, *Dionysos színrevitele. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, Ráció, Budapest, 2009, 224–242.

30. Sigmund Freud, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Múzsák, Budapest, 1991, 18–19. (A fordítást kicsit módosítottam.)

31. *I. m.*, 51.

32. Sigmund Freud, *Egy hisztéria-analízis töredéke*, ford. Lőrincz Zsuzsa = Uő, *A patkányember. Klinikai esettanulmányok I. (S. F. Művei II.)*, Cserépfalvi, Budapest, é. n., 17–110; Juliet Mitchell, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. Pándy Gabi és Hárs György Péter, Thalassa 10. évf., 1998/2–3, 61–81.

33. Amy Richlin, *Reading Ovid's Rapes* = uő (szerk.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1992, 165.

34. *I. m.*, 175.

35. A Ransmayr által figyelembe vett német fordítás, mely a neves irodalomtörténész, Michael von Albrecht munkája, így szól: „Der Rest der Zungenwurzel zuckt noch, die Zunge liegt am Boden, und zitternd murmelte sie etwas in die blutgeschwärzte Erde”. Itt pedig az -r és -c hangok alliterációja nagyon erős.

36. A Philomela-történet Ovidiusnál és Ransmayrnál olvasható ábrázolásának hasonlóságairól és különbségeiről lásd mindenekelőtt Cieślak, *i. m.*, 129. Ovidius és Ransmayr között az epizód ábrázolásában abban rejlik az alapvető eltérés, hogy míg a *Metamorphoses*-ben „a mese keserű zordsága erős és közvetlen, és sehol nem kínálja fel az emberi ügyekről tudomást nem vevő istenségek jóindulatú vigaszát”, addig Ransmayr regényében, az előzmények kontrasztjaként, felbukkan egyfajta „megoldás”: „a három ember [Philomela, Procne és Tereus] madárrá változása megbékítő lezárását adja a szociopata erőszaknak” (Gildenhart – Zissos, *i. m.*, 7 és 16 [43. jegyzet]).

37. Ennek a működésnek egy korábbi, hatásában Philomela esetével összevethető példajaként lásd a regényből annak a (feltehetőleg bosszúból) brutálisan megvert testőrne az esetét, aki korábban a Naso színdarabjában kigúnyolt szenátor mellett teljesített, persze ugyancsak kiméretlen erőszak alkalmazásával együttjáró szolgálatot (54/50–51).

38. Vö. 29/27, Tereus „szellőztetett titkáról”, hogy „a hegyekben valami névtelen kurvával csalja Procnet – a nőt egyszer egy pásztor hallotta kiáltozni (*schreien*).” Ez a „névtelen kurva” Philomela is lehet, de az elbeszélő itt sem köti az orunkra az igazságot, s még el is bizonytalanítja ezt a következtetést, amennyiben nem könnyű eldönteni, hogy a „kiáltás” származhat-e a különben néma lánytól.

39. Mosebach, *i. m.*, 176.

40. Gehlhoff, *i. m.*, 57–58; Mosebach, *i. m.*, 190, 192, 208–210; Markus Oliver Spitz, *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2004, 143; Wilhelmy, *i. m.*, 284–285; Osborne, *i. m.*, 75. Ziolkowski szerint (*i. m.*, 154, utalással erre: Scott G. Williams, *The Deukalion and Pyrrha Myth in Paul Celan and Christoph Ransmayr*, German Life and Letters 56, 2003/2, 142–155) a regényben ábrázolt diktatórikus Róma „a kommunisták által vezetett Romániára emlékeztet”; hasonlóan Cieślak, *i. m.*, 109–111 (az egykori NDK és a kommunista Románia említésével).

41. Gehlhoff, *i. m.*, 102–105.

42. Carruth, *i. m.*, 4.

43. Vö. 12/11, 29/26. Tereus elborzasztó, állatias, sőt az állatokénál is állatiasabb, hiszen őket túl-harsogó hangja tendenciaszerűen kapcsolódik össze a mészáros brutalitásával (Mosebach, *i. m.*, 163–165). Az ordítás, üvöltés, bömbölés azonban nemcsak őt jellemzi, hanem a vasváros lakóinak kommunikációját, mármint kommunikációképtelenségét általában véve is (*i. m.*, 168), és az emberről mint nem-emberről (*Homo homini* lupus) alkotott felfogás részeként fogható föl. Az is figyelemre méltó továbbá, hogy Tereus Tomiban *mészárosként* dolgozik, s ez a tevékenység rettenetes tetteivel, Philomela nyelvének kivágásával is összefüggésbe hozható (Gallagher, *i. m.*, 20).

44. A német szöveg itt, a Philomela szétronsolt száját és állkapcsát leíró mondatban, az -r, -s/-sz és -c hangok halmozásával a recsegő csontok és a szétszakadó hús hangjait is hallhatóvá teszi, melyek a hajdani brutális tettét kísérelték: „Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz verarbeitete Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen.”

Vö. a 35. jegyzetben idézett sorokat a *Metamorphoses* német fordításából (illetve hozzá a főszövegben idézett latint: VI. 557–558), amelyek Philomela kivágott nyelvének hangjait érzékitik meg.

45. Gehlhoff, *i. m.*, 128.

46. „Cotta wurde so müde, daß er Procne manchmal nur noch aus einer großen Ferne hörte, eine leise, seltsam wohlklingende Stimme. So kauerten sie zu dritt in der Nacht, verbunden allein durch diese unaufhörliche Stimme, die in die Träume der Verstümmelten und in die Müdigkeit des Römers hinabklang, eine wunderbare Besänftigung, die Cotta so gefangen nahm, daß er schließlich nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang, und darüber Tereus und jede Bedrohung vergaß. So verging Stunde um Stunde der Nacht.”

47. A pontosabb követhetőség (és a nagyjából megfelelő, de nem teljesen pontos fordítással való összevethetőség) kedvéért ide is kiírom a német eredetit: „das Seilerhaus erfüllt schien von dieser sanften Stimme, einem *Gesang* von solchem Zauber, als wäre die Schönheit Procnes, ihre Jugend und ihr verlorenes Glück in reinen Klang verwandelt wiedergekehrt.”

48. Friedrich A. Kittler, *Lullaby of Birdland* = Uő., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 49. Lásd még azt a kapcsolatot, amely a fent idézett szakasz szempontjából ugyancsak fontos, és amelyet Kittler az anya hangja, az elalvás és a gyermeki emlékezet között állapít meg: „Ott [a *Der Spinnerin Lied*ben, Clemens Brentano *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* című elbeszéléséből] egy anya énekel gyermekének, hogy a nyelv nélküli csecsemőt elaltassa és éppen ezáltal egy éppoly korai, mint feledhetetlen gyermekkori emléket hozzon létre.” (*i. m.*, 56)

49. Cieślak, *i. m.*, 130.

50. Lásd ehhez újra a 9. jegyzetben idézett szöveghelyeket is.

51. Vö. ehhez a dolgozat első részében a szövegtörödékeket tartalmazó, szarítókötelekre függesztett rongyok és a kék hajnalka alkotta sajátos képződményről mondottakat és az ott hosszabban idézett részletet: „[Az indázó kék hajnalka] lassanként az összes girlandot összeszöve, egyetlen baldachinná növekedett össze, rengő égboltá (zu...*einem schwankenden Himmel*) stb.” (261/241).

52. Mittelbauer, *i. m.*, 101.

53. Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 199.

54. Fitz, *i. m.*, 241–242.



szemle

Végrehajtó retorika

TÉREY JÁNOS: *ŐSZI HADJÁRAT. ÖSSZEGYŰJTÖTT ÉS ÚJ VERSEK 1985–2015*

Térey János költői teljesítménye azok közé az életművek közé sorolható, amelyek folyamatos váltásokat és elmozdulásokat mutatnak, és az évek előre haladásával (az egymást követő kötetek megjelenésével) szinte mindig új poétikai utakat nyitnak; a nyelvi megoldásokban, a megszólalásmódban, a műfaji kereteket illetően folyton újabb lehetőségeket keresnek – eközben azonban egyetlen ívet vázolnak fel. Ahogy az *Ősz haját* egyik első kritikusa, Bazsányi Sándor megfogalmazza: „Aki szíveli Térey költészetének újabb kedélyáryalatait, az nem cáfolja a korai művek érdességét sem. És fordítva. Hiszen ugyanazt az egyívű történetet olvassa.” (Bazsányi Sándor, *Szíveli, nem cáfolja, Ketten egy könyvről*, Élet és irodalom, 2016. 08. 05.) Ha összevetjük a pálya kezdetét a 2016-os, összegyűjtött verseket tartalmazó kötettel, látványossá válik az út, amelyet ez a líra bejárt, illetve alakított. Az *Ősz haját* mintegy harminc év anyagát gyűjti egybe, azonban nem külső szempontokat nélkülöz, a pályát dokumentáló újraközlésről van szó, hanem – hasonlóan például Szabó Lőrinc 1943-as *Összegyűjtött versei*hez, vagy Kukorelly Endre *Mind, átjavított, újabb, régiek* című, 2015-ös gyűjteményes könyvéhez – a szerző itt is él a szövegek átírásának, átstrukturálásának, a kompozíciók újrendezésének és a versek elhagyásának jogával. Térey előzékeny az olvasóval: az átírás tényét a tartalomjegyzékben a régi és az új dátum megadásával jelzi, és két utószót is illeszt a kötetbe, amelyek a szerkesztés és átírás alapelveit közlik. Szabó Lőrinc az 1943-ban közölt átiratokat „végleges szöveg”-ként, „endgültige Fassung”-ként definiálja a kötethez csatolt jegyzetben (Szabó Lőrinc *Összes versei*, Bp., Új Idők Irodalmi Intézet R.T. (Singer és Wolfner), [1943], 677.). Hasonlóan jár el Térey, aki a *Szétszóratás* 2011-es verziója kapcsán az új változatokat az eredeti szövegek utolsó szerzői variánsaként értelmezi: „Meggyőződésem szerint ezek a mostani szövegek akkor is azonosak az »eredetijükkel«, ha egyáltalában nincs közös felületük. Mindössze annyi történt, hogy – legjobb szándékom szerint – elvégeztem az utolsó simításokat e tizenhatszáz éves fejjel elkezdett írásokon.” (785.) Az összegyűjtött versekhez fűzött jegyzet pedig a következőket közli: „Néhány vers természetesen végleg fönnakadt a rostán. Sok költemény elgondolkoztatott. Kidobjam-e őket a kosárból? Utólag is kedvelem anyagukat, de nem szeretem korabeli kidolgozásuk módját. Szövegükre tehát úgy tekintettem, mint nyersanyagra a vágóasztalon. Élve az utolsó kézvonás lehetőségével korrigáltam fiatalkori írásaim számtalan esendőségét, enyhítettem bőbeszédűségüket [...]. A megformált mű igazsága számomra fontosabb, mint az életrajzisége [...].” (786.) Az új kötetben nincsenek rapszövegek, a *Tulajdonosi szemlélet* és a *Térey* egyes darabjai kimaradtak, az *Ultra* és a

Moll „feszesebbé vált”. A kötet első verse, a *Perújrafölvétel* pedig szintén olvasható az át- és újraírás gesztusának metaforájaként: „Újjáavat és érvénytelenít; / Nem futhat el alig csitult sebekkel. / Ontja fényét az eredeti reggel. / Azóta egyfolytában csak veszít.” (9.)

A módosítások nem annak fényében érdekesek, hogy a szerző képes volt-e az eredeti szövegvariánsoknál „jobb”, „érettebb” verseket létrehozni (egy ilyen vizsgálat meghaladja jelen kritika kereteit), viszont az a folyamat jól érzékelhető, hogy az átírás bizonyos mértékig egységes kötetkompozíciót hozott létre, így a pálya elmozdulásain túl érzékelhetővé teszi a Térey-poétika alapvető jegyeit. A Térey-líra alakulástörténetének váltásait a *Térey* (1998), a *Sonja útja a Saxonia moztól a Pirnai tétig* című, válogatott és új verseket tartozó kötet megjelenésénél (2003), illetve az *Ultránál* (2006) jelöli meg a recepció. Az első váltást az arrogáns, erőszkos, pragmatikus beszédmód megújulása jellemzi: a *Térey* versei közül mások mellett a szerelmi vagy intimitás-tematikát új, szokatlan nyelven megszólaltató szövegek emlékeztetése. A *problémamegoldó* (303–304.) például a későmodern dialektikus versnyelvi hagyományba illeszkedik, pontosabban a vers egy dialógus egyik szövegműveként tekinthető. Kijelentő (öndefinív) és felszólító (performatív) mondatok váltják egymást, az én és a másik viszonyát, kapcsolatuk természetét metaforák sorozata írja le, de a vers valójában jól felépített érvelés, amelynek a célja a másik meggyőzése: „Ötletgazda, problémamegoldó, témafelelős, / Elég, ha te tudod, milyen a pálya. / Vörös salakon hatszáz méterek, / Stopperrel kezdedben állsz a célvonalnál. / Egyetlen befutód vagyok, akárhányszor atlétát indítottál. / Személyem körüli titkár, / Ne hagyj időt kötetlen foglalkozásra!” A vers felidézi Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című versét (talán ez az egyik oka annak, hogy intimitás-versként is olvashatjuk), de a másikhoz való viszony itt túllép az egész és a rész, a domináns és alárendelt szükségszerű kapcsolódásán. Míg Szabó Lőrinc versében a beszélő szándéka a meglévő renden túl („törvényen kívül”) egy saját morális rendszer létrehozása, amelynek a másik részese lehet, de alakítója, formálója nem, addig Térey versében az én és a másik viszonya a hétköznapi élethelyzetek kötetmeibe és kényszereibe illeszkedik, vagyis a másiktól kért áldozat éppen ellentétes jelentéssel bír: „Létem csak úgy legitim a Földön, hogyha kézbe vesz / És visszaigazol egy másik élő.” A másik nem egy alternatív rendszer létrehozásának az eszköze, alkatrésze kell hogy legyen, hanem a jelenlétével, sőt a létezésével éppen azt teszi lehetővé, hogy a vers beszélője az adott, rendelkezésre álló rendszerekbe belesimuljon. A másik – az aktuális helyzettel függően – lehet úr, szolgál, emberi, isteni, maszkulin és feminin, korporális és transzcendens: „Alkalmaz, légy oly szívves, mesterséges légzést, / Lehelj életet tagjaimba! [...] Légy önzésem szolgája, jó cseléd, / Ki nem felel, s a háttérben intézkedik helyettem. / Jobbik felem légy, láthatatlan uram, / Parancsoljon fegyelmet pusztára léted. / Ha elbukom, lelken száradok. / Ha nem rugdosol ki a koporsóból, árulóm vagy.”

Térey költészetében a második váltás a ciklusépítkezéstől a nagy formákhoz való odafordulást jelzi (például a *Drezda februárban* esetében a történetfragmentumokból összeálló egész, a krónikás hang, az apokaliptikus képek és a versekben megjelenő térszerkezetek, a tulajdonságokkal felruházott, mégis tipizált figu-

rák is ebbe az irányba mutatnak), a harmadik váltás pedig (a *Paulus* és *A Nibelung-lakópark* megjelenését követően, azzal összefüggő, szükségszerű elmozdulásként) a hangnem klasszicizálódását, a versnyelv poetizáltabbá válását, a teatralitás és a közéletiség hangsúlyosabb megjelenését jelzi (az *Ultra* legsikerültebb, formailag és poétikailag is kidolgozott, a nyelv zeneiségének tartományát is feltáró versei, mint *A gyönyörű gyár* vagy a *Fagy* említethetők példaként). Az *Őszi hadjárat*ban azonban a tematikus és formai megoldások gazdagsága, változatossága mellett az is nyilvánvalóvá válik, hogy a szerző minden pályaszakaszbán hasonló poétikai tételekkel dolgozik, amelyeket a rendkívül sokrétű, terhelhető, egyedi líranyelv valósít meg. Az egyik ilyen aspektus a hagyomány: Térey művei termékeny módon, szervesen kapcsolódnak a 20. századi magyar líra (elsősorban a nyugatos beszédmód) tradícióihoz, amit a '80-as, '90-es évek évek költészetének posztmodern játékosága, a regiszterkeverés és az élőbeszédszerűség is áthat. A hagyományhoz való viszonyulás a korai kötetek eredeti megoldásaiban felforgató és provokatív volt, a hagyomány hasznosítása és a szembeszegülés együttesen volt jelen. Az *Őszi hadjárat* átirataiban és a kötet egészében azonban megfigyelhető egyfajta klasszicizálódás, vagy másként kifejezve, a hagyomány átsajátításának a tudatosítása, egyszersmind elfogadása. Másrészt a Térey-líra egységességének tapasztalatát az első kötetektől jellemző narrativitás, epikusság, a történetek elbeszélésének az igénye is elősegíti: a *Szétszórás* (1991) és *A természetes arrogancia* (1993) megszólalásában is tetten érhető volt ez a jelleg, azonban *A valóságos Varsó* (1995) és a *Drezda februárban* (2000) című kötetek már a kollektív, a történelmi, a kulturális és a magánéleti emlékezet nyelvi színrevitelét tűzik ki célul, amelynek éppúgy sajátja egy magánmitológia létrehozása, ahogy a megsemmisült városok újraépítése, újrateremtése is a nyelv közegében. A pályát átfogja továbbá maga az ars poetica: Téreynek határozott elképzelése van arról, milyen költészetet művel, milyen funkciókkal ruházza fel a lírát, és hogy a költemény milyen módon foglalja magába az „igazságot”. 1997-ben a JAK Tanulmányi Napokon egy előadásban megfogalmazta, hogy mi az a két, akkor divatos poétikai irány, amely közül egyikkel sem tud azonosulni: egyrészt idegenkedik az irodalmi közélet reáliáit a vers alapanyagaként használó költészettől, másrészt a magánélet eseményeit komplexebb funkció nélkül, nyersanyagként alkalmazó poétikától is. (Térey János, *Házunk tája*, Jelenkor, 1998/2, 143–145.) Ezzel szemben a kritika korábban is rögzítette, hogy Téreynél nincs közvetlen alanyiség (Vö. pl. Bodor Béla, *A valóságos fikció = Erővonalak: Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. Lapis József, Sebestyén Attila, Bp., L'Harmattan, 2009, 37–38.): a művek önmagukon túlmutató világokat teremtenek, a ciklusok, kötetek univerzumokat építenek, amelyek közvetve szólnak a személyes és kollektív tapasztalatokról. Téreyre jellemző a szereplíra, a maszk mögüli megszólalás, de a tipizált figurák mozgatása is. Eközben azonban a nyelv kulturális, történelmi, emlékezeti és morális tényeket sűrít magába, ezeket szövö, fonja össze, és az így létrejött, gondolatilag és nyelvileg is sokrétű szöveg csak lassan, a többszöri olvasás során adja meg magát a megértésnek. A rétegzettség abból adódik, hogy a vers kezdeti tematikájába újabb témák lépnek, akár új szereplő, tárgy bevonásával, akár nyelvi, retorikai eszközökkel (például kiszólással), de ez nem érvényteleníti az előzőt sem, csak ráíródik arra, így például a sze-

mélyes, a családi, a kollektív, a nemzeti és a kozmikus regiszter közül több jelentkezik együttesen. Margócsy István erre a versépítményre a kulissza szót alkalmazza: eszerint a vers az olvasó számára csak nehezen azonosítható, referenciális elemekből épül fel, a nyelv világszerű környezetet teremt, amely epikus keretbe feszül, térben és időben egyaránt elgondolható, kiterjedéssel bír: „[...] alanyi, valomásos líraiságát tulajdonképpen csak folyamatosan újrateremtett kulisszák között véli érvényesíthetőnek, s védekezésésként a másként beszélés gesztusát alkalmazza. Térey és költészete, mikor önmagáról, viszonyrendszereiről, világáról, tárgyairól, környezetéről beszél, mindig *másról* beszél – más figuráról, más helyzetről, más viszonyról: s a *másságot*, az eltérést az el-térítettséget minden apró és nagy gesztusával egyaránt érzékelteti (ebből eredeztethető amaz allegorézis, mely még könnyed dalainak is meghatározó formaelve”. (Margócsy István, *Az alanyi költő esete a kulisszákkal: Térey János költészetéről = Erővonalak*, 48.)

Ha az összegyűjtött verseket nem szisztematikusan, a korábbi ciklus- vagy kötetkompozíciók kontextusában és nem is kronologikusan olvassuk, óhatatlanul új szempontok, tendenciák dominanciáját érzékeljük. Ebben az elrendezésben jellegzetes témaként tűnik fel az emberi élethelyzetek ábrázolásának igénye, amely alapvetően kétféle verstípusban valósul meg: az egyik az egyetlen gondolati párhuzamra épülő, allegorikus, vázlatszerű költemény, amely általános cselekvéseiből, jellegzetes tulajdonságaiból építi fel, de tágabb (történeti vagy kultúrtörténeti összefüggésbe) helyezi a figurát (a Margócsy-féle metaforikánál maradvá, jelmezzel ruházza fel, mellőzve a kidolgozott díszletet). Ilyen például a *Magdolna* (670.), amely egyediséggel vagy egyéniséggel nem rendelkező, ám jellegzetes nőípusként, archetípusként azonosítható karaktert formál, Mária Magdolna biblikus figuráját 21. századi kulisszák között teremti újra: „Remegsz, mint a kocsonya. / Délben benézel a nagyáruháza; / Dobozforma épület a sarkon. / Az akciós árakat mérlegeled. [...] Hát otthon ülsz / Esténként, és azon gondolkodol, / Ki indított el a lejtőn, / Mért hagytak el sorban, egymás után / Az aljas férfiak. Vörös lepellet / Takartad be a bútoraidat, / Látszódjék szemérmes szobád / Pajzán budoárnak.” A másik típus, épp ellenkezőleg, a kulisszaépítés révén mutatja meg a figura körülményeit, ide sorolhatóak a mikrotörténetekből összerakódó, tér- vagy tájleíró, képleíró típusú, epikus jellegű költemények: ezekben olyan élethelyzetek jelentik a kiindulópontot, ahol a rend, amelynek a figura részese, megbomlik, és az őt meghatározó viszonyrendszer megmozdul, átalakul a történetek következtében. Az egyén „kilendül”, „kiesik” a pozíciójából, egzisztenciális vagy morális értelemben (legtöbbször azonban ezek a dimenziók együttesen működnek, egymást befolyásolva dinamizálódnak). Ilyen például a *Sonja útja a Saxonia mozitól a Pírnai térig* című vers (443.), amely Drezda megsemmisítésének éjszakáját Sonja Dressler és Veronika Möhring találkozásán, románcán keresztül láttatja. A vers a Térey-féle önlezáró szerkezetek példája: a mozitól a lakásig vezető, megtett út a serpentin, mint egyfajta Golgotán, egyben az utolsó út Drezdában; Sonja számára pedig a saját határainak visszafordíthatatlan átlépése, morális kódjainak átrendeződése következik be akkor, amikor Veronika a testére írja az ábécé betűit. Mindhárom folyamat (a bejárt út, a városban megtett utolsó út és a testre rajzolt, véges mintázat) egyetlen, térben rögzíthető origóra vagy inkább ómegára vezethető vissza, Ve-

ronika lakása, ágya a többszörös metamorfózis gócpontja lesz. A versben a város pusztulása és a test megjelölése, birtokba vétele, leigázása kerül egymás mellé, a szöveg ezáltal biblikus (Szodoma és Gomora) és aktuális, történeti (fajnemesítés) olvasatokat, értelmezési lehetőségeket is megnyit. A Térey-költeményekben a körülmények változásának, azaz a figurákat meghatározó viszonyrendszer átalakulásának mindig van morális következménye, hiszen (nem ritkán rendkívüli, erősza- kos események következményeként) adódik egy helyzet, amelyben a szereplőnek viselkedési formák, attitűdök közül kell választania, döntést kell hoznia. Ez a kivéte- les állapot a szuverenitás, az aktuális rendtől, hatalomtól való függetlenség hely- zete lenne, amelynek az egyén új szabályrendszerét állíthatná fel – valójában azon- ban a versbeli szituáció nem kínál fel alternatívákat, a figura a számára kijelölt úton halad, eleve rögzített mintázatot követ. Ennek a dilemmának a kiteljesedése jelentkezik a *Moll* verseiben, például a *A fehér ember* ciklusban is, amely társada- lomkritikai és helyenként ökokritikai szempontokat is működtet, de az egyén kö- rüli viszonyrendszerek megváltozásának morális vonatkozásait is tematizálja (és mindez újraíródik a nagyívű Térey-művekben, például Mátrai Ágoston alakjában is).

A gyűjteményes kötet címadó ciklusa, az *Őszi hadjárat (Útirajzok és siratók)* húsz, számozott verset tartalmaz, amelyek rendkívül kidolgozottak, poetizáltak, és amelyek egy része közéleti, „közérzeti” tartalommal bír. Ám ahogy az alanyi líra közvetlensége sem jellemző Térey János költészetére, úgy primer közéleti, közös- ségi, politikai megszólalásról sem beszélhetünk – nem véletlen, hogy a szerző az ilyen tematikájú költeményeit távolságtartó módon „tájverseknek” nevezi: a *Philo- sophy of Sherpa*, a *Világos indul* vagy a *Dal a nagy Pánról* térbeli és időbeli vi- szonyrendszerek megrajzolásával, valamint az allegorézis segítségével érzékelteti a társadalmi struktúrák, az élethelyzetek, a közösségi normák visszasságait. Ezek a költemények hangnemüket, nyelvhasználatukat tekintve elsősorban az Ady- és a Petri-féle közéleti vers hagyományával hozhatók összefüggésbe: gyakran az alle- gorikus, szimbolikus, képi kifejezés és az élőbeszédszerű, az egyén körülményei- ből, az intim történetekből építkező versbeszéd együttesen jelentkezik. A ciklus egyik legfontosabb verse a *Szűcs Attila-triptichon*, amely Szűcs Attila alkotásaihoz készült képleírás, azonban messze túlmutat az ekphraszisz műfaji keretein. A triptichon első darabja, az *Őszi hadjárat* (poszt)apokaliptikus szituációt teremt: vala- mi után vagyunk, ami megváltoztatta a körülményeket, a körülöttünk létező tárgyi világot, és ez a változás az emberi világ szabályrendszerét is óhatatlanul felülírja. Az asszociatív, regiszterszerű szerkezet, a takarékos, helyenként alulstilizált vers- nyelv egyfajta fojtott, visszafogott kifejezésmódot eredményez, amely képes érvé- nyesen szólni a változásról, a világunk pusztulásáról, és arról az úrról, ami utána marad: „Csatater horizontja / A nagy történet peremén. // [...] Most már másképp van, / Föllazulás erkölcsben és anyagban; / S a szemünk is száraz.” A triptichon második darabja (*Az én népem az én országomban*) a nép által elutasított királynő allegorikus figurájában a változás és a lehetőség természetét mutatja fel, míg a har- madik, *Gestalt. Nem emlékszem a barátaim autóira* az idő természetének tömör megfogalmazása: a gépek, az autók mint 20. századi reáliák (leletek egy korszak- ból) emléktárgyakként, emléknymokként jelennek meg, amelyek azonban – az emlékezet működésének természetéből adódóan – nem képesek az apró részletek

vagy a teljes történet felidézésére, valójában minden felmutatott emléktárgy az elmúlást jelzi leginkább.

A Térey-líra nyelve világok teremtését vagy pusztulását viszi színre, máshol az egyént korlátozó rendszerek és hatalmi struktúrák működését fedi fel. A történelem reaktiválása, az egyéni vagy kollektív, morális válságszituációk létrehozása, az eközben működtetett „végrehajtó retorika” a kortárs magyar költészet egyik leggyénibb és egyik legproduktívabb teljesítményét eredményezte, amely a későbbiekben mind tematikus, mind poétikai értelemben számos új irányba is elmozdulhat. *(Jelenkor)*

NAGY CSILLA

Arab vagy?

NÉMETH GÁBOR: *EGY MORMOTA NYARA*

A kilencvenes évek kritikai beszélgetéseinek jelentős része az azóta szétmállott „szövegirodalom” fogalom körül forgott, és ezeknek a beszélgetéseknek Kukorelly Endre, Garaczi László és persze Esterházy Péter prózái mellett Németh Gábor írásai is magától értetődő tárgyai voltak. Ezt az elnevezést akkoriban azokra a szövegekre használták, amelyek (látszólag) nem az író körülvevő társadalmi valóság problémáival foglalkoztak, hanem az irodalmi utalások újszerű rendszerében, az ötletes és vicces intertextusok kidolgozásában, a „jó mondatok” megszületésében és a nyelv működési elveinek dekonstruálásában voltak érdekeltek. A „szövegirodalom” épp ezért valamiféle magas irodalmiságot, ínycséget, jó ízlést, tudatosságot, reflektáltságot is sugallt, a szakmaiságot és az új irodalmi hivatástudatot, a céhhöz tartozást is jelentette. Sokak számára ugyanakkor a tétnélküliség, a játékoság emblémája volt, olyan irodalmiság, amelyet hamar kikezdett a prózától történetet (is) váró olvasói és részben kritikai ellensúly.

Németh Gábornak is szembe kellett néznie ezzel a kihívással, és amit a 2004-es *Zsidó vagy?* című regényében válaszul kitalált, azt a mostaniban még átgondoltabban és következetesebben formázta újra. Mivel ő maga is látta és hirdette a lineáris történetmondás anakronisztikusságát, és mert alkatilag távol áll tőle a prózának ez a hagyományos formája, az új regényt is csak egy laza asszociációláncra felfűzött anekdotasor tartja egyben, amit ráadásul a történetekhez kapcsolódó, esszé-szerű szövegrészek szakítanak meg. Távolról a *Párhuzamos történetek* nyitott szerkezetéhez hasonló az *Egy mormota nyaráé*: a kaotikus elbeszélés látszólagos szabálytalansága mégiscsak feltár vagy feltételez valamiféle bonyolult geometriai struktúrát, sőt feltételezi ennek különböző szintű ismétlődését is. A mélyben mégis meglévő rend nem csupán a művi megalkotottsághoz köthető, hanem a nyelv törvényszerűségeihez is, hiszen ezek eleve nem engedik teljesen káoszba fordítani az ilyen típusú szövegeket sem. A szerkezet így pont annyira kaotikus, amennyire kaotikus a megjelenített világrend, a rendnélküliség pedig itt is csak épp annyira elbeszélhető, amennyire a regényszerűség elvárásai és a nyelv szigorú szabályai ezt lehetővé teszik.

Az egymástól sorközzel is elválasztott bekezdések, a nagybetű és a mondatzáró írásjelek hiánya az ehhez a célhoz illő, konfúz szöveg benyomását keltik, de ez a végső soron csak tipográfiai megoldás (hiszen felolvasva mindebből semmit sem lehet érzékelni) inkább csak légiessé teszi a szöveget, nagyobb levegővételt enged egy-egy gondolat vagy történetrész között, és jobban kiemeli a mondatok megformáltságát, szépségét, igényességét. Merthogy Németh Gábor továbbra is igazi ínyenc: úgy válogat a szavak között, mint egy jó szakács hozzávalókat a piacon, minden mondatának csak rá jellemző zeneisége van, ráadásul nagyon kifinomult és elegáns a humora is. A rengeteg „ügynevezett” és „ahogy ők mondják” a távolsághoz és a felülemelkedéshez túl felszabdálja és hullámoztatja a szöveget, de a sokszor csak néhány szavas bekezdések is ezt a célt, tehát az egy-egy kifejezés használatához kötődő túlzások, torzulások retorikus, reflexív és persze alapvetően ironikus kiemelését szolgálják. Például: „idevalósi / ez a szó is miféle sírkő” – itt azt kéri a szerző, hogy ízelegessük az „idevalósi” szót, ne ugorjunk olyan gyorsan túl rajta, érezzük meg a ráragadt színpadiaságot, a túlzást, a pökhendiséget, de az elhasznáaltságot is. „Idevalósi”: gondoljuk meg azt is, hogy a ház, az utca, a település, az ország vagy Európa is lehet az „ide”, attól függ, kihez képest kell az otthonosságot hangoztatni.

Németh „szeszélyes”, csapongó, végtelenül szabad elbeszélésmódja most egy olyan elbeszélőt talált, aki maga is szabadon jár-kezel Európában, és épp a szabadság tereit keresi: tengerpartokon, bárókban, reptereken és árnyékos teraszokon látjuk legtöbbször (igaz, ezek a helyek nagyon hasonlítanak egymásra), az egyik bekezdésben itt, a másikban akár több ezer kilométerrel távolabb, hónapokkal előbb vagy később találkozunk vele. Az epizódok sorozatát sokszor egy-egy jelentéktelennek tűnő motívum (például egy különleges ital, egy olvasmány, egy napfelkelte élménye, egy divattanács) vezeti fel, ezekhez kapcsolódnak újabb és újabb emlékek és ötletek álomszerűen szabad asszociációkon keresztül, máskor viszont egy-egy szó indítja be az emlékeztetést, és hoz a felszínre egymástól egyébként távoli sztorikat. A történetdarabok esetlegesnek tűnő sorrendje mögött sejthető a Németh által megteremtett egyensúly, tervezettség, a szerzői kontroll: ebben a könyvben minden kanyargás ellenére is eljutunk egy kezdőponthoz egy végpontba, még ha a kezdőpont nem is a regény első oldalain található, és a cél elérésével sem ér véget a szöveg.

Az elbeszélő egy film zárójelenetéhez keresi a tökéletes helyszínt – őt tehát a látásmódjáért és az ízléséért, a kifinomult stílusérzékeért fizetik, azért, mert képes egy hétköznapi szintérben meglátni a film készítői által megálmodott látványt, tud az ő szemükkel, a képzeletüket használva nézni a tájra. De egyébként is tudja, mi a trendi, mi menő, mi kül, legyen szó cipő- vagy ingválasztásról, italokról, autókról vagy épp szavakról és szlenges kifejezésekről, esetleg gondolkodás- és beszédmódokról. Ezzel a kifinomult pillantással néz rá az esszébetétekben a migrációs válságra, az európai életmódot kikezdő változásokra, a kultúrát érintő kihívásokra. A cím és a szöveg pamfletszerűsége viszont feszültségben áll egymással. A politikai állásfoglalás és a címbe rejtett állítás, miszerint az életnek csak nagyon kevés olyan pillanata van, amikor valóban történik valami, de igazából csak ezek érdekesek a megőrzésre, némileg ellentmondásban állnak egymással. Merthogy azt

nem gondolnánk, hogy a történelmi-politikai események és a személyes élet fordulópontjai feltétlenül egybeesnének. De mégis olvasható úgy a regény, mint az elbeszélő visszatekintése az élete bizonyos szempontból fontos eseményeire, illetve azokra a nagypolitikában történt eseményekre, amelyek előre jelezték, hogy a különböző kultúrákból érkező emberek együttélése nem lesz problémamentes, és a liberális jelszavak sem fedik el vagy oldják meg a problémákat, ő pedig ezek hullámain valami örültséget fog elkövetni.

A regény formailag egy levél: az elbeszélő a fiának meséli a történeteket, nyilván pedagógiai céllal. Valami egészen fontosat és személyeset szeretne elmondani benne, de végül nem teszi világossá, mi is lenne az „üzenet” – a regény ezt a fajta egyenességet, didaktikusságot nyilván nem bírná el. Első olvasatban könnyen tűnhet úgy, hogy a migráció veszélyeire igyekszik felhívni a fia figyelmét, arra, hogy hamarosan még látványosabb lesz a kultúrák összecsapása, az utcai harcok és a véres jelenetek sem lesznek ritkák az európai fővárosokban, a végkimenetel pedig nem kérdéses: a frissebb és dinamikusabb kultúrák legyőzik majd az ittenit. Sokszor úgy tűnhet, nem is egészen pízí, ahogy az elbeszélő az afrikiáról, az arabokról és a cigányokról mesél vagy értekezik – jobb körökben egyes mondataiért, de akár már a szóhasználatáért is szalonképtelenné válna. Felkavaró és provokatív a beszédmódja, tudatos a politikai korrektség kerülése, de a regény végén megtörténő gyűlöletgyilkossága még ezek fényében is kifejezetten elítélendő, és ha ezt a gyerekeknek szóló üzenet részeként, valamiféle példamutatásként, netán felszólításként értjük, akkor csak ironikusan érthetjük: az elmesélt történet inkább elrettentés, a gyűlölet eszkalálódásáról szóló tanmese, nem pedig direkt politikai ajánlat, aminek sokáig látszik.

Ez a fajta ironikus távolságtartás, mindennek a kiforgatása egyébként is beleillik Némethnek az irodalommal, a nyelvvel, a művészetekkel és ezek szerint a politikával kapcsolatos viszonyába is. Eleve ironikus saját írói-elbeszélői ambícióival és technikáival szemben: ő maga is látja, a töredékes szerkezettel pedig jelzi is, hogy a történetmesélés hagyományos módja számára nem létezik már: nem hajlandó az elbeszélés nehézségeitől eltekinteni, nem tud azokra nem reflektálni. Ha pedig reflektál, nem tud nem nevetni a történetet mesélő önmagán. Amikor arról beszél, hogy itt hamarosan utcai harcok lesznek, és az apának a fiát nem olvasni kéne megtanítania, hanem fegyverekkel bánni, akkor szintén az írás és az irodalom hiábavalósága mellett érvel. Amikor pedig azt írja, hogy ma már a koldulást mint a túlélés egy lehetséges módját mesteri szintre fejlesztő emberek az igazi művészek, amikor megemeli a kalapját az üres üveget valamilyen jó szöveggel elkérő kissrác előtt, akkor megint csak önmagán, az írón nevet. Vagyis az „egykori írón”, ugyanis az elbeszélő magáról mint valaha írói ambíciókat kergető emberről beszél – megint egy érdekes csavar. Merthogy a könyv mégis megszületik, még az írással kapcsolatos kételyekről is ebből értesülünk – nehéz tehát elképzelni, hogy a szerző és elbeszélője ne hinnének az irodalom létjogában, még ha a hatás lehetőségét nem is a kimondott bölcselkedésben, útmutatásban látják, hanem inkább a nyelvhasználat rutinjának leleplezésében. Ebben az esetben a gyűlölet és a kirekesztés nyelvének feltérképezésében.

Már a *Zsidó vagy?* is azt kérdezte tőlünk, érzünk-e bármilyen közösséget azokkal és azok leszármazottaival, akiket a vészorszakban üldöztek és elpusztítottak,

az új regény pedig ezt továbbgondolva és részben újraírva kérdezi: hajlandóak vagyunk-e együttérezni azokkal is, akik a jobb élet reményében hagyják el a hazájukat és költöznek hozzánk, és akikből idővel a szomszédaink, a munkatársaink, a családtagjaink, a szerelmeink lehetnek, akik a történelmünk és a hazánk részévé válnak? Tudunk-e elfogadóak lenni? Tudunk-e előítéletek nélkül közeledni az egyes emberekhez, és csak ezután ítélni róluk?

De amint láttuk, Németh Gábor ezekről a roppant aktuális kérdésekről nem ilyen direkt módon beszél: mintha folyamatosan provokálna, próbálna rájátszani az olvasó eleve adott konfliktuskerülésére, mintha próbálná kiugratni a más-más szinten, de mindenkiben meglévő rasszistát belőlünk (farkast a bokorból), akik reflexszerűen bizalmatlanok minden idegennel szemben, akik félnek az ismeretlentől, akik indokolatlanul is veszélyt látnak a más kultúrájú és vallású emberekben. Az elbeszélő szándékosan túlozza el az arabokkal és általában a menekültekkel vagy még általánosabban: az idegenekkel szembeni ellenszenvet – és amikor ez az ellenszenv a szemünk előtt gyilkossággig fajul, épp azt kell tudatosítanunk, hogy az először csak viccnek látszó kijelentések (hiszen vannak a regényben kimondott viccmesélések is), illetve a közbeszéd gyorsan kialakuló paneljei, a politikai célokat szolgáló ellenségképzés, a bezárkózás és a kirekesztés nagyon hamar ártatlanok üldözéséhez és bántalmazásához vezethet, vagy talán vezet is: szükségszerűen és óhatatlanul. A regény, modern tanmeseként, épp azt mutatja meg, hogy a folyamat nagyon gyorsan eljuthat egy olyan pontra, ahol már nem is lehet különválasztani a zsigeri gyűlöletet és a hirtelen feltámadó pusztításvágyat: nem világos, hogy az elbeszélő életmódszerűen gyűlöli-e már a bevándorlókat, és legszívesebben az összezt megölné, de legalábbis visszaküldené Afrikába és Ázsiába, vagy csak a szövegben tételesen megjelenő Camus-regény (*Közöny*, az új fordításban: *Az idegen*) hőiséhez hasonlóan, látszólag megmagyarázhatatlanul, felindulásból és alkalmasszerűen, de persze lelkiismeret-furdalás nélkül öl. És ez meg már mindegy is, mert a lényeg az a gyűlöletmag, amelyet szépen elültetett benne a politika, a média és a saját tapasztalatain is alapuló, de rosszul értett önvédelmi reflex: az arab- és a cigányviccek, a feketékkel és az iszlámmal szembeni negatív előítéletek, az átgondolatlanul átvett propagandajelszavak.

A regény az utolsó ötven oldalban elmesélt gyilkosságra van tehát kifuttatva – mondhatjuk tehát azt is, hogy az elbeszélő voltaképp ehhez a novellányi történethez keresett helyszínt, és amikor végre megtalálta, el is mesélte: az arab hajléktalan halála és a tervezett filmben Byron halála (és mindaz, amit ez a metafora jelent) így összemosódik. A kettő talán ugyanazt jelenti, talán egyik a másikat feltételezi: az európai ember felsőbbrendűségének illúzióját, a felvilágosultság és a kultúráltság illúzióját. Németh addig egy sor esettanulmánynak beillő történetet mesél el az ellustult és elöregedett európai társadalom nyilvánvaló tüneteinek illusztrálására. De ezekben azt is érzékelteti, hogy voltaképp az európai polgár lesajnáló nézőpontja jelenik már meg abban is, ha azt képzei az idegenről, hogy az eleve frusztrált, mivel alacsonyabb kulturális közegből jön, és „nem tud késsel és villával enni” – de talán ez nem így van, talán az idegenben még sincs frusztráció. Azért nincs, mert esetleg szintén kintuntetettnek érzi magát, a tiszta hite miatt felsőbbrendűnek az európai „hitetlenekkel” szemben – európai szemmel látjuk a bevándor-

lót, ha azt képzeljük, a jobb élet reményében, a kényelem reményében feladná a hitelveit és az ahhoz kapcsolódó értékrendjét.

A történetekben megjelenő, a bevándorlók játékszerévé váló, a kirabolt vagy átvert tengerparti turisták tehát a voltaképpeni megalázottak, egy nagyobb tudás, egy professzionálisabb rend áldozatai. Látjuk, az elbeszélő is megpróbál fölényeskedni az arab koldussal, igyekszik az odadobott aprókkal megalázni őt, csak hogy az arab férfi sincs egyedül, egy erős rendszer része, fogaskereke. A kövér angol turista, aki megveszi a megfigyelt, táncba hívott arabtól a drótból hajtogatott giccses szobrot, mert művészeknek és egyedinek képzelet, elárulja az itt Byronnal jelölt klasszikus európai kultúrát, amelynek már a haldoklása is csak giccsesen ábrázolható: tenger, sziklák, a sziklákon kis kápolna, napfelkelte, homokos part – mi kell még a rosszulléhoz? A saját értékét a vagyonában, a lakásában, az autójában és a százezres fényképezőgépében látó svéd turistát kizsebelők másfajta értékekben találják meg az életük értelmét. Pénzre persze szükségük van, azt meg is szerzik akár ilyen módon is, de alapvetően egy másfajta harmóniára vágyva cselekszenek és élnek – ezt a tudásukat nevezi a regény félelmetesnek, félelmetesen erősnek és frissnek, másrészt „művészeknek”, olyan fegyvernek, amely a kultúrák harcában szinte biztosan őket teszi győztessé.

Az imént amellet próbáltam érvelni, hogy az elbeszélő erős idegenellenessége inkább csak csel, csapda, azért van, hogy az olvasó be merje vallani az esetleg benne is meglévő félelmet minden idegennel és idegenséggel szemben. Ő maga, és erről szól végső soron a regény, végigjárta az elkerülendő utat: egy kifejezetten nyitott, sokat utazó, idegen nyelveket beszélő, a művészvilágban mozgó férfiről van szó, aki a bűne miatt a regény jelenidejében bujkálni kényszerül, mert tudja, hogy üldözik, és meg is találják majd, de még igyekszik bejezni a fiának szánt levelet – nehéz lenne elképzelni, hogy a saját példája követésére biztatná a fiút is, inkább elrettenteni próbálja. De nem tesz se ilyen, se olyan konkrét felszólítást – sőt a gyilkosság valódi okát is csak találgathatjuk. A gyűlölet mellett ott van a listán a kétségbeesés is amiatt, hogy nem tudja elutasítani azt a hívást, amit az arab életmódja és gondolkodása, sajátosan értett profizmusa, túlélési ösztöne és öntudata kínál, mert egyszerre látja benne a fenyegetést és a vonzerőt. Vonzza őt, és nem tud leszakadni róla: foglalkoztatja, szeretné kikezdeni, próbára tenni, meglec kéztetni. De nem fordul érdeklődve felé, nem szeretné egyenrangúsítani. Igaz, amikor korábban egy holland példát mesél el, épp arra kérdez rá, hogyan legyünk nyitottak, hogyan tudjuk megérteni a másikat, ha ő ettől elzárkózik: mi van akkor, ha „az arab nem akar beszélgetni?” (78.) De a holland példában a beszélgetés az idegen miatt létrejött konfliktushelyzetet kezelte volna, a főtörténetben viszont az elbeszélő lépett fel agresszíven – ez óriási különbség.

Az egyik gyerekkori történet pedig épp ennek a viszonyoknak a parabolája: az elbeszélőt egy Zsolnai nevű osztálytársa majdnem megfojtotta: „ritkán derül ki, mennyit ér az életed, az én nyolcéves életem ebben a relációban egy, talán két zacskó fruttit ért” [...] „most árulom el, hogy cigány volt a zsolnai, úgynevezett cigánygyerek, ahogy akkoriban mondták” [...] „így, hogy cigány volt, magával hozta az iskolába a félelmetes idegenségét” [...] „talán csak az volt a baj, hogy nem tördött az epilógussal, azzal, hogy mi lesz utána” (135–137.). Tehát a később gyil-

kossá vált gyerek megtapasztalhatta, milyen áldozatnak lenni, milyen az, amikor a vele szemben fellépő agresszor érzelmentesen, két cukorkáért vagy a kitaszítotttsága miatti frusztráltságában válik majdnem-gyilkossá. A későbbi történetben is ott a féltékenység, a frusztráltság, a könnyedség és a céltalanság motívuma, sőt ott van a végiggondolatlanságé is: mi lesz utána? Látjuk, a menekülés és a bujkálás van a bűn után, és már csak az utolsó, homályos üzenet megírására van idő. A korábban az utazás szabadságában, egyáltalán a szabadságban élő ember félelmében attól, hogy az idegenek elvehetik a szabadságát, végső soron önmagát zárta börtönbe. Márpedig ő nem mártír, annál sokkal individuálisabb, szabadabb figura, ezért is gondolhatjuk, hogy saját példájával is a tolerancia fontosságára szólít fel.

A *Zsidó vagy?* az idegenség tapasztalatát vitte színre, pontosabban azt a folyamatot, ahogy valaki felismeri, kilóg a sorból, mert kinézik onnan, az *Egy mormota nyara* pedig a másik oldalt, az idegent ellenséggé formálók gondolatvilágát mutatja meg. Érzékenyen és okosan, apró történetek és miniesszék keverésével, néhol egészen lelassítva, minden szót megrágva, néhol lendületesen, nagyobb csapásokkal, de végig a szerzőre régóta jellemző ironikus, igényes, ínycsokor nyelvkezeléssel. Ismerős vagy meglepő történetek, aktuális politikai kérdések, mély üzenetek ide vagy oda, Németh Gábor mondatai önmagukban is élvezetessé és felejthetlenné teszik az olvasást – ez a stílus, ez a beszédmód a témától függetlenül is rendkívüli, rendkívül értékes. Mondhatjuk, mégiscsak a nyelv művészete a tiszta művészet – bármi mást állít a regény elbeszélője. Meglepően, sőt indokolatlanul szép mondatokat olvashatunk ugyanis egy gyűlölettel és piszkos játszmákkal telített regényvilágban, egy európai hangot a fehéreké között. (*Kalligram*)

BEDECS LÁSZLÓ

Az eltűnt irodalom nyomában

SCHIBNER TAMÁS: *A MAGYAR IRODALOM SZÖVETIZÁLÁSA. A SZOCIALISTA REALISTA KRITIKA ÉS INTÉZMÉNYEI, 1945–1953*

Nehéz lenne még egy olyan 20. századi korszakot mondani, amely a magyar irodalomtörténet-írásban és irodalmi emlékezetben hasonlóan elhanyagoltnak számít, mint amilyen az 1940-es évek vége és az '50-es évek eleje. Szinte minden később keletkezett irodalomtörténeti munka többé-kevésbé gyorsan elintézi a periódust, némelyik egyszerűen át is ugorja, mondván: mai irodalomértésünk szempontjából terméketlen kisiklásnak tekinthető, és érdeklődésre legfeljebb csak a politika- és kultúrtörténet mellékes fejezeteként vagy egyenesen „illusztrációjaként” tarthat számot. Való igaz, hogy kevés olyan, ekkoriban született (és ami fontos: a korszakban meg is jelent) művet tudnánk mondani, amely még ma is a (bevett, hivatalos, egyetemi) kánon részének számít. Talán Déry Tibor *Felelete* említhető, habár manapság valószínűleg az irodalomtörténészeknél kívül kevesen olvassák a regényt, azonban a második kötet körüli vita a korszakot jól szemléltető irodalmi és irodalompolitikai eseményként gyakorta kerül elő kézikönyvekben, irodalomtörté-

neti kurzusokon. Más szempontból, de még Karinthy Ferenc *Budapesti tavasza* számíthat közismertnek, bár messze nem annyira a könyv irodalmi jelentősége, sokkal inkább a belőle készült film és annak is egy jelenete, az emlékezetes Dunaparti rész kapcsán – pontosabban, jóval áttételesebben inkább Pauer Gyula és Can Togay nevezetes emlékművének egyik vizuális forrásaként. Bizonyára lehetne még más, kisebb-nagyobb jelentőségű, de nem teljesen elfeledett műveket is említeni, azonban az kétségtelen, hogy összességében ezen, általában inkább politikátörténeti terminusok által megközelített periódust inkább csak afféle lábjegyzetként, rövid, de annál fájdalmasabb kitérőként tartják számon, hogy letűnte után helyt adjon a következő, politikailag még mindig nagyon meghatározott, de irodalmilag már jóval termékenyebb korszakoknak.

Ebből adódóan a legtöbben, még a 20. századi magyar irodalommal foglalkozók közül is, leginkább bizonyos bevett fogalmakkal, már-már közhelyszerű mantaraként hangoztatott frázisokkal beszélnek (beszélünk) a korról. Ezek lehetnek később bevezetett, jellegzetesen valamilyen utólagos szemléletmódot mozgósító irodalomtörténeti kifejezések, mint például a „megszakított folytonosság”, ahol értelemszerűen az utóbbi tag hangsúlyos, és a szakadás csak ebből a perspektívából, erőszakosan kikényszerített, de amúgy, mai irodalomértésünk szempontjából sajnálatra méltó és érdektelen jelenséggént cselekményesítődik. Vagy lehet magában a korszakban bevett terminus, amelyről később némiképp lekopott számos korabeli jelentésréteg, és mára már meglehetősen semmitmondóvá vált – ilyen mondjuk a „sematizmus” fogalmának későbbi „sematizálódása”. Bizonyos műfaji jelölők is tovább éltek, de szintén egészen különös módon: az utóbbi évtizedekben újra és újra felhangzik például a sürgetés, hogy Esterházy *Termelési regényét* újra kellene olvasni a cím által konnotált rövid életű irodalmi jelenség művei felől, hiszen nehéz úgy egyértelműen paródiaként beszélni a szövegről, ha szinte senki sem olvasott el életében egyetlen „valódi” termelési regényt sem. Messzire vezetne az érvelés, és nem is tartozik szorosan e recenzió tárgykörébe, de jómagam – amellett, hogy, finoman fogalmazva, nem nevezném magam a termelési regények szakértőjének – meglehetősen szkeptikus vagyok egy ilyen olvasat termékenységében, lévén maga Esterházy is egy halott zsáner jelölőjével játszott meglehetősen szabadon alig negyed századdal a termelési regények virágzása után.

E hosszúra nyúlt bevezetővel több dolgot is akartam egyszerre érzékeltetni. Egyfelől azt, hogy a korszak irodalma valahogy a huszadik századi magyar irodalom történetének „senkiföldje lett”: az akkor keletkezett könyvek nagy része nemhogy kihullott a kulturális emlékezetből, hanem az is kérdéses, hogy *tényleg* benne voltak-e egyáltalán valaha. E művek mára jórészt legfeljebb poros, sok-sok évtizede senki által sem forgatott könyvekként állnak könyvtárak raktáraiban, és várnak egy újabb kutatóra, aki hajlandó lefűjni róluk a port, és találni bennük valami érdekeset. Másfelől azt is illusztrálni akartam, hogy e „senkiföldje” ismeretlenségében lehet mégis izgalmas terep, hiszen például épp maga a „szakadás” jelensége árulkodó, az irodalom történetén kívül helyzettség (amennyiben a periódus érdektelen, csupán a politikai, nyíltan ideologikus irodalomszemlélet zsákutcajának illusztrációja) ugyanúgy történeti jelenség, s ennek értelmezéséhez elsődlegesen a korszakot magát kell megértenünk.

Scheibner Tamás könyve tehát olyan terepen mozog, ahol eddig kevés modern szemléletű munka született. Legalábbis idehaza, tehetjük hozzá, hiszen többek közt épp e könyv első fejezeteiből, valamint a *Korunk* című folyóirat 2013. februári számában megjelent, a szerző közreműködésével készített tematikus blokkból kiderül, hogy a szocialista korszak esztétikája tőlünk keletre és nyugatra egyaránt fontos és népszerű kutatási témának számít. Valószínűleg az is árulkodó – nemcsak a mai kutatásokról, hanem magáról a tárgyról is –, hogy az eddig itthon született irodalmi vizsgálódások java része más diszciplínák felől, vagy éppen transzdiszciplináris megközelítést alkalmazva elemzi a korszakot: így elsősorban a kor politika-, kultúr- és társadalomtörténete irányából (mint Kalmár Melinda, Standeisky Éva, Apor Péter vagy K. Horváth Zsolt bizonyos munkái), vagy ha irodalmilag, akkor ott alapvetően nem műimmanens szemléletmód érvényesül, hanem mondjuk egy, a foucault-i énfomálási mechanizmusok elemzési szempontjait a korszak íróira alkalmazó metódus, mint Szolláth Dávid *A szocialista aszketizmus esztétikája* című könyvéénél. Scheibner kötete is az irodalom „külpolitikáját” vizsgálja, a fogalmat alapvetően Paul de Man-i értelemben értve, ám a metaforát kissé a könyv tárgyára alkalmazva. Ugyanis azt elemzi, hogy az 1945 utáni bő nyolc év során (amelyet két irodalomon kívüli politikai esemény, a világháború vége és a szovjet hadsereg bevonulása, valamint Sztálin halála keretez) miként alakult át a magyar irodalmi mező, és milyen módon sajátította el az alapvetően kívülről behozott, de nem szimplán a hazai szférára sematikusan ráhúzott szocialista esztétikát és ideológiát. Vagyis a korszakban az irodalom „belpolitikája” lényegében „külpolitika”: az irodalmi mező belügyei sokkal erőteljesebb és látványosabb társadalmi, politikai téttel bírnak, mint korábban vagy később – sőt, a rendszer ideológiájából adódóan lényegében a „belügy” jellegük sem érvényes.

Scheibner könyve arra is kísérletet tesz, hogy közelebbről vizsgálja meg magát a korszak irodalomfogalmát, pontosabban áttekintse a szocialista realizmus irodalmával kapcsolatos legfontosabb mai elméleteket. E szempontból talán a legérdekesebb az elsősorban Katerina Clark által hangoztatott szemléletmód, amely egyszerre tárja fel az ilyen típusú szövegek struktúráját, a bennük újra és újra megjelenő keresénarratívát, ennek a populáris irodalmi és mitikus mintázatokkal való összefüggését; illetve e művek használatstörténetét, az ideológia különböző szintjein játszott szerepét. Scheibner könyve alaposan ismerteti az alapvetően szovjet irodalmi jelenségekre irányuló kutatásokat (Clark mellett Jevgenyij Dobrenko e fejezet másik fontos figurája), amelyekből a magyar viszonylatokra való alkalmazás szempontjából tulajdonképpen kétféle út is kínálkozna. A korszak reprezentatív regényeinek elemzésén keresztül meg lehetne vizsgálni azt, hogy az írók maguk miként vették át a szovjet irodalmi mintázatokat, és/vagy mennyiben írták át azokat. A másik út az irodalmi eszmény körüli intézményrendszerre koncentrálna, és nem annyira magukra a művekre helyezné a hangsúlyt, hanem inkább arra, hogy az ideológiai rendszer fokozatos berendezkedésével párhuzamosan milyen módon jött létre az irodalomkritikai apparátus, és miféle formákban igyekezett a külföldi mintát elsajátítani. A könyv alapvetően a második utat választja, így most sem „hagyományos” irodalomtörténeti munkát kapunk, azaz nem a magyar szocialista realizmus korban legfontosabb (vagy legreprezentatívabb) szövegeinek elemzését –

mi több, konkrét irodalmi művek elemzéseit tulajdonképpen nem igazán szerepelnek a könyvben. Amit Scheibner csinál, az inkább a korabeli irodalom intézmény- és társadalomtörténetének elemzése, az irodalmi mező létrejöttének aprólékos vizsgálata. Annak is alapvetően a „csúcst” nézi meg: a korszak kiadáspolitikáját, az irodalmi intézményrendszer létrejöttét, valamint a kritikai nyelv kiformalódását. Az utóbbi különösen fontos és a kötet legfőbb vezérmetaforája felől is elsőrendű, ugyanis a szerző a szocialista realizmust egyfajta speciális nyelvnek tekinti, amelynek elsajátítása és használata az adott országon belül mindig sajátos módon működött. Vagyis – és ebben mutatkozik meg a metafora haszna és a könyv tétje – nem egyszerűen csak arról volt szó, hogy kívülről mintegy ráerőszakoltak a magyar irodalomra egy nézetrendszert, szemléletmódot; nem szimplán csak a szovjet minta importálása történt. Scheibner szerint afféle nyelvtanulási folyamatként lehet a korszakot szemlélni, olyan sokirányú cserekapcsolatként, ahol a cél adott (meg kellett tanulni a nyelvet, el kellett sajátítani a szocialista realizmus eszköztárát és szemléletmódját), de egy alakuló, állandóan változó nyelvi rendszeren keresztül kellett kommunikálni, amelyet a diskurzus különféle szereplői más és más módon beszéltek – köszönhetően például saját eltérő hátterüknek, addigi irodalomképüknek, a szocializmusról és hazai adaptálhatóságáról alkotott különböző elképzeléseiknek. Mint a szerző egy helyütt megfogalmazza: „Amennyiben engedünk annak a gondolat kísértetnek, mely a sztálinista irodalomtudományt, azaz a szocialista realizmust nem rendszeres esztétikának [...], sokkal inkább nyelvnek tekinti, az elterjedését pedig nyelvtanulási folyamatnak, melynek során sokféle háttérű irodalmár próbálja azt elsajátítani, s tesz azon kijelentéseket, méghozzá oly módon, hogy saját ízlésével, értékviselkedésével, preferenciarendszerével ne kelljen radikálisan szakítania, egy olyan modellt kapunk, mely sokkal érzékenyebb a belső megosztottságra és a helyi különbségekre” (45–46).

A fent idézett mondat második felének állítása erősen hangsúlyos lesz a könyvben. Scheibner munkája ugyanis nagyon aprólékos vizsgálatokat végezve éppen arról szól, hogy a történet messze nem volt olyan egyszerű és egyértelmű, ahogy azt a különböző korszakokban látták és láttatták: sem a kor látványos önképeként prezentált diadalmenet, sem a Kádár-korszakban megjelenő „fontos és előrevívő folyamatok radikális túlkapásokkal”, sem pedig a rendszerváltás utáni „külső hatalmi szigorral létrejövő törés” narratívái nem tarthatóak – illetve mindegyik radikálisan leegyszerűsíti az eseményeket. A könyv, mint a legtöbb jó történeti munka többek között éppen a periódussal kapcsolatos bevett közhelyeket kívánja lebontani, és bemutatni, hogy amit a kortárs hatalmi berendezkedés egyértelmű sikertörténetként prezentált, a későbbi, e kép inverzeként megjelenített történeti narratívák szerint pedig egy parancsuralmi rendszer hatékony bevezetése volt, az valójában sokkal összetettebb folyamatok, különböző befolyási szinten lévő, eltérő nézeteket (és sokszor érdekeket) képviselő szereplők taktikáinak harcaként zajlott. Vagyis a „szovjetizálás” némileg csalóka kifejezése nem azt jelentette, hogy az 1945 után egy adott rendszer merev irodalmi szemléletmódja és struktúrája egy az egyben áttevődött a magyar viszonyokra. Hiszen egyfelől maga a szovjet modell sem valamilyen tömörszerű dolog volt, kisebb-nagyobb módosulások ott is előfordultak, másfelől pedig a magyar irodalmi mező különféle kulturális tőkével rendelke-

ző tagjai és személyiségei (a népi szárny, az itthoni kommunisták, az új irodalmi folyamatokba kisebb-nagyobb sikerrel integrálódni kívánó írók, a moszkoviták, Lukács, Révai stb.) sokszor eltérő álláspontok, érdekek és hatalmi játszmák felől alakították e szovjetizáció folyamatát.

A könyv egyes fejezetei ennek különböző lépéseit mutatják be. A korábban említett, szocialista realizmus aspektusait tárgyaló rész után két nagyobb szakaszban, nagyjából időrendben haladva, mélyfúrásokon, bizonyos intézmények és jelenségek vizsgálatán keresztül mutatja be a folyamat két szakaszát, amelyek párhuzamosak a politikatörténeti periódusokkal: a szovjetizáció első lépéseit és folyamatos megszilárdulását, vagyis az 1945 és 1948 közti időszakot, majd a Sztálin haláláig tartó, „érettebb” szakaszt. Az első időszak elemzéseiben az különösen érdekes, hogy a rendszer későbbi történeti narratívájával ellentétben a szovjetizáció sem töretlennek, sem egységesnek, sem pedig zökkenőmentesnek nem tekinthető. Például a második rész első fejezete a Magyar Kommunista Párt művelődéspolitikája egyik legfőbb eszközének, a párt saját kiadóháza, a Szikra Nyomdai, Irodalmi és Lapkiadó Vállalatnak az indulását és első éveit mutatja be. Mint Scheibner leszögezi, a Kádár-korban meghonosodott és különösebben azóta sem felülbírált történeti narratíva a Szikra Kiadó alapítását és első éveit „diadalmenetként” beszélte el: eszerint a kezdeti nehézségek után szovjet segítséggel, de a magyar kommunisták erőfeszítéseinek hála a háború után szinte azonnal beindulhattott a szocialista könyvtermelés, és az írók megfelelő fórumot kaphattak haladó műveik számára. Vagyis a Szikra története a későbbi historiográfia számára valamilyen az egész kulturális és politikai mező átalakulásának színekdochéjaként funkcionálhatott, hiszen a kiadó 1945 után a magyar könyvpiacra megjelenő kommunista szellemiség legfőbb orgánuma és médiuma lett. (A színekdochikus történetet továbbvihetjük, hiszen a kiadó ezen a néven 1956-ig létezett, vagyis megszűntét egy másik szimbolikus évszám keretezi.) A szerző azonban aprólékos elemzésével kimutatja, hogy e történet korántsem volt olyan zökkenőmentes: a Szikra hiába kapott nagyon erőteljes külső segítséget, kezdettől fogva igen rossz határfokkal működött. A kezdeti évek papírhíányos időszakában például a Szikra, bár jóval több támogatást kapott más kiadóknál, de olykor csak személyes kapcsolatok, „fű alatti”, féllegális ügyletek segítségével tudta a szükséges papírkészletét megszerezni. Ezzel párhuzamosan pedig újra és újra szembesülniük kellett az érdeklődés hiányával, vagyis azzal, hogy a piaci szegmensben még olyan hátszéllel sem könnyű fennmaradni, mint ami a Szikrának megadatott: gyakorlatilag folyamatosan veszteségesen működtek, amelyet több (a hagyományos „diadalmenet”-narratíva szempontjából meglehetősen különös) stratégiával próbáltak meg orvosolni. Ilyen volt például a Szikra égisze alatt készített vicclap, a *Ludas Matyi*, amely a Vállalat „húzóágazatává” vált – bár a könyv szűkebb témájával inkább csak érintőlegesen áll kapcsolatban, de akár bővebb elemzést is megérne a lapban megjelenő „szocialista humor” stratégiáinak és alakulástörténetének elemzése. Vagy szintén a Szikra megmentésére vezették be a korszak egyik nagyon érdekes kiadványsorozatát: a propagandaanyagok, politikusok művei és baloldali szellemiségű szépirodalmi szövegeken túl Forintos Regények címmel ugyanis a „szocialista ponyva” is megjelent. E művek bizonyára nem véletlenül merültek feledésbe (tudtommal egyedül

Királyhegyi Pál néhány ekkori szövegét adták ki pár éve újra), hiszen, amellet, hogy, amint azt Katerina Clark kimutatta, a szocialista realista regény narratív struktúráiban erősen párhuzamba hozható a populáris irodalommal, maga a ponyva elvileg nem fért össze a rendszer irodalom- és kultúraszemléletével (és erős ellenérzéseket is keltett a hivatalos pártvonalon).

Azért mutattam be némiképp hosszabban a Szikra Kiadóról szóló fejezetet, mert véleményem szerint jól érzékelteti a szerző stratégiáját: egy adott jelenség (ebben az esetben egy irodalmi intézmény) működésének kontextusát feltárva megvilágítani azokat a kulturális, gazdasági és társadalmi folyamatokat, erőtereket, amelyek keretei között bármilyen irodalmi beszéd megjelenhetett; valamint érzékelteni ezek változékonyságát, olykor esetlegességét. Ugyanilyen körültekintő elemzéseket olvashatunk például a Lukács-vitával vagy a Magyar Irodalomtörténeti Társaság alapításával és működésével kapcsolatban. Sokszor a bevett történeti elbeszélések megvizsgálásának és felülírásának igénye szintén erősen jelen van az egyes fejezetekben. Különösen érdekes ebből a szempontból az amúgy (legalább is a többi témához képest) viszonylag közismert Lukács-vita elemzése, amely többek között azt a nézetet is felülvizsgálja, hogy Lukács korabeli szemléletmódja „liberálisabb” lett volna a bevettnél, és maga a vita a párt nézőpontján belüli elhajlás (némiképp a politikai koncepciók perekekkel párhuzamos, de persze azokénál jóval enyhébb lefolyású) korrekciója lett volna. Scheibner majd’ ötven oldalas elemzésében a lukácsi nézeteket a filozófus korábbi moszkvai írásainak kontextusában elemzi, illetve a vita rituális funkcióit domborítja ki, valamint azt, hogy bizonyos irodalmi-ideológiai kérdések miként kerültek színre e konstruált diszkusszió keretei között.

Összefoglalva, Scheibner Tamás könyve fontos és eredeti módon vizsgálja a korszak irodalmát: pontosabban az irodalmi mező bizonyos történeti összetevőit, intézményeit, a „magas”, hivatalos szint működését. Éppen az elemzések alaposága vet fel sok más kérdést, amelyekkel a könyv nem foglalkozik: például az ekkor keletkezett irodalmi művek szövegközeli olvasataival, az irodalmi mező más szintjeinek vizsgálatával, az irodalom használatának különböző, a hivatalostól távolabb álló szféráinak elemzésével. Persze nagyon nem lenne korrekt olyan témákat számon kérni a művön, amelyek áttekintését nem tartja feladatának (és bármelyik lehetne egy újabb könyv tárgya). Ezek felvetésével inkább csak azt akartam jelezni, hogy mennyi feltárnivaló van még a korszakban, és ezek vizsgálata egyáltalán nem tét nélküli, hiszen jórészt ugyanazon szerzők közül sokan később is az irodalmi mezőben tevékenykedtek, bár sokszor más pozíciókban, más attitűdökkel, kisebb-nagyobb mértékben felülírva (vagy újfent megtagadva) korábbi személységüket és tevékenységüket. Vagyis az utóbbi időben keletkezett történeti munkák egyre inkább megmutatják, hogy a korszak nem egyszerű „zárvány” vagy szimpla zsákutca, hanem olyan jelenségek rendkívül érdekes elegye, amelyek megismerése és megértése mai irodalomértésünk szempontjából is elengedhetetlen. (*Ráció*)

Kritikák szövedéke

NAGY CSILLA: ÁTKÖTÉSEK

Kritikagyűjteményt kiadni egyszerre izgalmas és kockázatos vállalkozás. Izgalmas, mert egy egyszerzős kritikakötet láttelepet adhat mind a szerző érdeklődési területéről, mind pedig egy adott időszak irodalmi, szakirodalmi terméséről. Szerencsés esetben pedig nem csupán a szerző szakértelme válik az olvasás során egyértelművé, hanem valamilyen módon a kötet koherenciája is körvonalazódik akár egy erős koncepció vagy nyelvi összetartottság, esetleg markáns stílus révén. A kockázatot mindeközben már önmagában a kritika műfaja is jelentheti. Az aktuális megjelenésekre reagáló bemutató, értékelő kritikának számolnia kell az elévülés lehetőségével, vagy azért mert egy későbbi értelmezői hozzáállás bizonyos mértékben érvényteleníti, illetve háttérbe szorítja, árnyalja a kritika megállapításait, vagy azért, mert az elemzett mű néhány éven belül feledésbe merül. Ugyancsak kihívások jelennek a válogatás és elrendezés folyamatában – szépirodalmi kritikák vagy szakkritikák kerülnek egymás mellé, milyen időintervallumot ölel fel a válogatás stb. –, amennyiben a kötet összetartottsága célként fogalmazódik meg.

Nagy Csilla *Átkötések* kötete már a címében is reflektál ezen nehézségekre, egyúttal azt a képzetet is magával hozva, hogy kapcsolatot teremteni a különböző írások közt – még ha az átkötések lazább szálakkal történnek is meg – lehetséges. A cím ekképpen érthető a vállalkozás bejelentéseként is, miközben az sem elhanyagolható, hogy Angyalosi Gergely *A minta fordul egyet* című kötetéről szóló írás címével azonos, amely kötet szintén összegyűjtött metaszövegeket, esszéket, kritikákat, tanulmányokat tartalmaz. Nagy Csilla külön figyelmet szentel Angyalosi címválasztásának értelmezésére, amely egyrészt a Henry James-hagyományt, másrészt a magyar irodalomtörténetben Szegedy-Maszák Mihály tanulmányát (*Minta a szőnyegen*) hozza párbeszédbe egymással (49.). Mindemellett felhívja arra a figyelmet, hogy Angyalosi címadásának sokkal dinamikusabb jellege van: „Ez esetben ugyanis a hangsúly a címben említett fordulaton van: a három alfejezetbe sorolt írások változatos megközelítéseket, a befogadói pozíció elmozdulását demonstrálják: ahogy a mintázat (és az észlelhetősége, lekövethetősége) is változik akkor, ha a színéről a visszájára fordítjuk az anyagot, úgy a jelentés, az olvasat is átrendeződik, fordul, annak függvényében, hogy milyen nézőpontból tekintünk rá.” (49.) Azzal a gesztussal, hogy a szőnyegmintázatra és ennek az interpretációra vonatkoztatható metaforikus értelmezésére utalva az *Átkötések* címet Nagy saját kötetének elejére helyezi, mintegy kapcsolódik ehhez a hagyományhoz, és talán azt sem túlzás felvetni, hogy Angyalosi kötetének eljárására *mintaként* is tekint.

A kötet rendezés elvét követi a kritikagyűjtemény fejezetekre tagolása, három nagy egységet különítve el. Az első („*nyelvében él a helyzet*”) szlovákiai magyar lírakritikákat, a második (*Bedekker értelmezéshez*) szakkritikákat rendez egymás mellé, a *Schrödinger macskája* pedig mind verseskötetokről, mind prózáról, regényekről tartalmaz írásokat. Már ennyiből is látható, hogy rendezési elvben az átkötések számai szorosabban fonódnak egymásba (tematikus, illetve műfaji szempont-

ból) az első két egységben, mint a harmadikban, holott azt is lényeges kiemelni, hogy a harmadik fejezetben is vannak erősen egymásra hangolt szövegek. Borbély Szilárdról például két írást is közöl a szerző, valamint a bemutatott művek közül több történelmi regényként is aposztrofálható (Szécsi Noémi: *Nyughatatlanok*, *Gondolatolvasó*, Csaplár Vilmos: *Hitler lánya*).

A műfaji, illetve tematikus rendezés elve mellett a válogatás szempontját illetően érdemes megjegyezni, hogy viszonylag nagy időintervallumot ölelnek fel az írássok, több mint 10 év terméséből válogat a kötet. Ez a nagy merítés magában rejt a fentebb már említett kockázatot, nevezetesen, hogy egy-egy 2005-ben, 2007-ben megjelentetett írás kevésbé szólhat az aktualitás erejével, főként, ha ezen szövegek nem bírnak olyan jellegzetes nyelvi vagy értelmezői karakterrel, amely megőrizné az olvashatóság szavatosságát a 2016-os kiadásig. Ugyanakkor e tíz évnek a válogatása egy sajátos kánonnal is előáll: helyet kap a kötetben a szlovákiai magyar irodalom részéről Tózsér Árpád, Zs. Nagy Lajos, Polgár Anikó, Mizser Attila (aki a kötet szerkesztője is), Németh Zoltán, az irodalomértelmezői részben pedig Angyalosi Gergely, Szegedy-Maszák Mihály, Menyhért Anna, Borgos Anna, Szirák Péter, Kálmán C. György, Lapis József, L. Varga Péter, Visy Beatrix tanulmánykötetei vagy tudományos munkái kerülnek terítékre. Végül a harmadik fejezetben Kukorelly Endre, Marno János, Borbély Szilárd, Schein Gábor, Korpa Tamás, Nemes Z. Márió, Kovács András Ferenc, Szilasi László, Szécsi Noémi, Sándor Iván és Csaplár Vilmos kötetének bemutatása történik. Noha névsorokat sorolni önmagában nem sok értelme van, annyiban mégis fontosnak vélem ezt az áttekintést lejegyezni, hogy szemléltessem, Nagy Csilla mennyire különböző poétikával vagy irodalomértelmezői hozzáállással rendelkező szerzőket állít egymás mellé; ezáltal is sokkal inkább a kötet nyitottsága jelenik meg, olyan metszetet ad az elmúlt tíz év időszakáról, amely láthatóan nem szigorúan megrajzolt határvonalak vagy koncepció alapján szerkesztett. Az is sokatmondó a kötet összeállításának módszertanáról szólva, hogy fülszöveggént a szerző Lapis József kortárs magyar költészetet tárgyaló tanulmánykötetéről szóló kritikájából emel ki egy részletet, amelynek fontos állítása, hogy a kortárs vizsgálatok kritikai attitűdjére hívja fel a figyelmet. Jelesül: „a kortárs irodalom kutatója olyan szövegekre koncentrál, amelyek éppen most íródtak, tekintete mindig olyan eseményekre vetül, amelyek éppen most mennek végbe, és mint ilyenek, szerves részei, adott esetben előzményei a jelenleg is zajló folyamatoknak. Az irodalomtörténetírás metodikája ebben az esetben nem nélkülözheti a második, a kritikai attitűdöt.” (79.) Nagy Csilla esetében természetesen nem irodalomtörténet-írásról van szó, azonban az a döntés, hogy ezen szövegrészlet a fülszövegbe kerül, mintegy saját munkájára is vonatkoztatható lesz, s azt tanúsítja, hogy az *Átkötések* annyiban mégis él egyfajta kanonizáló törekvéssel, hogy a szerző számára fontos kritikai munkákat összegez, amelyből a kortárs magyar irodalomról és irodalomértelmezői munkáról már a válogatás révén is egyfajta értékítélet jön létre.

Nagy Csilla szövegei nagyrészt egyenletes színvonalúak, elemző jelleggel, részletező problémafelvetésekkel és körütekintő olvasatokkal találkozhatunk az *Átkötések*ben. Ám éppen ennek a kiegyensúlyozott írásmódnak a következménye, hogy az alcímben jelölt műfajmegjelölések – tanulmányok, kritikák – között nincs éles

határvonal. Nehezen fedezhető fel, mely szövegek érthetőek a tanulmányok címszó alatt, mivel sem hangvétellükben, sem szakmai eljárásukban nem különböznek nagy mértékben egymástól Nagy szövegei. Inkább bizonyos kettősség jellemzi az írásokat, a rövidkritikai műfajban elemzőbbnek mondható, azonban a tanulmánytól elvárható részletességgel, mélységgel fel nem lépő szövegek együttese áll elő. Ezen szövegek közül azonban kiemelhető négy, inkább a tanulmány műfajához közelítő darab, és figyelemre méltó, hogy ezek közül három az első egységben, a szlovákiai magyar irodalmat taglaló részben kap helyet.

A Tózsér Árpád költészetéről szóló írás, a „*Szétrítokult éppen megkötött Énem*” a nyelv és az identitás problémakörét járja körül két Tózsér-kötet fényében, amely tanulmány azért is tarthat érdeklődésre számot, mert a szerző a költészetben megjelenő énkoncepcióknak már korábbi kötetében is figyelmet szentelt, József Attila és Szabó Lőrinc költészetét vonva vizsgálat alá. E tanulmányában a kiindulópontokat azon „folyton elmozduló csomópontok” adják, amelyek Nagy szerint jellemzik e költészetet, s amelyek „termékennyé teszik az énre, az önazonosságra, az elmúlásra való ismétlődő rákérdezést”. Ilyen csomópontoknak tekinti a biográfia, a kollektív emlékezet, kulturális hagyomány, morál, bölcsélet, egzisztencia, metafizika, szubjektivitás és mitológia megjelenését a Tózsér-költészetben, s vizsgálja főként az identitás veszélyeztetettségét, az egzisztenciális bizonytalanságot és a halál témakörét, azzal a megjegyzéssel és értelmezői kiindulással, hogy poétikai előzményeként Kosztolányit, Radnótit és József Attila kései költészetét nevezi meg.

Érdemes külön szólni még a Borbély Szilárdról írott *A tekintet kudarca* című írásról, amely meghatározott részproblémára fókuszál, mint azt a tanulmány alcíme is mutatja: *Test, kép és halál Borbély Szilárd Ódáiban*. Ez a szöveg nem *A Testhez* kötet részletes bemutatásával foglalkozik, megteszi azt a megelőző írás (*A test mint tanú*), hanem kifejezetten abból a szempontból vizsgálja a Borbély-ódákat, hogyan mutatják be azt a tapasztalatot, „hogyan a test mindig történetek hordozója, egyedisége (azaz külsődleges jegyei, egyéni élethelyzetei, megélt traumái) mögött mindig megmutatkozik a test általános tapasztalata”, valamint hogy mindez hogyan értelmezhető „egyfajta szenvedéstörténetként [...], amely visszavezet Jézus történetéhez, ezáltal pedig a halál tapasztalatának és megértésének eredeti, feloldhatatlan dilemmájához” (141–142.). Teszi mindezt sok versrészlet példájával, a kötetben itt találkozhatunk a leghosszabb versidézetekkel, érvelésének főbb hivatkozási pontjait Michel Foucault, Jacques Derrida képezi, az e szerzőkre történő hivatkozás pedig visszatérő szakirodalmi gócpontoknak tekinthetőek, hiszen ugyancsak előfordulnak *A megélhetés mintázatai* Zs. Nagy Lajos költészetében, illetve az *Egy kiállítás tárgyai* Németh Zoltán *Kunstkamera* című kötetéről című tanulmányokban.

A további írások sokszínűen vonultatnak fel kérdéseket többek közt az irodalmi kánonról, például a nőirodalom problémájáról (*A hagyomány neme*) vagy azon szerzők elhelyezhetőségéről, amelyek egyszerre érthetőek a kánon szerves részeként, mégis periférikus alakjaként („*Semmi sincs egészen úgy...*” *Füst Milán születésének 125. évfordulója tiszteletére rendezett emlékülés anyaga*). Életműkiadások fényében értekezik az újraírás lehetőségeiről (*Schrödinger macskája, Kukorelly Endre: Mind, átjavított, újabb, régiek*) vagy éppen társadalmi kérdésekről és a krimi műfajáról (*A körút mint rendszer, Szilasi László: A harmadik bíd*).

Nagy Csilla kötete láthatóan egyszerre nyer és veszít azzal a nyitott koncepcióval, amellyel a válogatás rendelkezik. Az átkötések itt-ott megvalósulnak a különböző, olykor egymástól igen távoli szerzők, művek esetében, ám erős koherencia nem valósul meg. Kérdés, hogy ez-e a kellő befogadói elvárás, vagy helyesebb attitűd, ha egy kritikagyűjteményt a lazára fűzött szálak mentén igyekszünk olvasni, avagy, még ezen az elképzelésen is túlhaladva, kizárólag szakmai felhasználhatóság szempontjából érdemes az efféle kiadásokra gondolnunk? Nagy írásai mindenestre szakmailag fontos, párbeszéd- és vitaképes szövegek, amelyek egybegyűjtésével sokszínű, önkényes metszetét kapjuk az elmúlt tíz év szak- és szépirodalmi alkotásainak. (*Media Nova M – Nap*)

GOROVE ESZTER

Walt Disney China Miéville műhelyében

SEPSI LÁSZLÓ: *PINKY*

A magyar urban fantasy egyik leggyakrabban hangoztatott jellemzője (az egyre számosabb, ezt cáfoló példa ellenére is) az, hogy nincs. Sőt, még a modern városi környezetben játszódó bármilyen spekulatív irodalom is hiánycikk nálunk. Szerencsére mégis úgy tűnik, talán itthon is megindult valami az elmúlt évek során. A sci-fi-k közül mindenképp említésre méltók Gáspár András klasszikusai (*Kiálts farkast I-II*), illetve a fordításairól is ismert Pék Zoltán első regénye, a *Feljövök érted a város alól*, vagy akár Brandon Hackett (Markovics Botond) időutazós könyvei (*Az időutazás napja*; *Az időutazás tegnappja*), de a tipikusabb urban fantasy területén is vannak fejlemények: László Zoltán (*Egyszervolt*, *Nagate*) és Csurgó Csaba (*Kukoricza*) kiváló szövegei után a *Pinky*-vel Seps László is beírta magát a műfaj magyarországi történetébe.

A csekély számú, ám ígéretes hazai műfaji előzmény miatt a kritika hajlamos az újonnan megjelenő magyar fantasztikus irodalmat már a próbálkozás okán, ha nem is eleve pozitívan, de mindenképp biztatva és bizakodva fogadni. Nem mint ha a *Pinky* rászorulna a jóindulatra, vagy tulajdonképpen a szigorú műfaji besorolásra. A regény recepciója jellemzően nem mulasztja el megemlíteni, hogy afféle hibridről van szó, amely kétféle közönséghez szól: egyszerre igyekszik kielégíteni a szépirodalomra és a zsánérirodalomra vágyó olvasók elvárásait – mintha a kettő általában kölcsönösen kizárná egymást. Ebből az előítéletből talán csak annyi igaz, hogy fantasztikus világ építéskor célszerű óvatosan bánni a nyelvi innovációkkal, mert egy bizonyos pont után ellehetetleníti a megértést, egész egyszerűen azért, mert eldönthetetlenné válik a metaforák metafora volta (az ilyen kudarcok tökéletes példája Tandori Dezső Hc. G. S. Solenard néven írt, *A Stevenson-biozmagória* című kísérlete). Kétségtelen, hogy a *Pinky* esetében olyan regényről beszélünk,

melyben egyszerre hangsúlyos az urban fantasyre jellemző világalkotás és cselekménybonyolítás, illetve egy olyan típusú nyelvi átgondoltság és reflektáltság, amelyet a „magasirodalom” szeret sajátjaként érteni. Sepsi azonban kiváló érzékkel találta meg a kettő közti egyensúlyt, jól olvasható, ám nyelvileg is izgalmas szöveget alkotva.

A történet (legalábbis egy darabig) egyszerű. A főszereplő, Jynx az öccse halála után nyomozásba kezd, és a név nélküli, semmilyen más valós vagy imaginárius városra nem hasonlító metropoliszt végigjárva sokkal iszonyatosabb dolgokat is kiderít, mint Caracal meggyilkolásának körülményeit. És hogy mi a címadó *Pinky*? Egy sűrű, rózsaszínű ital, amelynek elfogyasztása után az lehetsz, aki lenni akarsz. Első hallásra nem tűnik nagyon másnak, mint egy könnyű grapefruit-vodka shot, ami egyébként még a mi világunkban is egészen könnyen hozzáférhető, sőt, van, ahol tényleg pinky a neve. A *Pinky* világa azonban csak a felületén érintkezik a miénkkel (például náluk is Nirvana szól), és hamar tisztázódik, hogy Sepsi regényében a pinkyhez kapcsolható énváltás nem metafora, mint ahogy az alkohol esetében az lenne. „A legfontosabb különbség egy piás és egy pinkys között, ha rendesen hat a cucc, a teljes kontroll. [...] Amikor Mr. Pinky viccet mesél, nem gabalyodik bele a mondatokba, és nem lövi le a poént már a rabbi érkezésekor. A tekintete tiszta. A mondatai összefüggőek. A személyisége az, ami megváltozik.” (9) És amikor Jynx a regényben rendszeresen előforduló „Ki akarsz ma lenni?” kérdésre az Irvine Welsh-i „I choose not to choose” logikáját követve válaszol, azt is szó szerint érti: „Ki akarsz ma lenni, Jynx? / Erre az egyre tudtam a választ: szikla akarok lenni, egy darab kő, amelyik nem érez haragot, aminek nincs lelkiismerete, csak ül a mocsár közepén és figyel, ahogy történnek körülötte a dolgok. Választhatnám Buddhát vagy Jézust, de nem vágyom szeretetre, nem vágyom a megvilágosodottak nagyképűségére. Egy kő éppen elég lesz.” (19)

A nyomozás epizódjaiban felbukkanó természetfeletti szereplők, akik benépesítik a névtelen várost, gyakorlatilag kivétel nélkül a szándékolt önfeladás/önfeledés motívumát viszik tovább. Ilyen a Békák tava, vagy a *testből a lelket kipiszkáló* Hullazsák Hoskins, aki saját elmondása szerint csak azt viszi el, ami a tulajdonosnak egyébként sem kell. De ugyanez vonatkozik Dio papa pizzázójára, a Denevérré és követőire, igaz a csatornában élő, természet^{alatti} őserő, Apu esetében is, nem beszélve a csak suttogva említhető Akasztotról (egyébként a várostól hatvan kilométerre fekvő falu, az eredeti otthon neve is ez: „Le Pendu”, az akasztófa játék francia neve). Az identitás *felüggeszthetősége* a regény központi problémájának tekinthető, a végiglátogatott stációkon kívül ehhez kapcsolódik a horog különböző kontextusokban vissza-visszatérő motívuma is: a horog, ami a húsba mar, de mégis összetart, a horog útja, ami kifürkészhetetlen. „A horog akkor a legerősebb, amikor nem látszik.” (333) A horog, amellyel a kísérleti alanyt kell rögzíteni, és a horog, amely hozzákapcsolja a testhez a kallódó lelket: „a hús folyton csak emlékezni akar” (319).

Rokonszenves, hogy a *Pinky* összetett nyelvezetére sajátos fanyar humor jellemző, ami a lehető legváratlanabb szöveghelyeken bukkan fel, és ezek miatt az olvasó egy pillanatra már-már elhiszi, hogy a *Pinky* univerzumában minden rendben van, hogy zökkenőmentesen vonatkoztatható a regényen kívüli világra. „Bal-

oldalt egy bokszban unott portás ücsörgött, akin úgy állt az öltöny, mintha pizza lenne” (39), vagy máshol: „A rózsaszín úgy ragyogott a kocsmai homályban, mintha a délelőtti teleshopban akarnák eladni a szent grált” (116), esetleg: „Nem vagy az a szívtipró alkat, de ott van benned. Csak ki kell hoznod. Gondolj Casablancára, francokat, Casanovára.” (119) Az alkalmankénti humorforrások mellett a szöveg végig megőrzi azt az üdítően frusztráló tulajdonságát, hogy benne a metaforák (akár a technológia erős mágiakörnyezetében) teljesen kiszámíthatatlanul működnek. A már említett *borog*, a macskafélék/macskafajzatok, a felejtés különböző alakzatai folyamatosan módosulnak, állandó intellektuális kihívások elé állítva az olvasót.

Talán az egyetlen dolog, ami elégedetlenkedésre adhat okot, az a kötet terjedelme. A *Pinky* összesen 358, az átlagosnál talán egy kicsit kisebb oldalból áll – ebből a névtelen város olyan vázlata bontakozik ki, ami egy javarészt funkcionális, ám mégsem túlzottan részletezett díszletet biztosít Jynx önismereti utazása számára. Összehasonlításképpen, a *Perdido pályaudvar*, China Miéville mesterműve, amelyre talán a leginkább emlékeztet Sepsi munkája (a kollektív rémálmok tematikája például egészen direkt utalás), 900 oldal körül van – és a szerző ezzel még bőven nem fejezte be Új-Crobuzon megalkotását (a *Vastanács* egész biztosan ezt a munkát folytatja, és részben az *Armada* is). Ez többek között azért is van, mert a város az egyik főszereplő – és ugyanez vonatkozik, a teljesség igénye nélkül a műfaj klasszikusaiból válogatva, Gaiman *Sosehojára* vagy Lukjanyenko *Őrség*-sorozatára is. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a *Pinky* univerzuma magában hordozza azt az összetettséget, amelyet az urban fantasy műfaján szocializálódott olvasók megkívánnak – sajnos azonban csak csírájában. A regény terjedelmét bőven kitöltené a felvonultatott mitológiának akár a fele is, így azonban a *Pinky* világa részben kidolgozatlan marad. Amit azonban látni lehet belőle, az egy vitathatatlanul eredeti hangulatú univerzum. Nyugtalanítóan idegen, ugyanakkor a mi világunk visszhangjait hordozza; mesészerű, mégis sötét és elfajzott.

Hogyan is lehetne mindezt körülírni? DrMáriásnak van egy provokatív sorozata *Műteremben* címmel, melyben a jelen és a közelmúlt közszereplőit jeleníti meg híres festők stílusában, „műtermében”, ahogy a képek címe is jelzi. A DrMáriás-képek analógiájára megkockáztathatjuk, hogy a *Pinky* világa olyan, mintha Walt Disney nagy szemű, mosolygós, barátságosnak tűnő karakterei valamiképpen China Miéville keze alá kerültek volna ki: Walt Disney China Miéville műtermében. Vagy Madách Imre H. R. Gigerében. Alig várom, hogy jobban körülnézhessek benne. (*Libri*)

O. RÉTI ZSÓFIA

Híreink

Szerkesztőségünk nagyon fontosnak tartja az olvasókkal való rendszeres találkozást. Ennek jegyében az elmúlt másfél évben több alkalommal tartottunk lapbemutatót Debrecenben, és számos helyen jártunk határon innen és túl: Újvidéken, Hajdúböszörményben, Kolozsvárott, Veszprémben, Nagyváradon, Hajdúszoboszlón, Budapesten és Szolnokon. Legközelebb szeptember 18-án a fővárosban, a Petőfi Irodalmi Múzeumban mutatjuk be az Arany János-számunkat (2017/6) a költő életművéről szóló kiállításához kapcsolódóan, valamint október 4-én a debreceni Csokonai Színházban a Szabó Magda-összeállításunkkal (2017/9) lépünk a közönség elé. A rendezvények részleteiről az *Alföld* online felületén (alfold.kulter.hu) tájékoztatjuk majd kedves olvasóinkat.

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

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. Telefon és fax: (52) 412-626 — 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.