



Szépirodalom

- 3 MIKLYA ZSOLT versciklusa: Mit hoz a kis hajó? [Vasárnapi koszorú]
- 10 BABICZKY TIBOR versei: Six-pack; UV
- 12 SZVOREN EDINA: Első videolejátszónk Alsónémediben [novella]
- 19 MARKÓ BÉLA versei: Maszk mögött a vers; A választás szabadsága
- 21 TERÉK ANNA verse: Valahol Újvidéken
- 25 CSABAI LÁSZLÓ: Új asszony a háznál [novella]
- 30 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: A rozsdá; A bokor és a polip
- 31 TÓTH KINGA versei: szoborpark; sodrásirány; A nap végén; Felfelé a dombon
- 36 ORAVECZ IMRE: Alkonynapló [próza]

Tanulmány

- 38 MEZEI GÁBOR: Test – technika – önkéntelenség
- 52 SZÁNTAI MÁRK: Budapest-képzetek A rög gyermekei című trilógiában
- 59 GREGOR LILLA: Betegség, identitás, test [Határok Tóth Kinga Holdvilágképeük című kötetében]

Kilátó

- 68 DEMÉNY PÉTER: Áldott partok [Sétálgatások Rejtő Jenővel, -nek, -ben. Vagy mi.]
- 70 NAGYGÉCI KOVÁCS JÓZSEF: A valóságos Rejtő
- 75 KÁLAI SÁNDOR: Variációk krimire [A Prae Kiadó Krimi ma című sorozatának köteteiről]

Szemle

- 82 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Az alakban nem létező esztétikája [Nádas Péter: Arbor mundi]
- 90 IMRE LÁSZLÓ: Későromantikáról és premodernről posztmodern horizontból [Kusper Judit: „Eltört a kis tükör” – Szubjektum, nyelv, emlékezet Vajda János, Czóbel Minka és Kosztolányi Dezső műveiben]
- 93 TANOS MÁRTON: Mi mindent sűrítet magába egy szövegtér? [Vásári Melinda: Hangzó tér. Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádas és Ottlik műveiben]
- 97 VÁSÁRI MELINDA: „Felhorzsolts bőrrel állok, arccal a napnak” [Terék Anna: Háttal a napnak]
- 101 LUCHMANN ZSUZSANNA: Kísér(t) a gyerekkor [Miklya Zsolt: Párakép fölött]

- 106 BERETI GÁBOR: Egy újabb napló [Tózsér Árpád: Időcsapdák]
109 KOVÁCS GERGELY: „Férfiasan, fegyelmezetten tartom a könyvet”
[Zsembery Péter: Vigyázz, kész]

• • • • •

Képek: GERGYE KRISZTIÁN akvarellfestményei

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Miklya Zsolt

Mit hoz a kis hajó?

VASÁRNAPI KOSZORÚ

1

Ritmusa van a hallgatásnak is.
 És hallgatása minden ölelésnek.
 Filmedet várd ki, és csak egyszer nézd meg.
 A kétszerkettő ezentúl hamis.

Könnyen ment, látod, Petraracának is.
 Rímekbe fonva quartinára érzett.
 És tercinába fült a rend, a végzet.
 Fészket jelez a reszkető haris.

Fényt vársz a termék epicentrumában.
 Kesztyű nélkül nyúlsz sajjhoz, chibbatához.
 Beszélgetéshez szájmaszkot veszel.

Sasszé tegnap, holnap között a mában.
 Eszedbe jut a végszó is: *Jövel*.
 A feledékeny nem hiába áldoz.

2

A feledékeny nem hiába áldoz.
 Madárfütty ébreszt, fekete rigó.
 Füledbe fújja: Ébredj, dalolni jó.
 Buta madár. Ragaszkodik a mához.

Hogy kirabolták tegnap, elfeledte.
 Pedig volt ricsaj, kétségbeesés.
 Macskaterror. Sírásra nevetés.
 Fióka eltűnt. Új nap kelt helyette.

Olyanok leszünk, mint az álmodók.
 Madárhangon beszélünk fűhöz, fához.
 Magasban élő magosan kiáltoz.

Az ujjongásnál nincsen áradóbb.
 Nem írhatnak rá füst- és létadót.
 Az élők kútja ért a ritmikához.

3

Az élők kútja ért a ritmikához.
Elég, ha lassan, épphogy csörgedez.
Kortyolva is a cseppek útja ez.
És áramlása frissítő magányt hoz.

Hegy mélyén, kövek között gyűlik össze.
Csepről csepre. Kitölti mélyedet.
Kiszáradtál. Így lettél létbeteg.
Nem élhetsz minden nedvet nélkülözve.

Sóvízháztartás egyensúlya himbál.
Libikókázik még a hajnal is.
Ha bealszik a lant, a hárfa kint vár.

Karistold. Ujjat kér. Karis-karis.
Palintaritmust indukál a cintál.
Egy elfolyt óra. Salvador Dalí-s.

4

Egy elfolyt óra, Salvador Dalí-s.
Meg Hóseás: *Meg nem fordított lángos.*
Zöld aljnövényzet. Átöltözött város.
Ha mélyében homokot őröl is.

A tengerkorból átnyúlik a mába.
Könnyet ébreszt szemedben kvarcszeme.
Malom zúgása, kakofón zene.
Ne mondd, hogy mennyit fáradtál hiába.

Te küszködhetsz, a homok csak pereg.
Nem dolgozik, nem vész el, megmarad.
Víz mossa, szél borzolja éneked.

Dűnékbe rendeződik és halad
a mélyben is. Ugyan, mi más't tehet?
Hullámainak megadod magad.

5

Hullámainak megadod magad.
Ellenpontozva válik szét a tenger.
Nem óperenciázik. Bottal sem ver.
Két pólus közt feszül a pillanat.

Megyünk a temetőbe, mondta. Lám,
beteljesül a Csipkerózsa-álom.
Virágkert ölén magamat találom?
Nézd, lepke álmodik az orgonán.

Csillagvirágot szedünk, két csokorral.
Ezt vízbe tesszük. Ezt meg vidd haza.
Honnan van? – kérdi. Szigorú anya.

A temetőből. Él. Az illata.
Vidd vissza, fiam. Nem vagy virágtolvaj.
Elhallgat. Ki nem mondott kérdés furdal.

6

Elhallgatsz, ki nem mondott kérdés furdal.
Levélhullámok hátán érkeznek.
Park széle hív. Magányos kis trafik.
Ártézi kút vár. Kortyot kortyra húzda.

Mindenki hallgat, titkol valamit.
A zóna csendjét még nem ismered.
Ki lakik benned? Ki az istened?
Ki mondja: *Fordulj, fordulj, Szulamit?*

Virágot lép? Soraitok közt táncol?
Vagy bántalmaz? Szíjjal ver? Földre rugdal?
Csak úgy reszket a dominanciától.

És nem szolgál csak szív- és szóhalottal.
Az elhallgatott nyelv belülről vádol.
Ki törölte a múltat ki a múlttal?

7

Ki törölte a múltat ki a múlttal?
Ki törli ki a seggét lapuval?
Úgy játszanék veled és apuval.
Ha nem lenne a füzetstóc az új dal.

A munka ritmusára ringatózol.
Hadtested megtorpan és fényt jelez.
Megérkezünk? A hajnalbíbor ez?
A rendtartáson döglött béka pózol.

És munkahad tör rád, valódi kényszer.
Hányszor mondjam, hogy ne zavarj! Elégszer.
Csak azt gondoltam, játszani szabad.

Játsz odakint. Sosem leszek kész. Érted?
Értem. Tudom. Vonul a munkahad.
Szárad a tó. És partja rám tapad.

8

Szárad a tó, és partja rám tapad.
A horizontot magáévá tette.
Porfesték hull a beszáradt ecsetre.
Szekér a dűlőúton. Nem halad.

Rátapadunk az áttetsző szövetre.
Festékszemcsénél nincsen boldogabb.
Itt eltanyázik minden gondolat.
Földet kóstolgat. Ölni volna kedve.

Tanyaikonról leszakadt a lét.
Árnyéka mélyül, tónak nyoma sincs már.
Ecetfaerdő fedi hantölét.

Elkerüli egy rég felszedett sínpár.
Molyrágta pokrócon átüt a rét.
Nedves a szem. Hát nem hiába sírtál?

9

Nedves a szem. Hát nem hiába sírtál.
Mégkönnyebbül a menny. Már nincs sötét.
Minden reggel elzúmmögi a rét,
hogy dolga van. És mennyi-mennyi fűszál.

Partunkat is elborítja a nád.
A víz elrejtí arcát benn a sás közt.
Szárcsa és vízityúk egykor még átjött,
és vonult előttünk a kis család.

Elrejtí partját, kedvét a folyó.
Szűri a város nedveit. Elég szar.
De tűri, bírja, nem lehet mohó.

Nem is sejti, hogy hol tart épp a létharc.
Ha békalencsefátyolá a szép arc,
már nem kísért. Magába forduló.

10

Már nem kísért, magába forduló.
Még egy-egy tekintetre rá-rávillant.
Égve hagyta a teraszon a villanyt.
Elfelejtetted, hol a légyecsapó.

A méz a vakolattal együtt eltűnt.
Jól megnyúzták a hajdani lakást.
Hallod a süvöltőt, a koppanást
az ablakon? A pihe nyoma. Feltűnt?

Csipetnyi sóvirág, cserépdarabkák.
Szár az asztal körül a szó.
Vászonabrosz. Mit hoz a kis hajó?

Tea mellett mézeskalácsfalatkák.
Falmélyedés. Könyvespolc. Nekünk rakták?
A kályha mellé könyvtár nem való.

11

Kályha mellé a könyvtár nem való.
Még lángra lobban gyúlékony talánya,
hogyan beszél? Kinek? Ki fia-lánya?
A felmenők közt ki a hangadó?

Ki melyik korrétegből érkezett?
És mi marad, ha mindent levakartak?
Korom? Salétrom? Tényleg ezt akartad?
Hány romrétegből áll az életed?

Bepolcoztuk. Legszebb albumaink bár
gyúlékonyak, lapjaik szép nagyok.
Majd szárnyra kapnak, mint az angyalok.

Nem kell félni, az áldozatot bírják.
Koromszemcsék a nagy vadászaton.
Dolmányos varjak. Jégtükör. Fakír nád.

12

Dolmányos varjak, jégtükör, fakír nád.
Csúszkáló gyerekek, és hány kopó!
A másolaton is ez látható.
Új hajnal kél. A régít visszasírnád.

Az apa képén sárga árnyalattal
pörzsölő tűz a fogadó előtt.
Varjú kereszttröpte ad téridőt.
Megtér az éj három vadászalakkal.

Fia képén valakit vár a hó.
Vadtetem és vadász még vérre vágyik.
Lihegve jut haza, az otthonáig

piros kabátja. Befagyott a tó.
A jégen is piros kabátos játszik.
Pirosba mártja kedvét a fiú.

13

Pirosba mártja kedvét a fiú.
A medveorr friss málnaízt jelez.
Málnaerdő ősrégi titka ez.
Ízfüggő lesz itt szelíd, vad, hiú.

Cinóber. Kármin. Vér- és málnaszín.
Harapod ajkad. Ajkába harapsz.
Hámok és bimbók ösvényén haladsz.
Fémes és sós, savanykás-édes íz.

Málna és vér összekeveredik
a szápadon. Sokáig úgyse bírnád.
Kiszárad festék, szín és álom itt.

Szeméremajkak ízét visszasírnák
a színvakok és színbolondok is.
Vérével kármin leveleket ír rád.

14

Vérével kármin leveleket ír rád.
Nem tetováll, a vízjele piros.
Innen tudod, hol vagy még otthonos.
Hogy nem igaz a rád vetített vérvád.

Áldozatod ma is elköveted.
 Színét veszed, és itatod magadba.
 És ő hagyja. Sőt magától is adja.
Magától – vélt identitás helyett.

A vízjel lüktet, ereire hangol,
 hangról hangra csöppenti nedveit.
 Míg hallgatod, magyar vagy? Szláv? Nem angol?

Színét veszed. A léted színe itt
 van, veled marad, versedben barangol.
 Ritmusa van a hallgatásnak is.

15

Ritmusa van a hallgatásnak is.
 A feledékeny nem hiába áldoz.
 Az élők kútja ért a ritmikához.
 Egy elfolyt óra. Salvador Dalí-s.

Hullámmainak megadod magad.
 Elhallgatsz. Ki nem mondott kérdés furdal.
 Ki törölte a múltat ki a múlttal?
 Szárad a tó. A partja rád tapad.

Nedves a szem? Hát nem hiába sirtál.
 Már nem kísért magába forduló.
 A kályha mellé könyvtár nem való.

Dolmányos varjak, jégtükör. Fakír nád.
 Pirosba mártja kedvét a fiú.
 Vérével kármin leveleket ír rád.



Babiczky Tibor

Six-pack

Miklya Zsoltnak a hatvanadikra

Este volt, fújt a szél, nem hallottalak.
Koponyaűrben kohósalak.
Szemed tavában horogmagány,
a mélyben tátogó halak.
Úszóhártya lebeg a víz színén,
a pupillád.
És feljön a nap.

Saját naprendszeredben
a csillag te vagy,
hat bolygó kering
és fordul eléd,
kítöréseid vannak, foltjaid,
de egyazon ég
fogad magába végül

téged s bolygóidat.
Szabályos pályán jár az egyik,
a másik szédül,
szemed tavában felkavart iszap.
Zölden derengő csendjét
kínálja, hogy töltekezz vele,
a néma ház.

Hatvan éve zuhog rád a fény,
és váltja őrhelyét
a jéghideg sötéttel.
Időtlenül csak a gondolat ragyog.
És felizzik minden szó
ebben a teremtett pusztulásban,
felizzik, hogy ne fázz.

UV

Gyógyítani nem tudok.
Gyógyulni sem. Őrzök ezt-azt,
de nem őrzök haragot.
Megtanultam a születést éppúgy
fogadni, mint a halált,
s aki bántott, azt éppúgy,

mint aki bennem
otthont talált.
És néha emlékezem.
Bolyongani – elveszni talán –
szeretnék, tanulóéveket
tölteni újra.

Nem betű lenni, csak ékezet.
Megtanulni aki bántott,
úgy fogadni, mint a halált,
és aki születik, azt úgy,
mint aki bennem
otthont talált.



Szvoren Edina

Első videolejátszónk Alsónémediben

Első videolejátszónkat apánk hozta Bécsből, amikor ezerkilencszáznolcvannyolcban vagy -nyolcvanhétben tanulmányútra küldte a munkahelye. Nem számítottunk ajándéokra. Bele sem gondoltunk, hogy mi történik, amikor egy apa kilenc napot tölt idegenben, a vasfüggöny mögött, távol a családjától. Azt gondoltuk: apánk elmegy Bécsbe, és majd megérkezik Alsónémedibe. Levelet sem vártunk.

Apánk azelőtt sosem járt külföldön. Az utazást hosszan tartó, baljós várakozás előzte meg – és legemlékezetesebb berúgásainak egyike. Apánk nem tudhatta, mit kell csinálni Bécsben, hogyan kell viselkedni az otthon maradt családtagjaival – hogyan telefonálni a császárvárosból Alsónémedibe –, hiszen korábban minden egyes éjszakát egy fedél alatt töltött velünk. Ha mi Alsónémediben voltunk, akkor apánk is ott volt velünk. Ha apánk nem volt ott, akkor mi sem voltunk ott, hanem apánkkal tartózkodtunk valahol máshol. Volt, hogy nyaralni utaztunk apánk testvérének a Somogy megyei nyaralójába, ahol apánk, lévén asztalos, zsaluágatereket szerkesztett az ablakokra. Éppen a zsaluágaterek fejében tölthettünk ott évente néhány hetet. Ilyenkor apánk testvérének a családja, vagyis apánk sógornője, apánk gyanútlan bátyja, valamint apánk titokban nemzett gyanútlan gyermeke lakott a kisebb, de hűvösebb szobában. Mi pedig a másikban, ami nagyobb volt, de melegebb.

Apánk nem sok mindent vitt magával Bécsbe. Születésünk előtt vásárolt két életreszóló pulóvere, fakult zöld kezeslábasa, két váltás fehérneműje meg a nyikorgó spirálú, nagy alakú kicccfüzete kényelmesen elfért apánk fekete műbőr aktatáskájában. Egy ilyen aktatáska nem illett asztaloshoz, de illett egy pesti asztalosműhely frissen megválasztott vezetőjéhez. Nem illett apánkhoz, de illett egy titokban nemzett gyanútlan gyerek édesapjához.

Apánk nem azzal a szándékkal utazott Bécsbe, hogy majd megveszi nekünk életünk első videolejátszóját. Egyébként is azt hitte, vagy tán azt remélte, hogy a hátról vissza fogják fordítani. „Drágáim”, írta végül Bécsből tanulmányútjának második napján az ő jellegzetes, közepűt horpadt, cipőnyomhoz hasonlatos betűivel. Nem sejtettük, hogy ezek már kipróbált mondatok. „Reggelit, vacsorát kapok.” „Alsónémet egy lehetetlen alakú kis mosdókagylóban lötybölöm este.” „A színház egy Drachengassénak nevezett sikátorból nyílik.” „Ebben a színházban Mirko Šapkának hívják a világosítók vezetőjét.” Apánk azt is írta, hogy az utcákon nagy a tisztaság, a bécsi mozik Anne Bancroft-filmet adnak, s hogy a Drachengasse Sárkány utcát jelent. Viszont csak a képeslap aljára biggyesztette oda, hogy „rendben megérkeztem”, mindennek a végén. Az időrend összekuszálása, a névelő elhagyása az „alsónémet” kifejezés elől, és a tény, hogy drágáinak szólított minket, megmutatta, hogy apánk gyakorlatlan, félszeg utazó. Talán csak az utolsó napon jutott eszébe, hogy ajándékkal kedveskedjen nekünk. Talán az a magyar származású nő figyelmeztette apánkat, aki őt tolmácként kísérgette a kis föld alatti díszletműhelyben, a színpalak mögött, a kis

bécsi kocsmákban, a színház irodahelyiségei közti szűk folyosón, amit a bécsi kollégák alagútnak, stollennak hívtak. Ildiko a drachengassei kis bécsi színház műsorszervezésén dolgozott, akcentussal beszélt magyarul, és a végén rövid o-val írta a nevét: talán ő mondta apánknak, hogy Bécsből üres kézzel hazatérni Alsónémedibe nem lehet. Talán ő világosította föl apánkat, hogy Bécs városát császárvárosnak, a belvárost óvárosnak, az országhatárt, ahonnan nyolcvannyolcban vagy nyolcvanhétben mégsem fordították vissza, vasfüggönynek kell neveznie.

Apánkat a tanulmányútja előtti hetekben nevezték ki a Csokonai utcai díszletműhely vezetőjének. Apánk, mondtuk, a Műhely élére került. Apánk azt mondta magáról, hogy ő a fiúk főnöke. Apánkat, ahogy ő fogalmazott, véletlenségből vagy figyelmetlenségből demokratikus úton választották meg a főnökei. Tőlük kapta a fekete műbőr akatatkását: a fiúktól. Mikor a kinevezést a Csokonai utcában megünnepelték, apánk a többiekkel együtt emlékezetesen berúgott. Az asztalosok, mesélte, már munkaidőben elkezdtek inni. Beszöktek az alagútba, amely a lerombolt Nemzeti Színház süllyesztőjéhez vezetett, fölkapattak a Műhely udvarán álló neoreneszánsz víztorony legfelső emeletére, ahol az üresen kongó száz hektoliteres víztartály éktelenkedett. Apánk így mesélte nekünk: mikor a lábáról már mindenki leesett, a fiúk taxiba tuskoltak, de én a másik oldalon minduntalan kimásztam. Begyömöszölték az egyik oldalon, kereket oldott a másikon. Apánk nagy súlyt fektetett arra, hogy legemlékezetesebb berúgásai vidám eseményeknek látsszanak.

Mi laktuk Alsónémedi egyetlen négyzetes házának harmadik emeletét, így tiszta időben elláthattunk az évtizedekkel korábban félbehagyott Duna–Tisza-csatornáig. A Duna felől kezdték ásni, de valahol negyed úton a munkálatokkal leálltak. Vízet ugyan nem láttunk a lakásunk ablakából, de volt a tájban egy folytonossági hiány. Apánk azt mondta, mikor tanulmányútjáról, mint mondta, feltöltődve s egyúttal furcsamód kizsigerezve végre megérkezett, hogy magát Bécset is efféle csatornák hálózatak be. Maga Bécs is – Wien, mondta – egy patak, vagy inkább kiszáradni kész folyó neve. Nem horgászni szoktak ugyan a partján, mint a Duna–Tisza-csatorna mentén az alsónémediek, hanem kilométereket futni ruganyos talpú, fehér, nyugati cipőkben. Elfutnak valamelyik hídig, aztán vissza a másik parton. Sok híd ívelődik a bécsi vizeken, kisebbek-nagyobbak. Olyanok, mint a színésznők felvont szemöldöke. A kis bécsi színház, amelyik apánkat mint a Csokonai utcai műhely demokratikus úton megválasztott vezetőjét – a félszeg utazót – meghívta magához, két vízparthoz is közel esett: közel a Duna-csatornához, és közel a Bécs folyó torkolatához is. Úgy gondoltuk, nagy szerencséje van apánknak, amiért nyolcvannyolcban vagy nyolcvanhétben egy névadó patak partján ücsöröghetett.

Alsónémedi házunk harmadik emeleti ablakából nemcsak a csatornapartra nyílt kilátás, hanem a Baromfira és a Vulkánra is. Láttuk hosszan elnyúló barna barakkjaikat, láttuk az udvarukon felszóró villával várakozó targoncáikat. Reggelente a buszról leszálló munkások csoportjai két vékonyka érre szakadtak, egyik a Baromfi, másik a Vulkán bejáratához csordogált, és szorgos munkával, napra nap, ék alakban taposták ki a füvet. Apánk, lévén asztalos, Pestre járt dolgozni, mert a Baromfinál minden fémből volt, a Vulkánnál minden műanyagból, és fából semmi se. Apánk azt mesélte, hogy az ingázó bécsiek nem helyközi buszokkal, hanem gyorsvasúttal közelítik meg a munkahelyüket.

Miután apánk a Műhely élére került, ki kellett tűznie a nevét fakult zöld kezelábasára. Apánkat zavarta, s szinte a munkában akadályozta a saját kitűzött neve. Azt mondta otthon, Alsónémediben, hogy ez a kezelábasa pántján fityegő, hegesztőpisztolyok lángjától fel-felfénylő pasztik őt nemcsak feszélyezi, de mozgásában korlátozza, és a látását zavarja meg. Apánknak aztán a vasfüggönyön túli tanulmányútján is ki kellett tennie a nevét. Bécsben viszont, mondta, nem a kezelábasán fityegett, hanem a nyakában lógott egy hosszú, műselyem zsinóron, és a gyomorszáját verdeste, demokratikusan jobbra-balra csapódott, vagy éppen életreszóló műanyag pulóvereinek egyikétől delejezetten a hasára tapadt. Mikor pedig, mesélte, reprezentatív szakszervezeti ebédre volt hivatalos Bécsben, és a bársonyszékeken diszkrétan elhelyezett kis fehér lapocskák jelezték, kinek melyik helyet szánták a szervezők, s ő látta, hogy a drachengassei színház szakszervezetének tisztségviselői, a fehér inges munkásvezetők sorban ráülnek a nevükre, akkor kénytelen-kelletlen ő is ráült a sajátjára. Később tolmácsa, Ildiko világosította fel apánkat, hogy az ilyen ebédek nem reprezentatívak, csak bécsiek.

Apánk valósággal beállított azzal a videolejátszóval. Hiszen apánkra számítottunk, de az ajándéka nem. Vásárfia, mondta apánk, mikor feltöltődve, egyúttal kizsigerelve letette elének a dobozt. Akkor még nem ismertük a kifejezést, de később mind nagyobb kedvvel használtuk, lépten-nyomon ráfogtuk mindenre, hogy vásárfia. Ami nem tervszerűen, hosszú vágyakozást követően jutott a birtokunkba – aszpikos sonka, öt darabos teniszlabdakészlet, csipogó számológép az addigi némák helyett –, az mind vásárfia lehetett. Bécsi tanulmányútjáról apánk a testvére családjának is hozott vásárfiát, de vigyáznia kellett, hogy titokban nemzett gyanútlan gyermeke az ajándék láttán a veleszületett gyanútlanágát ne veszítse el. Féltestvérünk ezézt alagutat kapott, irodafolyosót, más néven stollent, egy cukorral hintett száraz és fullasztó süteményt. Alagút Pesten csak a díszletműhely és az elbontott Nemzeti Színház süllyesztője közt volt elképzelhető, ahol apánk szerint ötvenhatban fegyveres felkelők tanyáztak. Kilenc napos bécsi tanulmányútját követően apánk fejében a különféle alagutak menthetetlenül összekeveredtek: a cukorral hintett, mazsolás alagút a Nemzeti Színház díszletalagútjával, a díszletalagút a Drachengassei színház irodafolyosóival, az irodai folyosók a cukorral hintett, mazsolás alagúttal. Egyszer apánk azt mondta, mikor emlékezetesen berúgott: cukorral hintett mazsolatárnákban fegyvert rejtegetnek a felkelők.

Alsónémedi egyetlen négyszintes lakóházát velünk együtt nyolc család lakta. A lakásokhoz tartozó barna postaládák a fűtött kapualj radiátorai fölött sorakoztak, ezézt a lakók októbertől ápriliséig frissen, ropogósan kapták kézhez a leveleiket. „Drágáim”, írta apánk egy második képeslapon, amely napokkal hazatérte után érkezett csak meg Alsónémedibe. „Tolmácsom, Ildiko megjátszott akcentusát nehezen viselem.” „Óvárosi sétáimon folyton eltévedek.” „Mirko Šapka ittlétem ötödik napján meghalt egy közúti balesetben.” Volt, amit apánk másodszer is megírt. „Az utcákon nagy a tisztaság.” „Alsónemümet egy kis mosdókagylóban lötybölöm este”. Ha előző képeslapját, gondoltuk, megtartja magának, akkor az efféle önisméltlésektől megóvja magát, megkímél minket. Apánk azt mondta, hogy belőle a bécsi tisztaság új embert faragott. Ez a tisztaság és rend iránt fogékony ember állítólag mindig is ott rejtőzött benne, de csak a császárvárosi élményei hozták ki belőle, faragták le róla a nem

tisztaságkedvelő fölösleget. Mert hogy, lévén asztalos, apánk az ilyen személyiség-változásokat a fafaragás, a szobrászat mintájára képzelte el. Szerinte megváltozni nem gyarapodást jelentett, hanem kevesebbedést, csökkenést, fogyatkozást, ahogyan faragás közben az anyagból tűnik elő a szobor, ami addig rejtve volt.

Életünk első videolejátszója aztán rendeltetészerűen sosem működött. De amikor nyolcvannyolcban vagy nyolcvanhétben kicsomagoltuk a gyári kartonból, még maradék nélkül örültünk neki. Amíg apánk kiszabadította dobozából a hungarocellat, a hungarocellból a lejátszót, mi azonnal elképzeltük alsónémedi estéinket egy tévénkre csatlakoztatott, piros fényekkel parázsló videolejátszó előtt. Naplemente után, mikor majd a Duna–Tisza-csatorna nyomvonala elhalványul, s előbb páratelt csikká, később ólomszínű úrré változik, mi a tévéből, gondoltuk, bármit fölvehetünk, kedvünkre rögzíthetjük és újrarájázhatjuk a műsorokat, bizonyos értelemben tehát megállíthatjuk az időt. Apánk részére a más földrészekén játszódó teniszmérkőzések pillanatait, anyánk részére Szegvári Katalin kedd esti műsorát. Apánk részére Anne Bancroftos, anyánk részére Audrey Hepburnös filmeket. Eleinte azt hittük, mi vagyunk ügyetlenek, életünket mindenesetre egy olyan élet kilátása változtatta meg átmenetileg, amilyenre mi nem vágytunk, amelyet mi korábban nem képzeltünk el.

Kiderült, hogy bécsi tanulmányútja alatt apánk feljegyzéseket készített. Drótspirálos, nyikorgó skiccfüzetében a színházról szóló adatok, alaprajzok, fűrész- és esztergagépek műszaki leírásai között magáncélú jegyzeteket is találtunk: „a Salzgasse házainak ablaka furcsamód kifelé nyílik, és ki van téve esőnek, hónak”. „Reggelim bőséges és ingyenes”, „egy kis bécsi vendéglőben tolmácsommal, Ildikoval néha együtt ebédelek”, írta apánk az ő közepén horpadt, cipőtalpához hasonló betűivel. „Ildiko enyhe, de megjátszott akcentusát nehezen szokom.” Nem esett jól, hogy ezek szerint apánk majd minden bécsi mondanivalója elfért két képeslapon.

Apánk ezt a skiccfüzetet egyébként még Alsónémediben szerezte be. Hóna alá csapott, hóna alatt nyikorgó vázlatfüzetével – amelynek spirálja kikezdte apánk életreszóló két pulóverét – bejárta a színház üzemi területeit, megtekintette a szomszédos utcákba kihelyezett jelnezműhelyt, a parókásokat, a festők pincebéli barlangját, ahol a festékszóró pisztolyok hosszú ormányokról, végtelen gégecsövekről lógtak, a világosítók kuckóját, ahol a Mirko Šapkát gyászoló világosítók kucorogtak, végül persze, lévén asztalos, az asztalos műhely korszerű, balesetmentes gépeit. Ildiko hívta így, a tolmács, s aztán átragadt apámra, hogy azok a bécsi gépek nem egyszerűen balesetbiztosak, hanem sokkal inkább balesetmentesek. Ildiko Ausztriában született, de a szülei magyarok voltak, s apánk meglepetésére egy zsidókról elnevezett környékbeli utcában lakott. Apánk korábban sosem gondolta volna, hogy azok után, ami történt, lehetséges volna zsidókról elnevezni utcát, s azt mondta, a Zsidóutca elnevezés Alsónémediben botrányos volna, azon kívül egyetlen utcára sem illene. Apánknak igaza volt. Mi legalábbis nem ismertünk senkit, aki egy ilyen nevű utcában nyugodt szívvel, lelkifurdalásmentesen lakna el. A Kossuth, a Liliom és a Petőfi utca lakói a büntudattal együttélni, gondoltuk, nem volnának képesek.

Apánk egyébként nem először találta magát olyan viszonyok közepette, hogy idősebb nők a jelenlétükkel, pénzükkal vagy ebédmehívásokkal segítsék. Anyánkkal is hasonlóképpen indult a kapcsolata. Kezdetben anyánk családjának a pénzéből jártak kertvendéglőbe, pesti könyvesboltba, kölcsönöztek csónakot a római parton,

vásárolták apám életreszóló két pulóverét. Anyánk azt mesélte a fiatalkorukról, hogy apánk szeretetteljes konoksága egy kissé a József Attiláéra emlékeztetett. Bársony nesz inog, mondogatták, mikor párás nyári estéken a Baromfi meg a Vulkan munkásainak csapata ék alakban egyesült a helyközi buszmegálló előtt. Anyánk néha hajlamos volt úgy gondolni magára, mint Vágó Mártára, legalábbis gyakran vont párhuzamot az ő révbe ért, megvalósult szerelmük és a polgárlány Vágó Márta meg a proletár József Attila zátonyra futott kapcsolata közt. Anyánk ugyanis polgárlány volt, apánk pedig, lévén asztalos, proletár. Míg apánk gyöngéi a síró nők voltak, anyánkéi a síró férfiak. Házasságunk története, mondták, egy lecsúszás meg két elidegenedés története. Sokat eveztek.

Ott Bécsben apánk elsikkasztott valami pénzt, amiért a főnökeitől később írásbeli megrovást kapott. Megérdemelten, ahogy évek múltán ő maga is mondta. De azért ott a Műhely élén, az ő véletlenségből vagy figyelmetlenségből demokratikusan elnyert pozíciójában nem háborgatta senki, és még évekig ő volt a fiúk főnöke. Apánk állítólag a munkahelye schillingre váltott ellátmányát költötte Bécsben másra – feltehetőleg éppen életünk első videolejátszójára. Anyánk hiába faggatta őt, honnan jutott, miből telt pénze a videolejátszóra, apánk hallgatott. Amikor első ízben áram alá helyeztük a videolejátszót, és kigyulladtak rajta a fények, már nem volt értelme tovább firtatni a dolgot.

Életünk első videolejátszója igen jól mutatott a tévénk alatt. Bár sajnos elől, a tévé képernyője alatt kellett elvezetnünk a kábelét, mivel a tévészekrényünk háta fedett volt. Lévén asztalos, apánk megígérte, hogy a furnér hátlapot a vezetékek számára megnyitja majd egy tenyérnyi területen, s akkor hátul futhatnak a videolejátszó kábele, ahogyan azt más videolejátszós emberek lakásában láttuk. Ennek a videolejátszónak a süllyesztett csavarjai, csillogó fémdoboza, melegen parázsló piros fényei ugyanis szépek s már szinte bécsiesen előkelők voltak, de a hátlapra szerelt csatlakozóaljzatok, sejtyszerűen szabálytalan körvonalaik, a belőlük kivezetett fekete kábelek alsónémediesen dugdosni valók. Nem szem elé valók: ahogyan apánk féltestvérünk iránti gyöngéd érzései sem voltak azok.

Apánk az úti beszámolóiban feltűnően gyakran élt a „kis, bécsi” fordulattal. Kis bécsi vendéglő, mondta, a drachengassei kis bécsi színház, a Rennwegen fölfedezett kis bécsi elektronikai bolt, kis bécsi motelében a lehetetlen alakú kis bécsi mosdókagyló, a műselyem zsinóron függő kis bécsi névtábla, a kis bécsi garasok az utcai telefon zegzugos járataiban. Apánk tudott egy pesti trükköt: azt mondta, ragasztóval kell bekenni a pénzérmét, s akkor az a telefon gyomrában örökre megakad, így ingyen hívhatók az alsónémedi számok vagy a gyanútlan somogyi rokonok. Csalódnia kellett apánkknak, mert a bécsi telefonokkal, bécsi garasokkal ez a forintos pesti trükk nem működött. Persze egy hozzá hasonló félszeg utazó, mondtuk, éppenséggel az országhívóról is megfeledezhetett. Az elektronikai cikkek boltjába, ahol a videolejátszót szerezte be, Ildiko is elkísérte apánkat, hiszen nélküle aligha értette volna meg az árusok magyarázatait. A használati utasítás legfontosabb kifejezései fölé is apánk tolmácsa rótta föl kis, bécsi betűkkel, hogy mit jelentenek. Talán ennek az Ildikonak a fordulatait vette át önkéntelenül apánk, amikor a bécsi dolgokat előttünk, családtagjai előtt újra és újra kicsinek meg bécsinek titulálta. Titulálás közben pedig, úgy sejtettük, zavartalanul gondolhattott Ildikora.

Apánk hozott magának egy sapkát. Ez egy eltékozolt bécsi sapka, mutatta, nem Marko Šapka fejedője. Fejébe húzta, és körbe forgott vele előttünk, mint a Baromfi és a Vulkan munkásai, mikor a gyárkapunál megmotozzák őket. Apánk a sapkát a drachengassei színház 80-90 férőhelyes nézőterén, egy felcsapható széktámla mögé szorulva találta, a Sárkány utcai színház nézőterére a bécsi közönség ugyanis ruhatárhasználat nélkül beléphetett. Az eltékozolt sapka színes volt, kötött, amilyet nem árultak, nem is hordtak akkoriban Pesten vagy Alsónémediben. Mivel, ahogy apánk mesélte, a széles bécsi utcák, a patakok – kiszáradni kész folyók – medre, a nyitott vagy császári időkben örök időkre betemetett vízjárta árkok szélcsatornaként szolgálnak az Alpok lejtőiről érkező szeleknek, apánk a sapkát gondolkodás nélkül használatba vette. Lebukástól való félelmében ugyan válla közé süllyesztett fejjel, s mintha éppenséggel a Zsidóutcában kellene lagnia, rossz lelkiismerettel rótt a bécsi óvárost, hogy majd csak Alsónémediben merje kihúzni magát.

Apánknak beszámolót kellett a tanulmányújáról írnia, s ennek a beszámolóknak egyidejűleg kellett szakmainak meg gazdaságinak lennie. Gondterhelten lapozgatta spirálos vázlatfüzetét, nézegette Bécsből küldött képeslapjait, és napokba telt, mire közép tájt horpadt jellegzetes betűivel megírta – ahogy ő mondta, papírra vetette – a vázlatot. Először kis bécsi garasokat rajzolt a felsorolásban szereplő tételek elé, hogy könnyebben kiismerje magát a részösszegek és végösszegek, a balesetmentes esztergagépek és bécsi programpontok, a hivatalos vacsorák és Ildikoval elköltött ebédek között. Aztán a kis bécsi garasokat besatírozta, megvastagította és megnagyobbította, így azokból nagy, bécsi garasok lettek. A nagy, bécsi garasokat forinttá alakította, a forintok köré éles tuskézetet rajzolt, a tuskézetből kristályalakzatot formált, a kristályalakzatot pedig csillagszerűen szétsugárzó körvonallal kerítette. A szakmai és gazdasági beszámolót végül anyánk szövegezte meg.

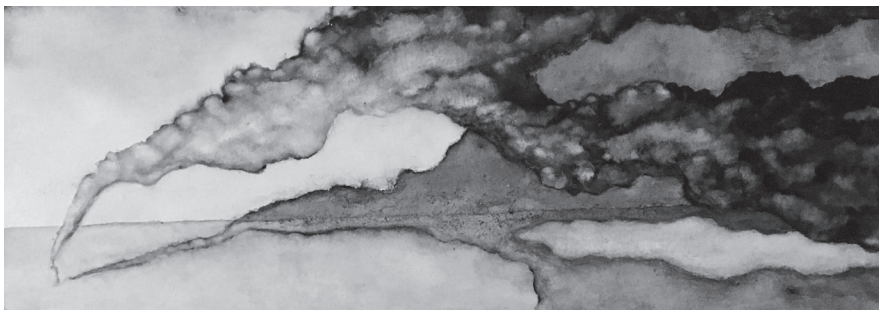
Apánk legemlékezetesebb berúgásai – mikor például életreszóló pulóvereinek egyikét cigarettaparázzsal égette ki, vagy mikor Anne Bancroft erős szemöldökét skiccelte alsónémedi lépcsőházunk meszelt falára – nem örömhírekhez, tragédiákhoz, vagy hosszan tartó, baljós várakozásokhoz igazodtak. Apánk maga mondta anyánknak, hogy ne keressen ok-okozati összefüggést a berúgások és élete eseményei között, ezek merő véletlenségből eshetnek olykor egybe. És ezek a berúgások, mondta, vidámak, nem szomorúak. Mikor pedig azt mondta, ok-okozati, mi azt hittük, apánk máris dadog, apánknak máris összeakad a nyelve. Mi sosem láttuk, hogy inna. A jelenlétünkben vagy színjőzán volt, vagy már menthetetlenül részeg, és sosem láttuk, milyen az átmenet.

Apánk megtekintett a drachengassei bécsi színházban egy előadást. „Éltre szóló élmény”, jegyezte föl a vázlatfüzetébe. Az előadás délutánján apánk megmosdott lehetetlen alakú, kis bécsi mosdókagylója fölött. Levette munkaruháját, a fakult pesti kezeslábast, amelynek mellzsebéből minduntalan kiesett a collstok meg az ácsceruza – sokat szidta apánk ennek az egyébként kényelmes kezeslábasnak a túl rövidre szabott mellzsebéét –, mert az életre szóló előadás estéjén életre szóló pulóvert kellett viselnie. Apánk attól félt, hogy bármelyik pulóverét veszi is föl, ki fogják nézni az elegáns bécsiek, ezért megfordult a fejében, hogy az előadást kezeslábásban, névkártyáját a kezeslábasa pántjára tűzve, a színfalak mögül kellene megtekintenie. „Leart adnak.” „Tolmácsom, Ildiko rábeszél az előadásra”, írta apánk horpadt betűivel

a skiccfüzetébe. Amikor aztán apánk meglátta a drachengassei sikátorból nyíló bejárat felé igyekvő farmerdzsekis, fekete garbós férfiakat és tornacipős nőket, megkönnyebbülhetett. Sosem gondolta volna, hogy a császárvárosi közönség alig különbözik a Baromfi vagy a Vulkán bejárata felé igyekvőktől. Ildiko a művészbejárónak is beillő cementlépcső tetején, a drótüveges előtető alá húzódva, feje fölött a Mirko Šapka halála miatt kitűzött gyászlobogóval várta apánkat. „Ildiko sárfoltos sportcipőben, ázott frizúrával.” „Szép előadás volt. Learben magamra ismerek.” Ezt nem értettük. Talán Ildiko mondta apánknak, hogy a főbb szereplőkben magára kell ismernie.

Apánk nehezen ismerte be, hogy életünk első videolejátszójaival kudarcot vallott. Hiába vizsgáltuk a tévét minden irányból, hiába fordítottuk kopolytűszerű nyíladékait magunk felé, hiába állítottuk a hátul hordott hasat a lámpafénybe, nem találtunk rajta egyetlen nyílást vagy csatlakozót sem, amely a lejátszó kábeleinek befogadására alkalmasnak látszana. Így aztán a tévészekrény hátlapját apánk egy tenyérnyi felületen ezerkilencszáznyolcvannolcban vagy -nyolcvankilencben végül mégsem nyitotta meg. Ez a tévé meg ez a videolejátszó ok-okozatilag nem összeköthető, jegyezte meg anyánk: tolmácsod, Ildiko nem tudhatta, hogy bécsi kábelek alsónémedi tévékbe sehogyan sem illenek.

Apánk bécsi utazását hosszan tartó, baljós várakozás követte. Legemlékezetesebb berúgásainak egyike is ezekre az időkre esett. Apánk, az eltékozolt bécsi sapkával a fején, az alsónémedi ház harmadik emeleti ablakában állt. Láttuk, hogy homlokához illesztett ujaival a Vulkán, a Baromfi felsrófolt villával várakozó targoncáit utánozza. Barcogott nekik, mint a hím szarvasok, majd kijelentette, hogy a felkelők cukorral hintett mazsolatárnákban fegyvert rejtegetnek. Apánk és anyánk másnap kétfelől markoltak meg egy alsónémedi létrát. Védekezésképp húzták maguk közé, aztán proletárdühükben, polgárharcukban addig szorongatták, ádázul és némán addig rázták, amíg összecsucoló lábai be nem csípték a kezüket. Rázták és rázták. Nem értettük, apánk miért jött vissza Bécsből. Feltöltődve, ám furcsamód kizsigerelve ellakhatott volna tolmácsa Zsidó utcai lakásában, a Salzgasséra néző, megvetemedett ablakok kifelé nyíló szárnyait pedig, lévén asztalos, ő gyalulhatta, ő igazíthatta volna a keretbe. Ha még zsalugátert is szerkeszt a Salzgasséra néző ablakokra, legemlékezetesebb berúgásai kis bécsi családásokkal eshettek volna egybe, középtűt horpadt betűit alsónémedi postaládánk tarthatta volna melegen, az időt pedig tolmácsa, Ildiko videolejátszóján állíthatta volna meg.



Markó Béla

Maszk mögött a vers

Az égszínkék a távolság színe.
Édeskés, émelyítő, megkékül minden,
amikor messze van. A kő, a fa, a vázson,
de még a sárga búzamező is. A vér is,
a könny is, a nyál is. A megkékítő
messzeség. Égszínkék erdőrengeteg,
égszínkék hegy, égszínkék mennyország,
égszínkék Isten. Ezek szerint, ami közeli,
az is távoli, ha égszínkék. Járványkor
néha fehér, néha fekete, de legtöbbször
égszínkék a maszk is. Fogalmam sincs,
hogy miért. Most mondok először verset
a maszk mögül. Különös érzés. Persze
felerősíti a mikrofon, ez rendben van.
De belégzéskor rá-rátapad a szájamra,
és olyankor hirtelen nem kapok levegőt.
Ezt is gyakorolni kellene. A maszk
mögött egy vers. Arctalan szavak.
Egy-egy hangot visszatart az égszínkék,
mint a fertőző nyálcseppeket. Egészen
sűrű szájkosár a költőn. Az ajkak,
a fogak, a nyelv. Nem látszik semmi.
Csak a cukrozott messzeség. Kezdem
a kezedet figyelni, Uram, szélfújta
fáidat, felhőidet, ide-oda hajló
fűszálaidat, hogy hátha megértem
a jelbeszédet, ha nem olvashatok
a szájadról az égszínkék maszk miatt.
Pedig tudom, hogy verset mondasz,
belégzéskor be-behorpad fejem fölött
irdatlan maszkod. Mögötte nyálcseppek,
apró csillagok. Igen, a maszkot is
meg lehet szokni. Majdnem olyan
könnyen, mint a hallgatást, miközben
mindenki azt hiszi, hogy verset mondok.
Dehogy. Mint szájról olvasó siketekre,
előbb-utóbb irdatlan csend szakad reánk.
Veréb, rigó, varjú, tücsök, darázs,
szél, eső, mind-mind egyszerre beszél.
Egy hasbeszélő Isten kezében vagyunk.

A választás szabadsága

Előfordul, hogy szívesen megfestenék egy emlékezetes látványt. Felhőjátékot a tetőablakból. Madárrajt. Ilyesmiket. De nem tudok festeni, így hát inkább verset írok belőle. Máskor meg szeretnék zenét komponálni egy kintről beszűrődő beszélgetésből. Csakhogy nem értek hozzá. Verset írok ebből is. Ritkán történik meg, hogy abból írok verset, amiből tényleg verset akartam írni már kezdettől fogva. Kép. Zene. Vers. Hiszen mind ugyanaz. Amiről most beszélek például, abból regényt kellene írni, ahogy mondani szokás. Viszont ehhez sem értek. Ilonka hazahozta Pétert Washingtonból. Egykor innen mentek el, megküzdöttek Amerikáért. Ilonka egészségügyi asszisztens, Péter meg orvos, vizsgázniuk kellett egyfolytában, hogy elfogadják ott is a diplomájukat. A gyerekeket is kivihették nagy nehezen. Mondanom sem kell, nem lehetett csak úgy ide-oda utazgatni akkoriban. Ilonkának megtanultak angolul, a gyerekek pedig majdnem teljesen elfelejtettek magyarul. Nemcsak a tanulás, hanem a felejtés is elhatározás kérdése volt, azt hiszem. A rendszerváltás után kétszer is voltam náluk, ugyanis Ilonka felolvasó körutakat szervezett nekem. Irodalom és politika együtt. Összegyűrt homlokú, de egyébként kiegyensúlyozott emberek voltak. Aztán egy ideig szinte semmit sem tudtam róluk. Marosvásárhelyi barátnőjétől hallottam, hogy Ilonkáról kiderült, gyógyíthatatlan beteg, néhány hónapja van hátra. Péternél közben megjelentek az Alzheimer-tünetek. Kezdett elfelejteni angolul. Házat vettek egy Marosvásárhely melletti faluban, majd felfogadott Ilonka egy asszonyt, és itt hagyta Pétert. Visszament Amerikába. Ott voltak természetesen a gyerekek, tulajdonképpen felnőttek már. De sem a fiút, sem a lányt

nem értette volna Péter. És ők sem az apjukat.
Ilonka nyugodtan halt meg. Ezt kell hinnünk,
hogy legyen valami tanulság. Gondoskodott
mindenről. Aztán hamarosan Péter is meghalt,
de ő már nem tudhatta, hogy nyugodt lehet.
Elfelejtette Amerikát. Meg talán Erdélyt is.
Akkor ez most amerikai vagy erdélyi történet
valójában? És vers-e. Vagy kép? Esetleg zene?

Terék Anna

Valahol Újvidéken

Bagi Natáliának,
aki előásatta velem a föld alól is
ezt a verset

Egyre élesebb a csend,
felrémlik egy
elakadt délelőtt,
az ég színe, a várakozás,
mintha még mindig csak állnék,
kint felejtve, ott a házunk mögött.

Május elseje volt,
hűvös reggel, a fű
nyálazta cipőmet,
fázott a lábamon minden ujj.
Az eget néztem, az utca
másik oldalát,
ahonnan a nap kelt fel éppen,
hideg volt, én talán hétéves,
és csak kiszaladtam, már
magam sem tudom, miért,
a kertbe, s tele voltam
várakozással.
És az emlék, az a délelőtt,
itt elszakad.
Nem emlékszem már,
hogyan volt tovább,
s mire is vártam volna ott.
Csak az a biztonság,
az a jó érzés maradt,

hogy odabent, a házban
várnak rám,
kellek valakinek.

Hordom itt magamban
azt a délelőttöt,
hogy legyen,
ami egyensúlyomban
megtart.

*

A tóparton sétálva,
a nővérem azt mondta,
szerinte ebben az életben
a legfontosabb dolog
egy-egy megmaradt
hangulat.
Mert változik
minden
egyfolytában,
változnak a tájak, a házak,
a földre utakat öntenek,
a fákat kivágják, valahol
új falakat építenek,
a régi út közepén a betont
feltöri a fű,
de legalul,
mindezek alatt
ugyanaz a föld marad,
s rajta vannak olyan pontok,
ahol egyszerre
összefut az emberben
minden,
ami elmúlt,
vagy jönni fog
vagy van,
s előjön valahonnan
egy-egy hangulat,
a fej meg csak szédül,
mert egyszerre érzi magát
abban is, ami elmúlt,
abban is, ami most van,
és sejti, vagy csak reméli
azt, amiről tudni sem lehet,

hogy jön-e, vagy ha jön,
hát felénk jön-e.

Mert az élet néha szétcsapja
a felénk vezető utakat.
És nem szól egy szót sem.
Hagyja feleslegesen
reménykedni az embert.

*

Ott állsz,
kitárt karokkal,
valahol Újvidéken,
aztán északnak fordulva
megindulsz.

Tegyük fel, felém kezdesz
lépegetni, de tűz a nap,
és egyre beljebb csúsznak
sugarai a szemedbe,
vagy a bőr alá.
Megállsz, mosolyogsz még
egyet utoljára, s két kézzel
egyszerre legyintesz,
szétcsapkodva
a felém vezető utat.

Emlékszem, volt olyan, hogy
csak a szőrös karodra,
a szőrös arcodra tudtam
gondolni
egész nap.
Próbáltam megszokni
a gondolatot, hogy
nem indulsz el már.

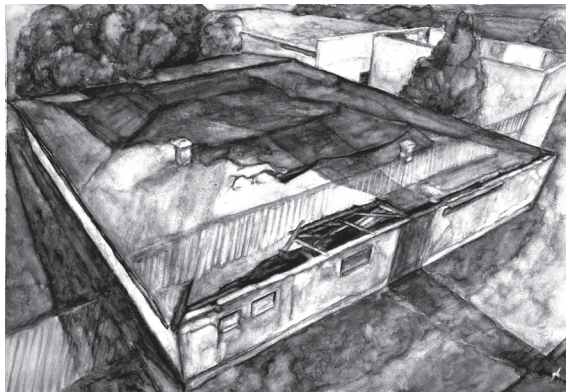
Bánom azokat
az elmaradt szerb csókokat.
Mert talán közben
tartozhattam volna valahová,
úgy rendesen.
A szerb szádba ért volna
az én magyar nyelvem,
s egy ilyen komplikált helyzet után

már mindegy is, mi vagyok,
vagy hogy te mi vagy.

Szerettem volna végighúzni
az ujjamat az orrodon.
Eddig minden mellém sodródott
férfi orrán végighúztam,
mintha ezzel valóban le tudnám mérni,
milyen éles az adott arc,
s mennyire mélyen fog majd
a végén belém vágni.

*

De nem szólsz,
egyre csak hallgatsz,
s lassan annyi ember
kerül közénk, hogy
már nem is látlak,
és egyre csak hallgatsz,
mintha egyszerre félnél
elkezdeni és befejezni
velem valamit.
Pedig elengedjük úgyis
az összes kezet,
még ha a tenyerünkben ott is marad
valaki más kezének súlya
vagy szorítása,
és aztán hiányzik majd minden
tenyér, minden elengedett kéz,
amire a végén már csak
az ujjak tudnak emlékezni.



Csabai László

Új asszony a háznál

Kistóth Bori megmosdott, felöltözött, megreggelizett. Most pedig csak ül. Megszepenne.

Feri nappalijában fonott bútorok. A kárpátaljai cigányok árulnak ilyeneket a naményi piacon. Biztos divatosak, ha ilyenekkel rendezte be a helyiséget Feri. Vagyis nyilván még Balogh Ilony, Feri első felesége. A fotelekben és a kanapén kék virágos ülőpárnák. Szépek, de az ülés nem kellemes rajtuk. Csúszkálnak a fűzfonaton. Bori a padlóra telepszik át. Alatta vastag keleti szőnyeg. Ilyet nem árulnak Naményban, Pestről kell hozatni. Pedig nagy rá a kereslet. Trendi. (Mint a kicsi, zöld led lámpák. Sokan azzal szórják tele a lakásukat.)

Bori egy ide nem illő legyet figyel. Aztán bekapcsolja a plazmatévét. Megjelenik egy forgó embléma. Csatorna nem érkezik, hiába nyomkodja összevissza a távirányító gombjait. Csak elkásásodik a monitor. Gyorsan kikapcsolja a készüléket. Idegen helyen mindig fél, hogy elront valamit. Bár ez nem idegen hely, hanem immár az otthona. Ami mégis idegen.

Borit egy kombájnért vette meg Audis Feri. Persze nem íratta át a gépet Papus nevére, de Kistóthék portáján fog állni, és Papus annyit használja, amennyit csak akarja. Bér munkát is vállalhat vele. És a kormányánál trónolva végigdöcöghet Újszállás főutcáján. Amitől Kistóthék haragosai megpukkadnak. A barátok pedig haragossá válnak. Mindegy az. Egyszer élünk!

Bori kilép a nappaliból. Átmegy a következő szobába. Ami szintén egy nappali. Berendezése biedermeier stílbútor, vagy, ahogy Naményban mondják: „öcskástól való, de flancos”.

Hibátlan a politúr, az intarziák szikráznak a koraősi fényben. És ragyog minden a tisztaságtól, mivel ezt a szobát nem használják. Van ugyan egy bárpultocska igen tekintélyes kínálattal, de Feri nem hív magához vendégeket. „A mulatásban az a lényeg, hogy az ember kimozdul otthonról!” A csillár templomi méretű. Bori dédnagyanyjának is ilyen volt. A grófi kastélyból zabrálták, amikor az oroszok közeledtére megpuccolt a földbirtokos család.

A pulyák belekapaszkodtak és lábban lendítették magukat. Jó móka volt.

Borit nem egy kombájnért vette meg Audis Feri. Legalábbis elálltak volna Mamusék a dologtól, ha a lányuk tiltakozik. Nem olyan időket élünk már, hogy a szülő eladhatja a lányát vagy házasságra kényszerítheti a kénye-kedve szerint!

De Bori nem ellenkezett. Sőt, amikor Feri járni kezdett hozzá, mosolyogva fogadta. Bár nem örömeiben, inkább zavarában mosolygott. Maga sem tudta, mi legyen. Pontosabban azt tudta, hogy otthon nem akar maradni. A folytonos célozgatások, az ugráltatás, a szemrehányás, hogy nincs még se rendes munkája, se férje, se semmi.

Olyan volt ő már akkor otthon, mint egy cseléd. Akit nem fizetnek. És Bori semmiképp nem akart vénlány maradni. Ki akar?

Szemben egy hálószoba. Használaton kívüli ez is. Bár nem felesleges. Mert raktárként szolgál. Balogh Ilony naponta vett göncöket, melyek itt gyűltek föl. Üzente, hogy még eljön ezekért, de nem fog. Ferinek is van ruhája bőven. Ő viszont legalább egyszer mindegyiket felvette. Csak aztán kötnek ki itt. És most megérkezett Bori gardróbja. A Beregben a férfiak idővel alkoholisták lesznek a nők meg ruhagyűjtők. Nincs ellenszer. Ezer évig kincs volt az új ruha, még ezer évig nem lehet betelni azzal, hogy az ember ruhát vehet, ha kell, ha nem.

Audis Feri háza nyolcvan méterre van Kistóthék portájától. Bori és a jövődöbelije mégsem az utcán találkoztak. Hanem a világűrben. Egy műholdon. Mint két internetfelhasználó. Feri véletlenül akadt Bori profiljára, és megállapította magában, hogy a lány egész pofás. És olyan végtelenül, de végtelenül szolid, rendes a kinézete. [Márpedig az arc mindent elárul. Balogh Ilony például azért tetszett meg Ferinek, mert lerítt az arcáról, hogy olyan ribancféle, aki mindenben benne van. És valóban mindenben benne volt. Az ágyban nem lehetett rá panasz. Csak hát ribanc volt. Mennie kellett.] A férfi nevetett azon, hogy Bori huszonegy évesnek van írva [miközben legalább huszonkilenc], de hát egy talpraesett nő ötvenéves koráig folyton a legjobb korban van. És így legalább nincs köztük csak öt év különbség. Ami éppen ideális. Cseteltek, cteltek. Aztán Feri, a nyolcvan méter távolságot leküzdve, elkezdett járni hozzá. Ott élőben beszélgettek. Ez furcsa volt. Meg az is, hogy ezek a látogatások a szülőknek is szólnak. Akik el voltak ragadtatva Feritől. [Korábban utálták, irigyek voltak rá, de kérőként minden megfordult.] Borinak nem tetszett a rámenősség. Néha meg tetszett. A rámenősség, a határozottság: erő. Csak az erő veszélyes ám. Nagypapus is arra használta, hogy Nagymamust verje. Feri arca hol csibészes kedves volt, hol meg nem is tudni milyen. Bori nem lett szerelmes Feribe. Ezt be kellett vallania magának. Bár mivel még sosem volt szerelmes, nem is tudta, milyen az.

A következő helyiség is egy háló. Ferinek van pénze mindenből kettőt birtokolni. [És valóban: két háza, két autója, két choppere, két Tisza-parti faháza és két motorcsónakja van.] Az első számú hálójuk. Bori elrendezi a franciaágyat. Egyszerű. Csak egy pihekönnyű ágytakarót kell dobni a dunyhára. A hátsó falon méretes festmény. Tegnap azt hitte, egy középkori urat ábrázol. Most látja, hogy valójában egy halom zöldség meg gyümölcs. Melyek mégis kiadnak egy arcképet. A homlok sárgadinnye, a pofa alma, a száj cseresznye, a haj szőlő. Tetszetős. Borinak kedve lenne végigkóstolni őket. Mivel ez képtelenség, a konyhába indul valódi gyümölcsöskért.

A Beregben mindenki csinál mindent. A szegény napszámba, közmunkára, OKJ-s tanfolyamra megy. Ha van szakmája, azt úzi. Bejelentve. Aztán, ha már megölte az adó [vagy mivel más is úgy csinálja], feketén. Veszködik az almással, amit minden évben ki akar vágni, mert csak a gond van vele, hétévente egyszer hoz hasznot, de mégse számolja fel, mert van telepítési támogatás, és azt ő sem hagyhatja ki, ha már mindenféle rongyos népségnek is jut. Ha az önkormányzaton kap fix állást, buzgón

munkához lát: igyekszik minél több szívességeket tenni annak, aki státuszba helyezte. Ezt fontosabbnak tartja, mint magának a reá bízott feladatnak az elvégzését. Ha egy üzemben kap minimálbéres állást, bejár oda. De persze csinálja a korábbiakat is. Mert sosem tudni, mikor, hol üt be a mennykő.

A gazdag is sokfélét csinál. Mint például Feri. Van húsz hektár földje. Megműveli. Géppel vagy napszámossal. Fuvarozik. Szerződése van egy takarmánygyárral. Raktározza és árulja a sertéstápot. Amelynek ürügyén minden mást is árul: bebújós overált, katonai gyakorlót, lomis holmit, a határon legálisan áthozható ukrán élelmiszert. Meg persze, illegálisan áthozott vodkát, cigarettát és benzint. Mikor melyiket lehet. És van egy fél presszója. Törvényesen a nevére írva. És két presszója más néven. Mindazonáltal Feri jó ember. Horgászni jár, és képes meghatódni a romantikus filmekben. Szilárdan elhatározta, hogy ha egyszer igazán megszedte magát, felhagy minden törvénytelen biznisszel, és átáll falusi vendéglátásra. Már kezdi kiépíteni ehhez a személyi kapcsolatokat. Az olcsó benzint mindenki szereti.

Konyha csak egy van Audis Feri házában. De az nagy. Lábtengőzni lehetne benne. Egy polc vadonatúj szakácskönyv, egy polc fűszer, egy polc konzerv, egy szekrény házi-vinyettás befőtt. Mind a színe és a formája, nem a használati értéke miatt beszerezve. A diófa munkalapba süllyesztve ovális krómaccél mosogatótálca. Alul mosogatógép. Oldalt kétajtós hűtő. Tetején egy plüssmajom. És külön mélyhűtő. Minden csábít a használatra, de el is riaszt. Mert inkább labor ez már, mint a ház lelkeként és szíveként működő főzőhelyiség. És még valami félelmetes: a tányértartó alá akasztva egy ébenfekete nyelű és pengéjű késkészlet. Hámozókés, zöldségszeletelő kés, kenyérvágó kés, közepes szakácskés, nagy szakácskés, Santoku kés. Bori a megnevezésüket nem tudja, de lenyűgözi ez a fekete hadsereg. Színük a bennük rejlő sok sötét lehetőséget mutatja. Óvatosan érinti meg őket.

Bori és Feri az első látogatás után három héttel hálták el, tették törvényessé a kapcsolatukat. Jóval az esküvő előtt. Mert nászéjszakáig való szüzességőriztetés nincs már a Beregben. Még az öregasszonyok sem emlegetik. De megvan a szüzesség nosztalgijája. Az anyák nem akarják, hogy lányuk az árokparton vagy ukrán lotyók havi bérletes panziójában élje át a nagy eseményt, ezért otthon készítenek neki és jövődöbelijének ünnepi fekhelyet, ahogy szokás volt régen menyasszonyfektetés-kor. Persze ez megtörténhetett volna sokkal kényelmesebben Feri saját házában, de akkor Mamusék kimaradtak volna egy izgalmas dologból. Ezért Mamus nem engedte átmenni Borit Ferihez csak az előnászéjszaka után.

Ami rendben lezajlott. Bori számára nem volt különösebben jó, de hát korábban Csuka Tomival sem volt az. Tomi mozgott párat és kész. Feri viszont kitartott. És ez imponált a lánynak. Hogy érzi magában a férfi jelenlétét. Csak aztán meg éppen, hogy túl sokáig érezte. Anélkül, hogy maga gerjedelembe jött volna. Hacsak nem a készülődő mérgét számítjuk gerjedelemnek, hogy mikor lesz már vége. De akkor vége lett. Húsz perc lehetett az egész. Az nem sok. Hetente egyszer ki lehet bírni. Mert Mamus azt mondta, annyiszor kell engedni a férfit. Persze Bori barátnői, Kati és Vali szerint minél többször akar a férfi, annál jobb. Mert nincs attól nagyobb öröm a nőnek. Bori maga sem tudja, szeretné-e megismerni azt a nagy örömet.

Bori ül a konyhában, és megint nem tudja, mit csináljon. Mamus bezzeg tudja! Negyvenévesen lerokkantanynyugdíjaztatta magát, de azért otthon dolgozik tovább. Reggeltől estig. Nagy ügyet csinál minden takarításból. Egy firhangmosást hetekig tervez. Meg a veteményes! Meg a jószágok! Az előkert! A ház! A hivatalos ügyek! És persze a nagy mártírság: a főzés!

Feri bejárónót fogadott, aki mindent puccba vág. A mosást is. Borinak nem maradhat más, mint a főzés. „Hatra jövök, hogy idejében együtt vacsorázhassunk” – ezzel búcsúzott reggel Feri. Akkor ebben semmi különöset nem érzett Bori. Most viszont rémlik neki egy hangszín a férje vidám szavai alatt. Mintha elvárná a feleségétől, hogy főzzön rá. Ezen meglepődik Bori. Mert ha ez igaz, egy bilincset engedett magára rakni, amit majd csak a sírban tehet le. Végigpörgeti fejében az ismerős családokat, és be kell lássa: a feleségek mindenhol főznek. Sóhajt. Mit főzzön? Újszálláson négy ételt főznek: csigalevest (értsd: tyúkhúslevest), rántott húst krumplival, töltött káposztát és pörköltöt. Mindenki unja már ezeket, és mégis rendre ezek vannak. Hétköznap kisebb adag, hétvégén nagyobb adag, lagzikor annyi, hogy a maradék hetekig fog kifolyni az ember füléből. Ezek közül a húsleves a legegyszerűbb. Csak idő kell hozzá. Ami van, bőven. Meg zöldség. Az van a hűtőben. Meg hús. Az nincs.

Bori tudja, mi a baj. Hogy ő nem érez olyan elemi vágyat a férfinép iránt, mint a barátnői. „A férfi is ember, mint a nő, van lába, keze, szeme, orra, füle, egyik ronda, másik kevésbé, minek úgy rajongani értük?” Katiék folyton nézik a testépítők képeit. Boriban ezek inkább hideg borzongást keltenek. Az affélék csak magukkal törődnek. De azért néha arra gondol Bori, jó lenne egy okos, kedves, gazdag férfival feküdni a Tisza-parton. Felöltözve. Tavasszal, amikor még nincs dögmeleg én nincsenek szűnyogok. Így simogatnák egymás kezét.

Bori kilép a házból, hóna alatt dagasztóteknővel. Jó lesz az kopasztásra is. A víz már forr. A fekete kések közül a hámozót választotta. Az olyan kézre való. Könnyű vele bánni. Nem vágja meg vele magát.

A bejárón az Audi TT. Erről nevezték el a férjét Audis Ferinek. (A valódi neve: Dúló Ferenc.) Aki most a határnál szimatol. A Lada Nivával. Az nem feltűnő.

Az udvaron legalább ötven baromfi. Persze Ilony szerzeményei. Jól tartotta őket ő is, aztán meg Feri is, mert sértetlen és fényes a tolluk. Meg jó mellesek. A taréjuk is ép.

Bori tengerit szór maga elé. A szárnyasok félelem nélkül kezdik el kapkodni a magokat. Bori lefordítja a teknőt, ráül, és megragadja a legközelebbi jószágot. Az bizalommal néz rá vissza. Még akkor is, amikor a kés végigcsúszik a torkán. Mert nem sérti meg. Nem nyomta elég erősen Bori. A második kísérlet már lemetszi a tollait, de a nyakán a bőrt éppen csak megkarcolja. A harmadik már jó. Spriccelni kezd a vér. A tyúkocska csalódottan néz a gazdasszonyra. És egy könnycsepp jelenik meg a szemében. Bori szemében is könnycsepp. Egy soha nem érzett, félelmetes gyönyörtől. A lefityedő fejű jószág futkosni kezd az udvaron. A kerítésnél fejezi be haláltusáját. De lába még kapar. Bori kezében pedig már a második tyúk. Ezt üldöznie kellett. Mérges rá, ezért dühösen metszi el a nyakát. Még mindig csak másodjára sikerül. A következőnél viszont már elsőre. És ezután nem hibázik.

Namény szovjet hősi halottja Ivan Jablovski. Szobra volt a főtéren, amit rendszer-váltáskor átvittek a temetőbe. Jablovski százados tényleg a város ostromakor esett el, de nem úgy, hogy előtte likvidálta a Kraszna-hidat felrobbantani akaró fasiszta szakaszt. A szerencsétlen százados aknára lépett, és elvérzett. Kisvarsány felé vitt a Jablovski út, abból nyílt a Jablovski köz. Itt, unokatestvéreinél töltötte a nyarakat Kistóth Bori. Folyton bandáztak. Jablovskisat játszottak. A csatornahidat védték a németek, őket támadták a szovjetek. Csúzlították egymást, míg mindannyian el nem kerültek holtan. Aztán cseréltek. Nagyon jó volt.

Feri késő délután érkezik haza. Lábai megrogynak a mézárálás láttán. Tyúkfejek és fej nélküli tyúktestek a baromfiudvaron. És vér és vér. A teknőre hajolva Bori. Mindene véres. Feri megvizsgálja. Sértetlen. Az elalélt asszony ekkor kinyitja a szemét.

– Mi van veled anygalkám? – kérdi aggodalmasan a férje.

– Én, én csak... egy kis húslevest... akartam neked...

– Most vágdál először tyúkot?

– Most.

– Tehát, gyakoroltál. Jól tetted. Nem könnyű még egy jószágnak sem elvenni az életét.

– Nem haragszol?

– Dehogy!

Bori a férjéhez bújik. Aki karjaiban viszi be a házba.

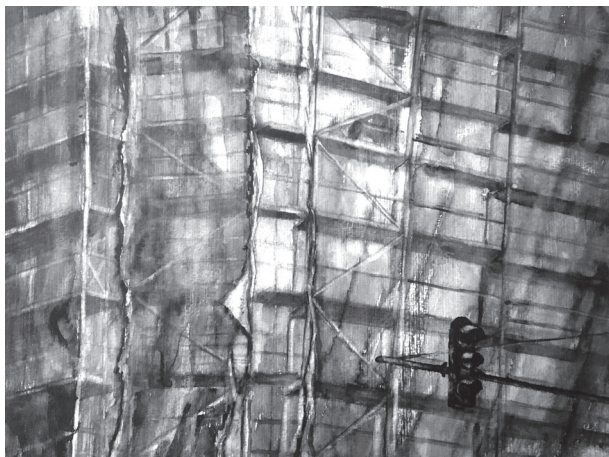
Pizzát rendelnek Naményból. [Pedig ezért borsos kiszállítási díjat kell fizetni!] Megeszik és közben teát kortyolnak. Jó a csend a fárasztó nap után. Feri egész nap ordított a követelőző csempészekkel. Bori meg a tyúkokkal küzdött. És magával.

Még nincs teljes sötétség, amikor lefekszenek. A férj megcsókolja asszonya szemét. Az elmosolyodik. Feriben viszont felöltlik egy kérdés?

– Ugye anygalka, azért az én nyakam nem fogod elválni, amíg alszom.

Bori vár. Ez az eshetőség eszébe sem jutott. De most, hogy a férje rákérdezett...

– Nem fogom – suttozja Kistóth Bori bizonytalanul.



G. István László

A rozsdafa

A rozsdafa, mint forgó fémkéreg, nőtt
álmomban – nem volt földhöz kötve,
álmok halála táplálta, a fontos és
elfelejtett szavaké, fémes utóízek, amelyek
az emlékezés éteres terében
is nehezen előhívhatók. Gyökere
nem kapaszkodott, csak mint a hulló
lába vagy az áramütött béka vonagló
tagja ütemesen mozgott, mutatta a törzs
vonalát, mindig ugyanazt. A törzs acélzsilett,
ahogy a mosogatóban hosszan felejtett
ezüstkések pengéje forog a
lúgos lében, rozsdaszínben fogott
meg minden élőlényt maga körül.
Rengeteg állat mászkált rajta,
hidegvérű rágcsálók öregasszonyarccal,
itt-ott lágyhéjú tojást hagytak
maguk után, de azok leesve is, pengő
hangjaikkal nem törtek el. A koronában
nyüzsögtek a hangyák, ezer irányban vonultak,
tömött, mégis felhabzó felhőként
mutatták, hogy mi lesz velünk. Ezt
az álmat elfelejtettem – nem mondom,
nem írom. Nem bánt. Nem vág meg,
csak a rozsdaeél.

A bokor és a polip

Két fiú, szemük helyén iszapcsillogással,
kezükben baseballütőkkel agyba-főbe
vert egy vékony gerincű macskát. De
nem eléggé, mert az ütések után a macska
egy sáros árokban magához tért, és
vinnyogásával kérdőre vonta a Holdat.
A Hold helyett a franciaágyban feleségét
tapogató féléber férfi válaszolt – szeretkezni
akart, átölelte szőrös alkarjával az
asszony mellét, mértmost, mértmost, suttogeta

az asszony, és kezdődött a tánc: a macska
 lába üszkösödni kezdett, és úgy ugrálgatott,
 hogy árnyéka a temetőkert téglafalán
 egy égbe hasztalan kapaszkodó bokor
 sziluettjét idézte. A szeretkező párra
 vetülő lámpafény pedig amóbamozgással
 a vak térben tapogatózó polip képét vetette
 a klórszagú lepedőre. A bokor és a polip
 megértették egymást – összerendezett ritmusuk
 a tengerhullámvásznál is mélyebb megnyugvást,
 harmóniát, elnyugvó, a mélyalváshoz
 készülődő Föld lélegzetének hegyeit, völgyeit
 rajzolta ki – mindenki érezhette, aki
 összevetette őket, hogy van remény.

Tóth Kinga

szoborpark

„szabad élet, szabad madár, szabad, aki szabadon jár”

rád nőtt egy béka egy tücsök a lábából
 tintacérnákon kapaszkodik egy letakaróbogár
 tintalábakkal takarod magad gumikerekre
 kötöd a messzevivő túracipőt függőágyat
 kötözöl a fák közé és hidegben alszol
 hidegre jössz haza is kisebbek a hegyek de
 amíg lehet amíg nem torlaszolják kitarolt
 erdőkkal az egyik nyelvet a másiktól amíg
 nem hordják le a hegyeket és nem fejezik
 be azonnali intézkedéssel a barlangjáratokat
 az egyik és a másik nyelvem között
 addig elérlek addig a réteken még nem
 húznak fehér tiltóvonalakat ez a bokor
 szögleten kívüli ez a nyúlüreg idegenség és
 veszélyes ez a mondat újraformálós mert
 másik szókatéóriákat tartalmaz a sátorhelyed
 a fűszálakat csak a feléig kaszálhatják
 mert a centiméter is tiloszó lesz
 mint a hegy egyik fele a másik viszont
 itthoni mi lesz a kétfajta kövekkel
 a kétoldalú hegyekkel átváltozik-e a folyó színe
 ha meglátogatlak átváltozik-e a visszhang
 ha át akarok ordítani vagy biciklizz most

most gyorsan ott át azon az ösvényen
vagy most van a pont amikor meg kell fordulni másik
nagyon messzi erdőben helikoptereken szállnak le
az új követelők vadászpuskákkal tévesztik össze
a vadakat a másikkal
egy egykerekű vagy egy kétkerekű messziről
akár egy hosszú nyakú állat is lehet egy emberszó
a másikon messziről akár egy zsákmányállathang
is lehet vannak még másik helyek ahol már utcákon
is átváltoznak a színes kabátos tüntetők megprémésednek
finom szőrű gazellák hatalmas jó húsu bölények lesznek
megszaporodik az állatállomány és akkor a jóvadásznak
a jórendésnek lőni kell égettetet porozni
és prémszőnyegekre botlanak a többiek akik szoborra
váltakoznak és nem négy manccsal menekülnek tovább
hanem megmerevednek és rajtuk nem megy már
át a puska és akkorák hogy egy markológép sem tudja
elemelni őket és mindenkinek aki nem hajtott prémet
most oldalognia kell mert nem fért át közöttük
és ezek a kövek aztán igazán hidegek és nyomás keletkezik a
mellkasodon és ezt a nyomást nem fogja a meditáció
sem a törökülés elmulasztani mert ez olyan mint a puska lövés
lyukat üt a vázon és belemélyed a nyálkarendszerbe
átengedi egészen a legbelső szervig
oda ágyazódik be az idegenség
és addig dolgozik odabenn amíg
mindennek ellenére megszeli a földet

sodrásirány

hagyj nekem itt egy talizmánt egy objektet
olyat mint egy infúzió amit valahogy egy szövetből
vagy az orrodból valahonnan ahol utoljára vérzett
mindegy halászd ki a vízből szedd ki valami víziállat
szőréből nyomj bele az agyagba nem baj ha felfázás lesz
azt mondják a kagylóból mindig kijön egy nagyhajú nő
mint a hatvanas években aranykagylóbikinihöz húsbikinihöz
nézem végig ahogy beszívod a kisállatokat azt mondom
meg tudom főzni csináltam már másra most lehet az is
lehet szögelni is tudnék vagy kalapácsot adogatni ha munkálatok
vannak sziklára épített homokra épített a folyóra
ahol ugyanazok a daruk mint egy másik oldali másik ablakban
vattavirág mellé agyagban talált gyökerekből fontak

koszorút ékeket az ósaszonyok megáldották és szent füvek
 lettek belőlük visszánövesztették a hódok elhullott szőrét
 beburkolták a kérészeket felélesztették a bábokat
 kettő lett belőlük és egyik sem üreges ecetescukrosat főztek
 mint a magyar salátaöntet abban megragad a haj is a szőr is
 a sima puha szirmú hegytetői virág összemosza-e az egészet
 az a folyás aminek a tetejétől kajakozom lefele es az összes
 kikötőjén bedobok egyet a talizmánjaidból és felszedek
 egy másikat megyek meg abba a kikötőbe leszededegetem
 a grafitos sziveket újra a falakról ezen a nyelven nem beszélek
 a feledet nem fogom megérteni mégis a városod meg az enyém
 között lefotózom legyen erről egy papírkép újságba való ott volt
 egyszer egy hód és bele lehetett az agyagba is ragadni és nagy
 fauszályokra ülni ellopni a hódvárából a legvastagabbat
 arra fonnak az asszonyok is fűszőnyeget meg herbseket
 összekeverik a szavakat mind egy másik országból jön
 ahol abban a nyelvben viselkednek nekem melyik szervem
 melyikkel van összekapcsolva megtalálom köztük a vezetéket
 amivel ki is lehet kötni amivel megérted amit mondok
 ezeket lehetne a vízben képzelni ott a közvetítő híd alatt
 kifigyelni a sodrásirányt és egyszer ráengedni a hasat
 a testet a farönkömet azt mondani csak úszom

egy nagy hangárban próbáljuk aztán ki a hangot
 pont olyan mint valahány éve egy barna pont olyan
 a zene is de a női szereplőt előbb ki kell engednem
 a számon ebben a nőben ennek a nőnek egyszer volt
 egyszer volt összekapaszkodtak a molekulák dudoros
 sejtek gumóalakzatot hordott annak énekelt egyszer
 ez a nő akinek a számat most kinyitom akinek magasabb
 lett a hangja együtt vinnyog akár a gémekekkel fütüül
 amikor a kékbegyek rátelepednek a hegyi fákra
 jó magasan de még nem a levegőtlen helyen
 ezek a madarak jókedvűek a nő is nyitott gémeskút
 nyomókarra engedem le a légcsőnyelőső szelepet
 mint a csőbalerinának annyian énekelnek belőlem
 mind aki csak keresztülutazott gyors hajókon
 vagy kikötőben maradt egy-egy rezgetőszálon
 aztán felemelte a kampókat a szálak meg begyógyultak
 most én húzom a vonót magamból szárazok

A nap végén

A gyűrött fotón a háttérben naplemente tombolt, mintha rátévedt mesterséges intelligencia lett volna, a két arcon a búcsú mámora ragyogott, megcsusszanóban volt a vágy szinte mindig joggal vezeklő villamosa, és a szempárokban megcsillant valami zavaró, hideg fény, Mirella napja volt, csütörtök, hűvös, és ahogy a képet néztem én, azt kívántam, bárcsak rajta volnék, s a búcsúzás után láztól felforrósodva bárcsak magamba zuhanhatnék az őszi nap közeledni nem akaró, de végül mégis megérkező végén.

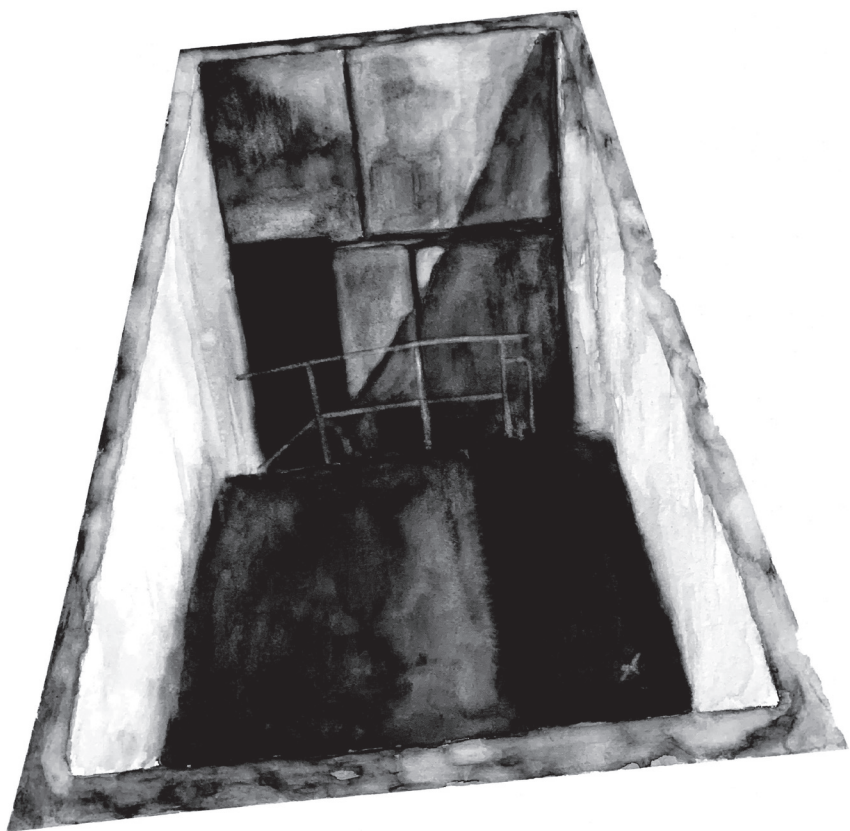
Felfelé a dombon

A hófehér, trapéz alakban felfelé szűkülő papírdobozból csak a feje látszik ki, siet fel a dombon, megy a világba fel, szépséges panoráma várja majd az út végén, ragyogó idő, bodros felhők, onnan akar tisztán látni, zakkant felhők tajtékoznak az ég alsó részén, biztosan gyönyörű lesz a kilátás.

A temetésen nem voltak sokan, zajt csapott, ahogy rosszul lett, elvágódott egy sírban, súlyos asztmás, suttogták róla, mire a mentő megérkezett, magához tért, most már sokkal jobban van, megy a világba fel, elhagyja a bazalttemplomot, várja nagyon a sokat ígérő gyönyörű kilátást.

A másik fia, a szeretettebb egy gyűttment nőt vett feleségül, a harmadik meg régen elvált, nem örül a falu népe, kapaszkodik a szegyen elől, megy a világba fel, a nap égeti a dobozt, minek

vette ezt is magára, fújtatva
bóklászik a Bujdosók lépcsőjén,
fenn a gyönyörű kilátás várja.



Oravecz Imre

Alkonynapló

[Példa] Harcos még él, de továbbra sem tehetek érte semmit. Nem hozatok az állatorvossal vesetablettákat, mert félek, hogy az esetleg behurcolja hozzám a Covid19-et. Eszik, iszik, de jelentősen romlott az állapota. Még soványabb, még szakadtabb, már csak árnyéka önmagának, mégsem hanyagol. Teszi a dolgát: jön-megy, hajt, őriz, sőt, néha még Bátort is fegyelmezi. És nem panaszkodik, siránkozik, pánikol. Az állatokra jellemző módon fegyelmezetten és méltósággal viseli sorsát. Példa. Megpróbálok majd követni, ha időszerű lesz, bár tudom, hogy nem fog sikerülni.

[Időnyúlás] Egy éve, hogy megint Anza Borregoban voltam, de most, hogy a Covid19 meghíúsította újabb látogatásomat, olyan mintha évszázadokkal ezelőtt jártam volna ott utoljára.

[2020, április] A mai reggel a Covid19 folytán olyan, mint azon a Nagypénteken kamaszkoromban, mikor tbc-s voltam, reggeli után, közvetlenül a tüdővérzésem előtt, kimentem az udvarra, és nem sejtve, hogy hamarosan ilyen rossz történik velem, egy darabig egy pocsolya jegét rugdostam a lábammal, aztán sokáig nézelődtem egykedvűen. Ugyanúgy Nagypéntek van, szintén fagyott éjjel, hűvös az idő, fúj a szél, erőltlenül süt a nap. És ugyanolyan fenyegető, ellenséges a bőjt, az ég, a föld, a fény, az árnyék, a csend, a harangok hallgatása, a kereplő hangja, az üres kert, a tavalyi avar, a fák tar ága, a bábok alvása... minden.

[Ünnep] Levonult a Tarnán az árhullám, és ismét csobog a gázló. Úgy ünnepeltem meg, hogy egy ujjnyival több whiskey-t ittam.

[Covid19, 4] Éveken át szorongva próbáltam elképzelni, milyen lesz majd, ha nem hozhatom haza M. L.-t, mert az anyja végleg elvitte külföldre, vagy felcseperedvén unalmasnak talál engem öregembert, és nem akar többé jönni. Egyik félelmem sem igazolódott be, de a járvány következtében most már tudom.

[Gyula, a költő] A szentgotthárdi iskolaszánatóriumban, ahol a 60-as évek elején két évet töltöttem, volt egy nálunk idősebb, nagydarab, tagba szakadt fiú. Nem járt a gimnáziumi órákra. Vagy érettségizett már, vagy valami szakiskolából emelték ki. De főként azzal tűnt ki közülünk, hogy a csendes pihenőn kívül csausárga félcipőben, fekete pantallóban és rózsaszínű ingben, hátratett kezében egy kapcsos könyvet és tollat fogva, mindig mindenkitől elkülönülten, révedező arccal sétált az intézmény parkjának útjain. Időnként megállt, felpillantott az égre, előkapta könyvet, és gyorsan írt bele valamit. Ő volt Gyula, a költő. Nem mutatkozott be nekünk, és afelől is hallgatott, mit rögzít időről időre. Mégis nyílt titok volt, mindenki tudta, hogy így hívják és mi. És azt is, hogy amikor elfogja az ihlet, megáll, és költ. Nekem nem tetszett az öltözete, holdkórosszerű viselkedése, de érdekelt, mert magam is verseket írtam,

és költő szerettem volna lenni. Hm, ilyen tehát egy költő, gondoltam magamban, mikor először láttam. Aztán tisztos távolból sűrűn követtem, megfigyeltem, hogy minél többet tudjak meg róla. Kíváncsi voltam rá, foglalkoztatott egészen addig, amíg nem olvastam a verseit. Egyik szobatársam, hogy, hogy nem, összebarátkozott vele, és olyan jóba lettek, hogy nemcsak megmutatta neki a műveit, hanem kölcsön is adta a kapcsos könyvet. Nem tudtam ellenállni a kísértésnek, és elkértem, hogy én is megnézzem. Egy világ omlott össze bennem. *Hulló levelek* volt a címe, és a tele strófákba szedett, megrímelt, szintiszta érzélgéssel, ömlengéssel a tavaszról, az őszi, a napsütésről, a felhőkről, a holdról, a csillagokról, a virágokról, az illatokról, a szerelemről, az imádott nő szeméről, az első csókról... szóval szinte mindenről. Ejtettem Gyulát. Beszűnttettem a szemmel tartását, tanulmányozását. A továbbiakban nagy ívben elkerültem, vagy ha véletlenül mégis összetalálkoztunk, elfordítottam a fejem. Haragudtam rá, hogy félrevezetett, becsapott. Olyannyira, hogy egy darabig költő sem akartam lenni.

[Faggatás] Apám huszonöt éve halott. Azóta faggatom, miért volt hozzám mindig olyan komisz, miért fosztott meg attól, aki lehetett volna. Nem válaszol, csak tovább bánt álmomban.

[3 ok] Mikor évekkal ezelőtt karcinómás polipot szedtek ki a vastagbeleből, elhátározta, hogy ha áttét keletkezik, vagy más, halálos betegség tör rám, nem járom végig a vég útját, hanem löfegyvert szerzek, és végzek magammal. De aztán 3 okból visszakoztam. 1. Lőfegyverbeszerzéshez engedély kell, és ha kapok, lögyakorlatokra kell járni. 2. Valószínűen gyáva lennék végezni magammal. 3. Esetleg kontár módon csinálnám, és életben maradván csak többlétszenvedés okoznék magamnak.

[A visszatért tünet] Újabban minden kiesik a kezemből, ceruza, kés, kulcscsomó, mobil, tányér, pohár. Utoljára akkor voltam így a tárgyakkal, mikor az anyja elvitte M. L.-t, és elindította a válópert.

[10 év, 57 év] Debrecenben jártam egyetemre, a néhai Kossuthra. Ritkán gondolok erre, mert nem szerettem a várost, de ha mégis, akkor óhatatlanul eszembe jut a főépület XII-es előadójának egyik nyitott ablaka, amelynél állva 1962 őszén a külső horganyzott párkánylemezen a különféle névkarcolások közt egy dátumot fedeztem fel. A hónapot, napot régen elfelejtettem, de az évre emlékszem. 1952 volt. Csak 10 év választott el tőle, mégis olyan távolinak, réginek éreztem, hogy beleborzongtam. Nem láttam egy friss időpontot sem, de felteszem, hogy valamely társam bizonyára bevéselt oda vagy egy másik párkányba a szemeszter folyamán egyet. Vajon ma, 57 évvel később mit érez egy hasonszőrű gólya, ha megpillantja? Úgy képzelem, hogy egyenesen megrendül, mint az ősember bölényábrázolását szemlélő turista az Altamira-barlangban.

Test – technika – önkéntelenség

A szobor megismerkedik tehát testével, és megtanul
önmagára ismerni minden testrészében, mert amint
valamelyiket megérinti a kezével, ugyanaz az érző lény
mintegy önmagának felel innen és túlról: én vagyok.
Condillac: *Értekezés az érzetéről*

„Kafka a bensőjéből feltörő köhögést »az állat«-nak” nevezi, amint Walter Benjamin az elbeszélések olvasása közben megjegyzi, ezt a köhögést egyúttal a szorongással hozva összefüggésbe, ami „testünk – saját testünk legelfelejtettebb idegene”.¹ A zoopoétika perspektívája felől kivételesnek mondható elbeszélések² benjamini kommentárja a test önkéntelen biológiai működéseit helyezi el egyszerre a saját testhez fűződő viszony, *natúra* és *kultúra*, illetve ember és állatok viszonyainak összefüggésében. Bár Kafka elbeszélései, ahogy Deleuze és Guattari Kafka-könyvéből kiderül, „lényegében állatos elbeszélések, noha nem mindegyikben szerepelnek állatok”,³ fontos megjegyezni, hogy ez az igen tágan értett struktúra ebben az értelmezésben a testen belülré kerül, ezzel előzetesen alátámasztva az állatok és az ember megkülönböztetésének lehetőségeit kereső Agamben elgondolását, aki ezt az elválasztást az emberen belüli centrális ürességként, hiátusként írja le.⁴ A „saját testünk legelfelejtettebb idegene” kifejezés ugyanakkor egyrészt az önreflexió következtében el is távolít, az idegenség tételezése révén meg is különböztet a biológiai működéstől, miközben a felejtés által lehetővé is teszi azt, hogy ez az idegen mintegy egyszerre legyen jelen az ilyen módon legalábbis átmenetileg sajátként felfogható, megtapasztalható testtel. A feltörő köhögés, aminek eredményeképpen az elfelejtettség – Benjamin Kafka-értelmezésében az állatokkal összefüggésbe hozott – állapota utólag megszűnik, a test biológiai folyamatainak önkéntelenségét előtérbe helyezve, ezt az önkéntelenséget a *natúra*, de még inkább a biológia folytonos, mégis észrevétlen, idegen, mégis a sajátba illeszkedő jelenléteként feltüntetve mintegy rá is mutat arra, hogy a fenti, szükségszerűen dichotóm elrendeződések ebben az összefüggésben már nem bírhatnak meggyarazó erővel.

A tanulmány megírását az NKFIH K-132113 sz. projektje támogatta.

- 1 Walter Benjamin, *A púpos emberke* = Uő., *Angelus Novus*, ford. Tandori Dezső, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 808.
- 2 A bőséges vonatkozó szakirodalomból itt csak Kári Driscoll egy tanulmányára utalnék, aki Kafkát többek között Rilkével együtt azok közé sorolta, akik a 20. század elején az állatok irodalmi jelenlétét illető fordulat letéteményesei voltak, amely fordulatot szerencsés módon, noha az előálló összefüggéseket kissé kihasználatlanul hátrahagyva a századelő nyelvi krízisével hozza összefüggésbe. Kári Driscoll, *The Sticky Temptation of Poetry*, *Journal of Literary Theory* 2015/9., 214. Kafka vonatkozó elbeszélései közül érdemes itt talán néhányat megemlíteni: *Josefine, az énekesnő, avagy Az egerek népe; A keselyű; Egy kutya kutatásai*.
- 3 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Qadmon, Budapest, 2009, 70.
- 4 Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin Attell, Stanford University Press, Stanford, 2004, 92.

A test, ami itt működő [saját] testből hirtelen érzékelt és értelmezett [idegen] testté alakul,⁵ e tapasztalat folyamatában és ennek fenti leírása alapján e dichotómiától eltávolodva szoros összefüggésben mutatja fel az önkéntelenségében megmutatkozó és közvetlenségében jelen lévő biológiai, ami a reflexió révén a megmutatkozó pillanatában már csak közvetetten lehet hozzáférhető. Amivel ezen a ponton szembesülünk, az nem más, mint – a kérdést az állatok és az ember megkülönböztetéséhez kapcsoló Plessnerrel szólva – az ember saját magához való közvetítettségének tapasztalata,⁶ ami már hordozza annak lehetetlenségét, hogy az abszolutizálódást ilyen módon szükségszerűen elkerülő *natúra* önmagában hozzáférhető legyen. A [saját] testhez, a test biológiai működéseire fűződő áttételes viszony⁷ tekintetében az irodalmi szövegek pontosan azért kaphatnak kiemelt szerepet, mert a közvetítettség nyelvi tapasztalatával szembesítenek, miközben ezzel összefüggésben az önkéntelenség a nyelv számára korántsem ismeretlen jelenségére is képesek rámutatni. Közvetítettség és önkéntelenség a nyelv esetében nem lehetnek függetleníthetők, hiszen a nyelv mediális működései az ábécé alfabetikus technikáitól az írás a teret előállító kultúrtechnikáikig⁸ olyan önműködések, amelyek egyszerre iktatják ki a hozzáférés közvetlenségének lehetőségét és mutatnak rá a nyelv létesítő szerepére, az írás vagy a szóbeli közlés⁹ folyamatai révén. Ugyanakkor felvetődik a kérdés, hogy a feltörő köhögés biológiai önkéntelensége, illetve nyelv és technika önműködései – amelyek a korábban említett dichotómiák szempontjából hagyományosan két különböző pólushoz tartoznak – mennyiben rendelhetők egymás mellé az itt jelölt összefüggések tekintetében. Ez az eddigiekben megmutatkozó, a zoopoétika felől a biopoétika irányába történő elmozdulás olyan kontextust létesít, ahol a biológia közvetlenségében és a hozzáférés technikai feltételezettsége révén test és technika szoros és – mivel a 'magára történő visszahajlás' értelmében vett reflexió¹⁰ szükséges következménye az újra és újra előtérbe kerülő biológiaiainak – egyben megkerülhetetlen egymásra utaltságukban jelennek meg. Az idegenséget generáló reflexió ilyen

5 E különbségtétel áttekintését Plessner és Husserl vonatkozó munkáinak összefoglalásán keresztül Kricsfalusi Beatrix végzi el: Kricsfalusi Beatrix, *Test [szócikk] = Média- és kultúratudomány*, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 198–199.

6 Helmuth Plessner, *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* = Uő, *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und Menschliche Natur*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, 461–477.

7 Kulcsár Szabó Ernő Szabó Lőrinc *A belső végtelenben* című versével kapcsolatban jegyzi meg: „az önmegtapasztalás uralhatatlan módjait olyan biológiai konfigurációk vezérlik, amelyek a saját test nem saját törvényei szerint állítják elő a leginkább hozzánk tartozót...” Kulcsár Szabó Ernő, „*Gyilk egy napsütötte kövön*”. Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = Uő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Akadémiai, Budapest, 2018, 113.

8 Mezei Gábor, *Fractures of Writing. Space Production and Graphic Surfaces* = *Philology in the Making. Analog/Digital Cultures of Scholarly Writing and Reading*, szerk. Pál Kelemen, Nicolas Pethes, transcript Verlag, Bielefeld, 2019. 185–196.

9 Kulcsár-Szabó Zoltán többek között *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című Kleist-szövegre utalva mutat rá arra a jelenségre, hogy a szónoki praxisban a szónoklat elhangzásával egy időben alakul ki, mit is fog mondani nyelv és szónok, ahogyan pl. „a nyelv káromkodik, az ész [szív] ilyenkor ritkán van vele”. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Austin állatai = Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő – Fodor Péter – Pataki Viktor, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020, 53.

10 Günter Figal, *Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban*, ford. Endreffy Zoltán = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk.

módon az önmagunkhoz való közvetítettség alapállapotába érkezik.

Ez a szoros, egymást kölcsönösen feltételező alapviszony az, ahogyan test és technika közös jelenléte tételezhető. Innen nézve pedig talán fölösleges is annak a maussi alaptételnek a hangsúlyozása, miszerint nem feltétlenül van szükség technikai eszközökre a testtechnikák működéséhez¹¹ – a technika inherens része a közvetítettség alapállapotának. A folyamatosan jelen lévő testtechnikák – bár napjainkban, kényszerű okokból a higiénia technikái is egyre nagyobb figyelmet kapnak – egyik leglátványosabb terepe a sport, és ami talán ennél is fontosabb, ebben a közvetítettségben, a testhez való hozzáférés állandó szükségessége miatt is kiemelt szerepet kap. Ez a testhez való intenzív viszonyulás pedig ott lehet a legszembeötlőbb, ahol mindez a nyelv intenzitásával is párosul, ahogy ez Mészöly Miklós *Wimbledoni jácintjában* történik, amelynek olvasása közben reményeim szerint ez a közvetítettség-tapasztalat önkéntelenség és önműködés fent jelzett összefüggéseivel párhuzamosan tovább finomítható.

Ágencia és közvetítettség – Mészöly Miklós: Wimbledoni jácint

Mészöly prózájának egy olyan rétegéről van itt szó, ami a recepcióban jellemzően nem töltött be központi szerepet, az 1990-ben megjelent, azonos című kötet esetében inkább a társadalmi-politikai kontextusok kerülnek előtérbe, ahogy Fodor Péter értelmezésében is, aki bár a sport vonatkozásában és *Az atléta halála* felől közelítve, ezzel összehasonlítva beszél a *Wimbledoni jácint*ról, a sport jelenlétét a rövidpróza esetében kulisszaként értékeli.¹² Azzal együtt, hogy a korabeli pártelit életmódjára és politikai befolyására valóban számos utalás található a szövegben, illetve hogy maga a tömör mottó – „In memoriam 1949-1989”¹³ – is erőteljes paratextusként tesz javaslatot az olvasás irányát illetően, a következőkben test és technika viszonyában fogom tárgyalni,¹⁴ amit számos esetben talán éppen az tesz lehetővé, hogy a sportra, a sportot végző testre több értelemben is kívülről láthatunk rá, azért is, mert a szokásostól eltérő, az intézményes kereteken kívüli helyzetekben figyelhetjük meg test és technika, biológia és önkéntelenség összefüggéseit. A test ezekben a kivételes helyzetekben gyakran jelenik meg erotikus tárgyként, vagy biológiai működéseinek kiszolgáltatott organizmusként, a sporttevékenységek közben pedig talán éppen e távlatok radikalitása miatt az izomzatra redukált testként,¹⁵ a speciális mozgásformák céljainak szempontjából. Mészöly

Józan Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Balassi, Budapest, 2007, 314.

11 Marcel Mauss, *A test technikái = Uő, Szociológia és antropológia*, ford. Saly Noémi – Vargyas Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 424–448.

12 Fodor Péter, *Térfélcseré. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Budapest, 2009, 83–84.

13 Mészöly Miklós, *Wimbledoni jácint*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 5.

14 P. Simon Attila *Az atléta halálában* vizsgálja a test szerepét politikum, emlékezés, kisajátítás és autonómia viszonylatában, a sport diskurzusának háttérbe szorításával. Ezzel a nézőponttal ellentétben a *Wimbledoni jácint* olvasásakor éppen a sport és a test technikáin keresztül igyekszem rákérdezni a szöveg fő poétikai működéseire, reményeim szerint ilyen módon nem [allegóriákkal és a példázatos olvasás megfeleltetéseivel] elfedve, hanem kibontva azokat. Vö.: P. Simon Attila, „az izmaik ölelkeztek egymással”. *Az eleven testek megjelenésének szerepe Mészöly Miklós Az atléta halála című regényében = „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”. Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhuldasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2017, 404–421.

15 Erhard Schüttelz, *Körpertechniken*, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2010/1., 101–120.

nyelvének fent említett intenzitása mellett éppen a test ezen működéseinek átmenetei válhatnak itt fontossá; a testtechnikák tárgyalásának a testhez való közvetítettség ezen átmenetek által lehetővé tett értelmezése nélkül egyfajta csapdája lehet, hogy e technikák lokalizálásában mintegy ki is fullad a kérdés. Ezért nem is azokat a sport nézőpontjából mindenképpen jelentős technikákat helyezem itt fókuszba, amelyek leginkább különlegességük révén kaphatnak figyelmet, mint például a higiénia Zsizel által alkalmazott testtechnikája, aki „szeretett ötször-hatszor lezuhanyozni napjában, de utána sosem törülközött le, belebújt kék-piros fürdőköpenyébe, s mindig árnyékban feküdt le a föbe, hogy dunszt alatt száradjon meg lassan.” [Mészöly, *i. m.*, 8.] Ez a különlegesség ugyanis – amit a prózanyelv mesteri kimértsége, a szórend finom játéka állítanak itt elő – akkor nyerhet a testtechnikák szempontjából is magyarázó érvényt, ha a tanult (elsajátított) technikák [„Zsizel egy filozófusnő önéletrajzában olvasott erről az egészségügyi módszerről” a „krónikás megjegyzése” [Uo., 9.] szerint Dienes Valéria önéletrrásában, aki orkesztrikával, táncsal, azaz testtechnikákkal foglalkozott] önműködéseinek lehetünk tanúi, illetve ha az ezekhez való hozzáférés módozataival és ezzel párhuzamosan a testhez való közvetítettség mibenlétével szembesülhetünk.

Zsizel a történetbe való bevezetésén kívül – akire a „puhakemény” jelzőt használja az elbeszélő – a Pankáé is hasonlóképpen, a test leírásán keresztül történik: „Panka még a legnagyobb kánikulában is olyan volt, mint akit vesszőből fontak. Képtelen volt verejtékezni. Lábán a hosszanti izom úgy kúszott föl a tomporáig, mint egy kecses kígyó a barnára sült homok alatt.” [Uo., 7.] Amint látni fogjuk, az emberi test akár állati, akár növényi organizmusokon keresztül történő, illetve a testet ezekkel helyettesítő leírása igen gyakori a *Wimbledon* *jácint*ban, miközben arról sem érdemes megfelledekezni, hogy az „akváriumként” megnevezett klubhelyiség például a BKTE-ben, a „vadszőlővel befuttatott drótháló gettóalkitkájában” [Uo., 6.] középponti szerepet játszik a zoopoétikai érdeklődésnek is teret adva. A vesszőből font test képe, ami közvetlenül követi a megállapítást, miszerint a meleg nyár miatt az ütők állandó, és nem mellékesen szintén hálót képző húrozásra szorultak, a sportra alkalmassá váló test technikai megalkotottságára mutat rá, miközben nyilvánvalóvá teszi az organikus jelenlétét is. Natúra és sport-, illetve testkultúra kölcsönös elválaszthatatlansága, ami a vadszőlővel futtatott dróthálón kívül már az évszak megnevezésekor is tapasztalható – „Díjnyertes nyár volt, egyszerűen minden el akart olvadni...” – nem is a következő mondatban fellelhető kígyó és izom analógiájában a legnyilvánvalóbb, vagy akár abban, hogy később Pankát „vesszőlányként” [Uo., 16.] nevezi meg az elbeszélő, hanem az elhelyezkedésük miatt a bőrrel azonosítódó „barnára sült homok” képében. Itt ugyanis a tulajdonságok a biológia működését figyelmen kívül hagyó áthelyezésével maguk a pólusok is összeolvadnak, megszűnnek látszanak. Ebben az állandó, oszcilláló mozgásban szembetűnő, hogy a testhez való hozzáférés határozottan technikai feltételezettsége mellett a legkülönbélebb kódok közbejöttével és elválaszthatatlanná válásával, ezek nyelvi közvetítésével jutunk el az idegenségében elérhető emberi testig.

A Mészölynél gyakori, néha panelszerű ismétléseknek köszönhetően, amelyek a *Wimbledon* *jácint*ban is jelen vannak, a szintén növény és emberi test hasonlításán keresztül – „hájától fosztott, nedvező banánbumeráng” – megnevezett Zsizel alakját a történet végére mintegy felül is írja ez a panel. A zárójelenetben, ahol Dalkóval „szabályos pályaöltözet” nélkül, meztelenül ütögetnek, nem is annyira a lány, mint

inkább a bumeráng az, „aki a nyújtózás, ívelés, földomborodás parttalan labdamene-
tében” [Uo., 28.] tűnik elő, azért is, mert az „aki” vonatkozó névmás a fenti, közbeékel
tagmondatra utal vissza, ismét egy a kódok közötti oda-vissza váltást hajtva végre.
A „gumihajlékonysággal” [Uo., 13.] bíró test mozgásának leírása nem a lány által uralt,
irányított és birtokolt mozgásként, hanem az organikus, de mégis mechanikus önmű-
ködésre képes „banánbumeránghoz” rendelt, ritmikusan ismétlődő mozdulatsorként
kerül leírásra. A „nyújtózás, ívelés, földomborodás” ágens nélküli folyamata a moz-
dulatsor technikai rögzítéseként olvasható, illetve a szövegben máshol is előforduló
edzői utasításokat idézi fel. Mint tudható, „Zsizel a hálónál volt fenomén”; az itt leírt
mechanikus, ritmikus önműködésben egy tökéletességig fejlesztett testtechnika
mutatkozik meg, ami a hálónál való mozgás funkciójára redukálja a testet. A test-
technikák elsajátításának – amit Zsizel gyakorlással és olvasással végez – ez lehet a
végpontja, amennyiben a technika által működtetett, a hálónál mozgó test már nem
idegenként tapasztalja magát, hanem a reflexió teljes hiányában az önműködés
által sajátta váló testként [ami a sport a profik világán kívüli rekreációs funkcióinak
is alapja lehet]. Ezzel pedig hasonló viszony tételezhető a Benjamin által „saját tes-
tünk legelfelejtettebb idegeneként” értett önkéntelen biológiai működések, mint a
testtechnikák önműködései esetében, még akkor is, ha az idegenség tapasztalata a
testtechnikáknál inkább a sajátta válás folyamatához rendelhető, amint arra a szöveg
egy korábbi szakaszában is találunk példát: „Dalkó zsibbadt nyakkal ügyelt, hogy a
vállgödre a helyén maradjon”. [Uo., 8.] A teljesen nem elérhető kontroll akarása az,
ami itt a testi diszfunkciót, és a zsibbadtságban megmutatkozó, a figyelem felkeltése
révén képződő idegenséget eredményezi.

A zárójelenetben, ahol viszont a már elsajátított testtechnikák jelenléte nem érzé-
kelhető, az önműködések nem észlelhetők, kívül esnek az irányíthatóság – vagy akár
az uralhatóság – határain. Az, hogy a jelenet résztvevői meztelenül teniszeznek, szintén
ezzel hozható összefüggésbe. Mivel a ruhaviselés is a technikaiból eredeztethető, és
amint Derrida megjegyzi, a technika ezzel közvetlen viszonyba kerül a szégyennel,¹⁶
a szégyenérzet hiányában itt az ehhez szükséges, a saját test idegenségét generáló
önreflexió elmaradni látszik, a pályaöltözet nélküliség pedig ugyanúgy figyelmen
kívül marad, mint a testtechnikák önműködései. Ennek a kontrollhiánynak egyfajta
maximumaként érthető Dalkó itt felidézett álma is: „egyszer Wimbledonban játszott,
közönség nem volt, és az ellenfelének se volt feje, mégis olyan tökéletes biztonsággal
mozgott, mint egy szuperautomata, akibe a legmegfelelőbb ütéseket valamilyen
csúcspontban táplálták be.” [Mészöly, *i. m.*, 29.] Az ellenfél fej nélkülisége, illetve
az automata mechanikus analógiája a testtechnikák önműködését radikalizálja, a
mozgás tökéletessége pedig arra enged következtetni, hogy elsajátításuk sikeresen
megtörtént; az ebből eredő biztonságérzet éppen az észrevétlenségükkel hozható
összefüggésbe. Maga az álom azonban az elbeszélő megjegyzése szerint „elűtött a
biztonságos szabványtól”, ugyanis az „ilyen hangnak nem volt hagyománya a BKTE-ben”.
Zsizel, aki maga is „veszélyes marhaságnak” tartja, halkan megjegyzi, hogy „az Isten
se keresztretjvény, amit megfejteni szabad”; a tökéletesség álma, a technika uralma a

16 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ford. David Wills, Fordham University Press, New York, 2008, 5.

sport intézményes világában innen nézve olyasvalami, amitől „be lehet csavarodni”. Amennyiben viszont a testtechnikák nem juttathatnak el eddig a tökéletességig, az azzal magyarázható, hogy hozzájuk tartozik az újra és újra megmutatkozó idegenség, a saját testhez való közvetítettség ismétlődő tapasztalata valamilyen módon hozzájárul önműködésükhöz, ezért tehát ez a tapasztalat nem rendelhető hozzá egyértelműen az elsajátítás folyamatához.

Önműködés és közvetítettség viszonyának közelebbi megértéséhez ezt a biológiát és mechanikát egymás mellé helyező analógiát Varela vonatkozó megjegyzései felől is érdemes lehet megközelíteni, aki idegrendszer és mozgás, illetve viselkedés (locomotion) megkülönböztetése, elválasztása mellett érvel. Egyrészt az állatok a környezethez való viszonyáról beszélve megállapítja, hogy esetükben nem a környezet idegrendszerükben történő feltérképezése zajlik – nem a világ struktúrája a kérdés, mikor kövekkel, vagy falakkal találkoznak, hanem az, hogyan strukturálják saját mozgásukat. Másrészt ezen az Uexküll megfigyeléseivel összhangzó megállapításon túl ember és technika viszonylatában Humberto R. Maturana példáját idézi fel, ahol is a pilóta, aki el van választva a külvilágtól, nem tesz mást, mint hogy a repülőgép bizonyos eszközeit, belső relációit manipulálja, annak megfelelően, hogy leolvasásuk közben változásaik, elmozdulásaik milyen irányokat mutatnak. Megérkezés után, felesége és barátai dicsérő szavaira ugyanakkor értetlenül reagál, arra hivatkozva, hogy ő ezen kívül semmit nem tett, se nem repült, se nem landolt, csak ezen változások szekvenciáira reagált, a repülőgép struktúráján belül.¹⁷ A repülőgép mozgása csak a megfigyelő perspektívájából magyarázható a pilóta ágenciája felől, aki nem csinál mást, mint automatizmusokra reagál, anélkül hogy az események összessége, a mozgásfolyamat teljessége felett rendelkezhetne. A testtechnikák észrevétlen önműködései ezen folyamatok elérhetlensége miatt a cselekvő alanyiságot csak külső perspektívából származó tapasztalatként teszik lehetővé, biológia és technika – a fentiek miatt nem csupán Maturana analógiája felől magyarázható – teljes elválaszthatatlanságát eredményezve. Mivel az ágencia ezekből következően a mindenkori másíkról, a külsőn keresztül szerzett tapasztalat, ezen önműködések a saját test esetében csak a külső nézőpont által létesített tapasztalaton keresztül hozzáférhető; a cselekvő alanyiség tételezése tehát ebből a közvetítettségéből származtatható. Varela és Maturana a biológiából eredő megfigyelései ezzel a biopoétika egy az irodalmi szövegeket illető alapösszefüggésére világítanak rá.

A testtechnikák Dalkó álmában feltételezett tökéletessége éppen amiatt nem hozzáférhető, mert a mozgásfolyamat teljességével való közvetett szembesüléshez erre a külső nézőpontra lenne szükség, ami viszont rögtön idegenként mutatná fel a mozgó testet, ezzel meg is szüntetve a „tökéletes biztonsággal” való mozgásnak a technika által felkínált lehetőségét. Ha van valami, amiben az elbeszélő által emlegetett „biztonságos szabványtól” itt egyértelműen eltér, az éppen az, hogy Dalkó jelenetében nincs szemtanú, nincs közönség, az ellenfél fej nélküli, tehát a külső nézőpont közvetítése nélkül szembesülhet saját tökéletes mozgásával. Éppen azt fedi el ugyanis az abszurd álomjelenet szcénája, hogy a mozgásfolyamat tökéletességének

17 Francisco J. Varela, *Principles of Biological Autonomy*, North Holland, New York – Oxford, 1979, 249–250.

feltétele, hogy a mozgást végző test nem fér hozzá a folyamathoz teljes egészében; a mondat ellentételező szerkezete erre mutat rá, amennyiben a látottságtól teszi függővé ezt a tökéletességet („közönség nem volt, és az ellenfelének se volt feje, mégis olyan tökéletes biztonsággal mozgott, mint egy szuperautomata...”). Ezek után az sem véletlen, hogy mivel a külső nézőpont közvetítésével nem állhat elő, az ágencia kívülhelyezésére, helyettesítésére, a jeleneten kívül történő lokalizálására van szükség, a „csúscsúszpontra”, ahol a „legmegfelelőbb ütések” betáplálják. Mindezek miatt azt mondhatjuk, hogy a saját testhez való közvetítettségnek a technikain alapuló tapasztalata a cselekvő alanyiság feltételeként érthető.

A test önműködései ugyanakkor, amint fentebb láthatóvá vált, biológia és önkéntelenség viszonyai felől más megvilágításba kerülhetnek, ehhez pedig egy további, a történet szempontjából kulcsfontosságú eseménysort is érdemes lehet itt felidézni, különösen az ágencia a fentiekben szóba hozott vonatkozásai miatt. A *Wimbledoni jácint* központi jeleneteit egy orgiába torkolló ünnepség keretezi, ami ráadásul igen szerencsétlenül alakul, mert feltehetőleg a bőléba túl nagy mennyiségben belekerülő „kroton olaj” miatt a népes társaságot egyszerre kapja el a heveny hasmenés. Ezen események leírása – amihez az elbeszélő szerint „a kamera illenék jobban, nem a toll” – különösen a használt nyelvezet miatt azzal együtt érdemes jelen kontextusban a figyelemre, hogy a történések során „némely fejlemények önmagukat diszkvalifikálják”. [Mészöly, *i. m.*, 19.] A történet ezen fejleményei a legváltozatosabb módon mutatják a testtechnikák lehetetlenné válását, a higiénia alapvető technikái válnak működésképtelenné, ahogy a ruházat is, amit dolguk végeztével „hebehurgyan visszaöltözködvé” húztak-vontak magukon. A tárgyak a szokásostól eltérő funkciókban jelennek meg, mint például a berendezési tárgyak, amelyek fedezékében a szerencsétlenül járt vendégek gubbasztanak: „bútorfedezék mögött – ki hogyan és hol tudta jobban leplezni a maga piszkát”. A bőlé elfogyasztása utáni tünetek tömegessé válása a következő, a történet fordulópontjaként érthető mondatban válik egyértelművé: „Úgy rohangáltak le-fől, mint egy bolydult bolyban a bennszorult akármilyen féreg – rémült szégyengörccsel az arcukon, kezüket a hasukra, fenekükre szorítva, hogy az ellenállhatatlan gejzírkitörést valahogy visszatartsák.” [Uo., 24.] Ahogy Benjamin Kafka-értelmezésében, itt is az állatin keresztül történik „a test legelfelejtettebb idegenével” történő szembesülés, a test önkéntelen működéseinek leírása pedig geológiai folyamatként; a testhez való nyelvi közvetítettség ilyen módon itt is megfigyelhető. Benjaminsnál „feltörő köhögésről” olvashatunk, itt „ellenállhatatlan gejzírkitörésről”¹⁸ – ez lesz az önkéntelenség kellemetlenül markáns jelölője, a céltalan le-fől rohangálás pedig „bolydult bolyként” tünteti fel a résztvevők csoportját. Varela fenti példájára érdemes itt utalni, amely alapján ebben az esetben is elmondható, hogy az állatok nem környezetük struktúrájára figyelnek, csupán saját mozgásukra. A boly bolydultsága innen lehetne magyarázható, miközben ez ügyben egy igen fontos megkülönböztetésre is rámutat a szöveg, a boly ugyanis a jelzős szerkezet szerint eredetileg nem bolydult, ezt az állapotát a benne mozgó állatok állapotváltozása

18 Plessner a nevetésről és a sírásról értekezve kitörő, eruptív jellegükből indul ki. Ezek szintén nem függetleníthetők az önmagunkhoz közvetítettség tapasztalatától. Vö.: Helmuth Plessner, *Laughing and Crying. A Study of the Limits of Human Behavior*, ford. James Spencer Churchill – Marjorie Grene, Northwest University Press, Evanston, 1970, 23.

okozza. Ennél ezek miatt jelen kontextusban relevánsabb lehet, hogy a „bolydult” jelző mellett – a „kitörés”, vagy „feltörés” szavakkal jelölt önkéntelen működésekkel feszültségbe kerülve – a „benszorult” jelző is az ágencia radikális hiányára, utóbbi, szenvedő igeneme miatt, ennek elvesztésére utal. A cselekvő alanyiség, a cselekvésre való képesség elvesztése az egész jelenetet betöltő, a test biológiai önkéntelensége miatt előálló tapasztalat, ami ebben az esetben sem függetleníthető a saját testhez való közvetítettségtől, sőt, ennek következménye lesz. Az erre adott reakció a test önműködéseivel való szembesülés eredményeképpen az arcokon megjelenő „szégyengörccs”, ami Derrida a ruhaviseléssel kapcsolatos észrevételével párhuzamosan itt is a technikaival kerül kapcsolatba, a testtechnikák diszfunkcióinak velejárájaként. A szégyen szomatizálása, ami a görccs önkéntelensége miatt egy biológiai folyamatra adott szintén testi-biológiai válaszként érthető, a cselekvő alanyiség teljes eltörlődésére mutat rá.

A biológiai önkéntelenség az említett testtechnikák lehetetlenné válásával, a saját testben rejlő idegen előtérbe kerülésével, a közvetítettség állapotában kényszerít az ágencia nivellálódásával történő szembesülésre. Biológiai önkéntelenség és a testtechnikák önműködései a fentiek alapján tehát annyiban biztosan mutatnak hasonlóságot, hogy a saját testhez való közvetítettségtől egyik sem függetleníthető. Ez akkor is így van, ha egyébként a biológiai működések a testtechnikák funkcióinak lehetetlenné válásához vezethetnek, miközben az utóbbiak kevésbé alkalmasak arra, hogy tökéletesen irányításuk alá vonják a testet, ami technika nélkül ezzel együtt sem állhatna elő, vagy lenne hozzáférhető. Éppen ebből következik, hogy a testtechnikák szükségszerűen újra és újra magukra vonják a figyelmet, ami viszont a – biológiai folyamatok esetében ezek önműködései miatt létesülő – közvetítettség ismétlődő tapasztalatához vezet. És mivel ez a közvetítettség csak külső perspektíva révén, a technika közbejöttével jöhet létre, és az ágencia tételezhetőségének feltétele lesz, ezen összefüggések biopoétikai vonatkozásai a cselekvő alanyiség minden irodalmi szövegben alapvető – akár hiányként megmutatkozó – jelenléte miatt messze nem elhanyagolhatók. A biopoétika pedig az eddigiek értelmében olyan megközelítési módként juthat itt szerephez, ami az irodalmi szöveget az egymástól egyértelműen elkülöníthetetlen technika és biológia szoros összefüggésében látta, önműködés és közvetítettség nyelvi feltételeire helyezve a hangsúlyt.

Közvetítettség és biopoétika – Mészöly Miklós: Elégia

Technika és biológia, kultúra és natúra elkülöníthetlensége Mészöly Miklós lírájában is alapvető fontosságú, az *Elégia* című gyűjteményes kötet poétikáját meghatározó jelenség. Ez az elkülöníthetlenség a kötet esetében abból is származik, hogy többek között a Mészöly életművével kapcsolatban gyakran emlegetett fragmentumszerűség igen erőteljes jelenléte miatt a versek, töredékek, aforizmák, jegyzetek és bejegyzések¹⁹ körül az ideiglenesen kiépülő szemantikai összefüggések is állandóan desta-

19 A „[k]jegyzések, beragasztások, törmelékek”, illetve a „montázs, felcserélés, forgatás, visszatérítés, ismétlés, újra felhasználás, variálás, beékelés műveleteinek” Mészöly életművében betöltött szerepéhez lásd: Thomka Beáta, *Glosszárium*, Csokonai, Debrecen, 2003, 130–134.

bilizálódnak. Mindebből az olvasás pontszerűsége következik, illetve a kiterjedtebb kontextusok hiánya mellett a kijelentések általános érvényének egyfajta maximalizálása, az *Elégia* darabjai pedig részben emiatt is ellenállnak a nagyobb összefüggéseken alapuló értelmezéseknek és poétikai működéseikre terelik a figyelmet; élő és élettelen viszonya, az ágencia tulajdoníthatósága és az ágencia illúziójának nyelvi feltételei a könyv számos darabjában központi szerepet töltenek be.

Az életművön belül többször is felbukkanó, újból felhasznált szövegdarabok az itt tárgyalt két kötet esetében is fellelhetők,²⁰ és az is előfordul, hogy éppen a fent jelölt elkülöníthetlenséget teszik meg közös nevezőjükké. Dóra a *Wimbledoni jácint*-ban az éjszaka közepén a IX. szimfóniát rakja be a kazettásmagnóba, aminek „nem lehetett ellenállni [...], egyre jobban elhatalmasodott és betöltött minden zugot, és tompa akusztikával kiáradt a kertbe”. [Mészöly, *Wimbledoni jácint*, 26.] A jelenet egy fürdésjelenettel, egy olyan képpel kerül párhuzamba, ami a szöveg a fentiekben leírt működéséhez illeszkedve egyszerre kötődik a natúrához – hiszen a gyermek testét „rég anyakéz” mossa le –, és a technikaihoz, amennyiben a „lysomorfos lemosdatás” a higiénia technikáinak működtetésével (paskolás, sikálás) egy „nagylavórban” történik. A szimfónia, ami teljesen átjárja, és uralma alá hajtja a pasaréti kertet, ehhez hasonlóan bizonytalanítja el a natúra és kultúra határait, ahogy az *Elégia Jóslat* című versében is, ahol már, egy lépéssel tovább, mindez a hang konkrét forrásának megjelölése, illetve a jelenség bármilyen vonatkozhatósága nélkül történik: „A bokrok alól halk Haydn csembaló-szonáta.” [Mészöly, *Elégia*, 50.] Ez a forrás nélkülség a kötetben az ágencia elbizonytalanodásának gyakori eszközévé válik.

Technika és biológia összefüggéseit a számtalan tematikus utaláson kívül az *Elégia* többféleképpen megközelíti, gyakran a kettő hasonlítása, azonosítása révén, ahogy a kötet első darabjában is („Mint a széria-kalapácsok, kopog a sok csőr...”), [Uo., 9.] vagy a *Tél* című versben („A ködben madárhang, mint korcsolyák éle távol...”), [Uo., 10.] a *Gemenc*-ben („Kötélgubanc gyökerű fák...”), a *Dél* címűben („Kovácsolt lomb”), [Uo., 14.] illetve a test és technika egymásra vetítését elvégző *Perversio mysticá*-ban („Húsos combjai szörtelem súrlódnak, két párhuzamos hajtósíj az ében középpont tengelyén”). [Uo., 32.] Ennél jóval ritkábban fordul elő a különböző, de biológiai eredetű létezők a technika – illetve ezáltal az agrokultúra – révén történő összekeverése („Hónaljban csíráztatott virág!”), [Uo., 45.] és bár az eddigiek szempontjából korántsem indifferens, hogy ember és növény, test és organizmus találkozása a technikai, a botanika révén jöhet itt létre, talán mégis távolabbra mutatnak azok a versek, ahol az ágenciát, vagy ennek illúzióját tételező, külsőként létesülő perspektívából – és e perspektíva révén – válnak láthatóvá biológiai és technikai viszonyai.

Az ágencia tulajdoníthatóságának kérdése újra és újra relevánsnak mutatkozik a kötetben, sőt, mintha a cselekvő alanyiség határhelyzeteit keresné az *Elégia* versnyelve. A címadó szövegben is találhatunk erre példákat, a második részben ebből az irányból értelmezhető az „Aztán a vemhes cédrusok köpenyes vonulása!” [Uo., 92.] sor, ami az avantgárd nyelvét idéző, egzaltált hangvételen és a lineáris olvasha-

20 Ez akár különleges jelzők, szókapcsolatok révén is előfordulhat, a fent idézett „bolydult boly” kifejezés az *Elégiá*-ban „bolydult seregélyek” formában jelenik meg [Utolzó alkalom]. Mészöly Miklós, *Elégia*, Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 1997, 31.

tóság²¹ illúzióját keltő első szón kívül megint csak érintőlegesen, jórészt az észleletek esetleges, legfeljebb finoman áttételes egymásmellettsége révén kapcsolható a vers egészéhez. Bár a cédrusok antropomorf jelenlétét a mondat további szavai egytől egyig alátámasztják, mégis bizonytalan, hogy a cselekvés alanyaiként tételezhetők-e. És nem csak a következő kép az idő múlása ellenére tapasztalható változatlansága miatt („Méretlen kutakban a hold tegnapi arca!”), de azért is, mert a vonulás annyiban olvasható helyváltoztatás nélküli sorban állásként – ami egyébként a kötet ismétlődő képe –, hogy a cédrusok hagyományosan az állatok esetében használatos, itt főként a fák kiterjedtségére vonatkoztatható jelzője („vemhes”) mellett a „köpenyes” jelző már a vonuláshoz rendelhető hozzá, annak a katonai ruházatot a színek egybeesése miatt is megidéző felhangjaival, ami egyúttal a vonulás, a sorban haladás, menetelés konnotációi révén és ezek által erősítve mintegy okozójaként jelenik meg ennek az ilyen módon a faszor megszokott elrendeződésénél maradó, állóképszerű jelenetnek. Az ágencia a jelölt antropomorf tulajdonságok átruházhatóságának lehetősége révén megképződni látszik, a kép összetettsége, helyváltoztatás [ember] és ennek lehetetlensége [növény] között ingadozó struktúrája miatt azonban létrejött a külső perspektívából elérhető, akár önkényesként adódó döntésként értelmezhető.

A helyváltoztatásra képes növény a biológia rendszertanát figyelmen kívül hagyó megjelenése máshol is fellelhető a kötetben, jellemzően olyan mozgásformák közbejöttével, amelyek a vonuláshoz hasonlóan – ami a menetelés maussi példája a testtechnikák működésére – az emberhez rendelhető hozzá, mint például a séta rekreációs technikája a „sétálni indult bokor” (Mészöly, *Elégia*, 83.) képében (*A Névtelen*), ami a technika közbejöttének szempontjából nem mellékesen megint a ruhaviseléssel („zöldbársony kendő”) kerül összefüggésbe. De az is jellemző, hogy olyan mozgásformák kerülnek elő, amelyeket az ágensként megnevezett állatok nem tudnak elvégezni, hiszen ezen tevékenységek is kizárólag az emberhez rendelhetők: „a halak nem tudnak kilovagolni a vízből” (*Katonadolog*). [*Uo.*, 80.] Ezekben az esetekben az ágencia látszólag megképződik ugyan, a képek azonban mintegy vissza is vonják, akár a cselekvés lehetetlenségének érzékeltetésével keltve szemantikai feszültséget. A külső perspektíva tehát, amint a *Wimbledoni jácint* olvasásakor ez megmutatkozott, könnyedén megalapozza az ágencia megképződésének lehetőségeit, az *Elégia* a szemantikai mező jelentésrögzüléseit kerülő szövegterében viszont ez újra és újra akadályokba ütközik. Ez az akadály gyakran olyan testtechnikák révén adódik, amelyek nem hozhatók egyértelműen összefüggésbe a tételezett cselekvővel, a tulajdonítás esetenkénti önkényessége, döntésjellege – illetve az, hogy a versekben eldöntetlen marad a tulajdoníthatóság kérdése – ilyen módon éppen az ágencia illuzórikusságára, stabilizálhatatlanságára hívja fel a figyelmet.

A mészölyi textuális univerzumra jellemző módon a fenti idézetek több elemét is használja a következő töredék, ezzel megintcsak gyengítve a jelentésrögzülés esélyeit, illetve ez ügyben zavart is keltve azzal, hogy elemei egyszerre több helyen lokalizálódnak: „ha látnák a halak! / halcsontra vetkőztek a fák / egy egész fenyves”. [*Uo.*, 65.] A *Mozgólépcső* című szöveg ezen darabja – amely cím a mellérendelés, a

21 A szöveget követő, lineáris értelmezés szükségszerű kommentár-jellege és e kommentárok pontszerűsége mutatkozik meg Fogarassy Miklós könyvében: Fogarassy Miklós, „*Még nem kelt fel a nap*” Mészöly Miklós *Elégiája*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2009, 53–54.

felsorakoztatás rendezőelvét vetíti előre – látás és látottság, az ágencia megképződése és akár a közvetítettség szempontjait is tovább alakíthatja. Az első, óhajító mondat egyben egy az egész látványt alapjaiban érintő feltétel megfogalmazásaként is olvasható, amennyiben a túleveleiktől megszabadult fenyők, megintcsak a ruházkodás kultúrtechnikáján keresztül elővezetett képe abban az esetben lehet elérhető, ha a halak ennek szemtanúi lesznek. A halcsont és a levelét vesztett fenyő közötti alak azonosíthatóság, az azonosság tételezhetősége csak a halak – a képben mintegy saját magukra ismerő – külső perspektívájából adódhat. A figurális átvitel mindenképpen megtörténik ugyan, a „halcsontra vetkőzés” cselekvő alanyiségének feltétele ugyanakkor a halak perspektívájának megképződése lesz; ágencia és figurális feszültsége okoz itt olyan eldöntetlenséget, ami az előbbi elbizonytalanodását eredményezi.

A töredék értelmezési lehetőségei ugyanakkor korántsem merülnek ki ennyiben; akár másik végpontként is felfogható a teljes azonosításként – halak és fák megfeleltetéseként – olvasás, amikor is a látás akadálya az lesz, hogy a jelen időben megfogalmazott feltételt („ha látnák”) a múlt idejű események perspektívát eltörölő, a halak halálát okozó („halcsontra vetköztek”) megtörténte ássa alá. Látás és látottság, látó és látvány azonosítása, azaz a belső perspektíva és a halak önmagukra irányuló figyelme élő és élettelen elkülöníthetőségét figyelembe véve nem tűnik lehetségesnek, az önmagukhoz való közvetítettség tapasztalata ilyen módon nem adott. A mondatok igeidejéből kiindulva ugyanakkor a külső perspektíva megképződése olyan módon is tételezhető, hogy azt nem a halakra, de sokkal inkább a beszélő nézőpontjára vonatkoztatjuk. Ebben az esetben az első mondatban megfogalmazódó óhaj egyszerűen nem teljesül, a látvány a versbeli beszélő perspektívájából épül és ilyen módon csak antropomorfizmusként tételeződhet, az ágencia pedig ismét a figurális mozgások, nevezetesen a ruházat és a túlevelek közötti átvitel révén számolódik fel, hiszen az antropomorf nézőpontból a cselekvés könnyedén rendelhető hozzá ruházat és vetkőzés humán kontextusához, a ruházkodás testtechnikája révén; a technikai ebben az értelemben ismét a figurálison keresztül kerül közel az állatok és a növények megkülönböztethetetlen jelenlétéhez. A látás aktusának szituációs lehetetlensége és az ágencia a figurális miatti tévesztése mindhárom értelmezésben a cselekvő alany jelenlétének megkérdőjelezhetőségét, visszavonhatóságát eredményezi.

Az *Elégia* versnyelvéről szólva ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a jelentés rögzíthetetlenségének eddig tárgyalt jelensége egy másik, a fenti figurális mozgásokhoz hasonlóan szintén retorikai működéshez köthető. Újra és újra előtérbe kerülnek, és gyakran szintén az ágencia kérdését érintik a kötet számos versének katakretikus szöveghelyei, amelyek gyakran szenvedő modalitású, passzív cselekvésekhez köthetők, a cselekvés, az alanyiség minimumához közelítve a szövegeket. Csak néhányat szóba hozva érdemes lehet a korábban már említett *Katonadolog* című vers felütésére utalni: „Az a fölnyilallt lóláb a hóban, / széttört mozsárcső mellette!”. Azon túl, hogy lovak a versben ezen kívül csak a halak a fentiekben említett kilovagolásra való képtelenségének megállapításakor, illetve a fenyők feltételes lóra szállásakor („kilovagolnának a fenyők”) kerülnek elő – miközben ezek a szöveghelyek ismét a kötet radikális iterativitására hívják fel a figyelmet –, a felütésben konkrétan, bár a széttört mozsárcsőhöz hasonlóan csak részlegesen, megjelennek. A hóban álló lóláb mozdulatlansága és a fölnyilallás szenvedő modalitása ellenére a kifejezés befe-

jezettsége („fölnylallt”) és az igekötő irányultsága miatt mintha itt is megmutatkozna a múltba utalt ágencia, a nyilallás önkéntelensége és a szokatlan igealak azonban ezt háttérbe szorítja. Ebben az esetben a választott igealak, hasonlóan például a több okból kapcsolódó „felszökken nádtors” [Uo., 31.] szerkezetéhez [Utolso alkalom], annyiban motiváltnak nevezhető, hogy a láb nyilallása, illetve a szárba szökkenés biológiai folyamatai felől olvashatók ezek a kifejezések, máshol azonban a katakrézis retorikája eltörli az ehhez hasonló vonatkozathatóságot: „plombált csonttörmelék”; [Uo., 68.] „kamasz buzogányok”. [Uo., 20.] A szenvedő modalitás pedig gyakran még radikálisabban teszi egyértelművé az ágencia hiányát. Ennek legerőteljesebb példája lehet a „hanyatt ledöntött tócsák” [Uo., 52.] képe [Post ante], ahol az ágencia máshová kerülésével, de a ledönthetőség lehetőségének meglétével az alanyiség feltételezhetősége, minimalizálása és a cselekvés lehetetlensége egyszerre mutatkozik meg. A perspektíva szempontjából elmondható, hogy ezek a példák olyan külső, a technikát és a biológiát érintő nézőpontokból látszanak, amelyek kizárólagos jelenléte nem teszi lehetővé látás és látottság pólusainak megfordíthatóságát. Figuralitás és ágencia feszültségterében – a hozzáférhetőség nyelvi és technikai feltételei mellett – ezekben az esetekben ugyanakkor ismét csak a cselekvő alanyiség háttérbe szorulásával, vagy törlődésével szembesülhetünk.

Az alanyiség a cselekvés lehetetlensége melletti minimalizása ebben a háttérterületeket kereső szövegvilágban talán a *Szemle* 17. darabjában éri el egyfajta végpontját, ahol egy lépéssel tovább az önmagához való közvetítettség kérdése is felmerül. Az *Elégia* hangsúlyosan biológiai – növényi, állati – és technikai, élő és élettelen is elsődleges szerephez juttató világában, ahol, az eddigiek tükrében, a külső perspektíva, ahogy az ágens általában sem feltétlenül humán eredetű,²² ez a közvetítettség, illetve ennek lehetségessége, megint csak az ágencia tulajdoníthatóságával összefüggő kérdésként merül fel:

Elgondolható,
hogy önmagába letérdel a kő
és megérinti a követ? [Mészöly, *Elégia*, 76.]

A szöveg nyilvánvaló feszültsége első körben abból származik, hogy élettelen tereptárgynak tulajdonítja a mozgás képességét. Ezt a feszültséget oldja a kérdő modalitás, ami egyben ki is mutat ebből a közvetlenség illúzióját keltő szövegből azzal, hogy megteremtí a külső perspektíva lehetőségét, sőt, elő is írja azt. A fenti példáktól eltérően ugyanakkor a figuralitásnak ebben az esetben jóval kevesebb tér jut, a kő antropomorfizálására szorítkozik a vers, ami az első sor felől nézve kap majd különös jelentőséget. A kérdés („Elgondolható...”) vonatkozathatósága túl általános ahhoz, hogy a szöveg mintegy kikényszerítse a kőhöz rendelkezhetőségét, a külső perspektíva ebből adódóan áll elő. A vers olvasásának alapvető összefüggése ugyanakkor az

22 Driscoll számára a nem-humán ágencia lehetőségének fenntartása – noha Mészölynél ez állatra és növényre, emberre és technikára, élőre és élettelenre ugyanúgy vonatkozatható – a zoopoétika feltételeként szerepel. Ezen összefüggések jóval általánosabb, ember és állatok megkülönböztethetőségének kérdésén túli érvényesíthetősége miatt is érdemes inkább biopoétikáról beszélni. Driscoll, *i. m.*, 218.

lesz, hogy ebből az igen ökonomikusan leírt jelenetből mi az, ami mégis a kőhöz rendelhető, az antropomorf vonatkozások révén. Ez ügyben fontos határ lehet, hogy maga a mozgás és a test tulajdoníthatósága élettelen entitás esetében („letérdel a kő”) még annak ellenére sem kizárható, hogy az alaki hasonlóság figurális megerősítése itt nem történik meg. Míg azonban a kőnek tulajdonítható helyzetváltoztatás a fizika és a biológia törvényeit még csak abból a szempontból nem veszi figyelembe, hogy az igekötő miatt a mozgás megkezdőjeként, cselekvő alanyaként tünteti fel, azaz benne tartja az antropomorfizmus hatókörében, az „önmagába” történő letérdelés, egy lépéssel tovább, ezt az egyébként más módon nem megkérdőjelezett tárgyi egységet bontja meg a kiinduló és a célállapot radikális elválasztásával; a kinézis és a motivált mozgás lehetetlensége közötti távolság itt szétfeszíteni látszik az ágens pozícióját. Ezen a ponton felmerül, hogy vajon túlmutat-e a szöveg az antropomorf, vagy akár csak az élő entitásokat érintő tulajdoníthatóság hatókörén – azzal együtt is, hogy a líra nyelve számára nem ismeretlenek az antropomorf eredetű, ugyanakkor osztott pozíciók –, a szöveg alapkérdése pedig éppen erre az összefüggésre irányul, és ennyiben az elgondolhatóság végpontját keresi.

Az utolsó sor hasonló helyre mutat, a kő kő általi megérinthezőségeit, az önmagához való viszonyulás lehetőségeit keresve, a kérdő modalitás pedig mintegy nyitva hagyja, hogy a szöveg ez ügyben hoz-e végül döntést. Hasonló szöveg helyre találkozhattunk a már idézett *Utolsó alkalom* című versben is, ahol a részlegesen, apró utalásokkal megjelenített nőalak rohanás közben „[h]irtelen hátranéz magára”, [Uo., 31.] a *Szemle* töredékének utolsó sora pedig azzal együtt is ehhez kapcsolódó tapasztalatok irányába mutat, hogy egy élettelen tárgy áll a középpontjában. Második sorától ugyanakkor annyiban el is tér, hogy az önmagát megérintő – az igekötő révén aktív cselekvést végző – test megintcsak az élő megidéző centruma legalábbis a test, vagy akár a tárgy osztatlansága mentén előállhat. Azon túl, hogy a cselekvés aktív, nem feledkezhetünk meg arról a nyelv szikár minimalizmusa ellenére finoman előbukkanó tapasztalatról, hogy a kő „megérinti a követ” kifejezés magában hordozza a kőként érzékelés lehetőségét, ami e kettőződés által akkor is önmagához való közvetítettségként értelmezhető, ha ezt a tapasztalatot a külső perspektíva garantálja. Ez a tapasztalat – az ágenciával együtt – a külső perspektíva működésén túl azért tűnik tulajdoníthatónak, mert a vers nyelvként állítja elő, miközben képes arra az osztatlanságot fenntartó megkettőződésre, ami a második sor kinetikus feszültsége miatt jóval nehezebben „elgondolható”. A vers által keresett elgondolhatóság, hozzáférhetőség határainak nyelvi feltételei tűnnek itt elő; a magunkhoz való közvetítettség tapasztalatát a nyelv teszi egyszerre lehetővé és megkerülhetetlenné.

Azonban ha a külső perspektívából és a nyelv működései miatt ez a közvetítettség az élettelennek is tulajdonítható, az elgondolhatóság határa továbbra is a második sorban látszik kirajzolódni. Az „önmagába letérdel a kő” a letérdelés fent leírt, a pozíciókat illető, kinetikus eredetű feszültségén túl azért is mutathat rá erre a végpontra, mert az „önmaga” hangsúlyosan humán vonatkozásai a kő cselekvő alanyiségével együtt sem garantálják az osztatlanságot fenntartó megkettőződés lehetőségét. Ez az osztatlanság abból az egyenlőtlenségből ered, és azért támasztja alá a mozgás kiinduló- és célállapotának elválasztottságát, mert míg a kő csupán ágenciával ruházódik fel, az „önmaga” pozíciója számára már másféle tartalmak tulajdoníthatóságára van

szükség. Arra, hogy a közvetítettség tapasztalata ne a kő viszonyában tételeződjön, hanem saját, a jelenetet mintegy megelőző, attól független tapasztalatként, hiszen a szó a másik pozíciója nélkül is mintegy garantálja az osztatlan megkettőződést, mivel tartalmazza saját közvetítettségét. A szó alakilag is hordozza mindezt, „ön” és „maga” kettősségét elválaszthatatlanságukon keresztül tünteti fel, a saját közvetítettségük pedig Benjamin korábban idézett elgondolásához kapcsolódva a biológia önkéntelen működéseire hasonlóan a sajátba rejtett idegenség tapasztalatát hordozza. Az élettelennek tulajdonított ágencia ezzel szemben a ráutaltság állapotában létesül, nem inherens tapasztalatként. Az elgondolhatóság a vers által keresett és felvázolt, a közvetítettség tapasztalatát, élőt és élettelenre érintő határvonala mindezek miatt ezen nyelvi inherencia mentén létesül; a közvetítettségnek, a saját idegenségének a tapasztalatát a nyelv magában foglalja, de újra és újra előtérbe kerül. Mivel pedig a közvetítettség – amint a *Wimbledoni jácint* olvasása közben is láthatóvá vált – nyelvi, biológiai, illetve technikai eredetű tapasztalatai ebben az újra és újra megmutatkozó magában foglaltság állapotában tételezhetők, amely az élettelen számára mintegy kívülről tulajdonítható, a nyelvi és a biológiai ebben a biopoétika egyik alapösszefüggését képző közvetítettség-tapasztalatban osztozni látszanak.

Mészöly az *Elégia* előszavában a lehetséges alcimekről beszélve az *önkiemelődések* verziót tartja a legpontosabbnak, és bár a kötet végül alcím nélkül marad, mégis igen erőteljesen utal egyrészt az ágencia különböző okokból megmutatkozó, a fentiekben tárgyalt háttérbe szorulására, az alanyiség és egyben a cselekvés minimumára, illetve a nyelv a katarézissel szoros összefüggést mutató önműködéseire. Az önkiemelődések ugyanakkor a sajátához való közvetítettség folyamatainak is része,²³ amennyiben a benjamin elfelejtett idegen megmutatkozása sem a nyelvben, sem a biológiai önkéntelen működéseit tekintve nem látható előre, ahogy a testtechnikák automatizmusai is képesek, legalábbis átmenetileg, háttérbe szorítani ezt a tapasztalatot. Ami kiemelődik, az a ráismerés pillanatában, önkiemelődéssé válásakor, a nyelven, illetve a technikán keresztül szembesít a közvetlenség illúziójával. A nyelvi önműködés és a biológiai önkéntelenség az ágencia nivellálódásával együttjáró megkerülhetetlen jelenléte a sajátához való közvetítettség tapasztalatán keresztül válhatnak a biopoétika biológiát és nyelvet egyszerre magában foglaló viszonyrendszerének részévé. Ez az élő és élettelen megkülönböztethetőségének kérdését is magában hordozó, önmagunkhoz való közvetítettség pedig, amint az itt tárgyalt Mészöly-szövegek olvasásakor is láthatóvá vált, a technika, a nyelv – illetve általában a külső perspektíva – szükségszerű közbejöttén alapul. Mert bár a test önkéntelen biológiai működései nincsenek úgymond rászorulva a figyelmünkre, amint megmutatkoznak, a hozzáférés már csak nyelven és technikán keresztül történhet.

23 Az előszóban Mészöly a kötet műfajával kapcsolatban jegyzi meg, hogy „másképp azonos önmagával, mint egy tiszta műfajú vers vagy próza.” [5.] Ez a „másképp azonososság” szintén magában hordozza a közvetítettség tapasztalatát.

Budapest-képzetek A rög gyermekei című trilógiában

Oravecz Imre regénytrilógiáját olvasva valószínűleg *nem* a budapesti helyszíneken játszódó jelenetek jutnak eszébe elsődlegesen az olvasónak. Annál is inkább így van ez, mert *A rög gyermekeiben* szereplő hősök ritkán járnak fővárosi helyszíneken: a három kötetben mindösszesen három alkalommal találunk Budapest-leírást. Mégis azt gondolom, több okból is érdemes alaposabban megvizsgálni a trilógia e szegmensét. Egyrészt, a döntően falusi helyszíneket színre vivő *Ondrok gödre* és *Ókontri* szövegterében a falu abszolút ellenpontjaként, az egyetlen nyugat-európai mércével mérve is nagyvárosnak tekinthető településként jelenik meg a magyar főváros. Másrészt, a budapesti leírások az Egyesült Államok különböző tér- és tájformáit artikuláló *Kaliforniai fűj* szöveghehelyeivel lépnek termékeny kapcsolatba: míg az első kötetben szereplő budapesti utazás több módon is előkészíti az amerikai kivándorlást, addig a harmadik kötet Budapest-képei a Magyarországra települő Steve horizontján olvásdnak össze a számára ismerős amerikai referenciákkal.

A „társadalmilag heterogén egyének viszonylag nagy sűrűségű és állandó”¹ településeként meghatározott, szociológiai értelemben vett város már komplexitásából kifolyólag félelmetes és újszerű lehet azok számára, akik először szembesülnek e településforma sajátosságaival. A város ugyanakkor nem csupán ebből a konkrét, fizikai kiterjedésére figyelmet fordító aspektusból értelmezhető, hanem a kulturális antropológia számára olyan szimbolikus térként, „kulturálisan írott szöveggként” is olvasható, „amely egyidejűleg generálja és reprezentálja a történeti, politikai és kulturális változásokat.”² A faluból a nagyvárosba érkező egyén a számára megszokottól eltérő érzéki tapasztalatok sokaságával találkozik, a gyors impulzusok és azok sorozatos váltakozása³ a radikális idegenszerűség azonosítását eredményezi. Mindehhez hozzátartozik, hogy Oravecz regényében nem egyszerűen egy településformák közötti, falu/város váltásszituációról beszélhetünk, hanem ennél többről van szó: a nagyvárossal való találkozás ugyanis éppen abban az időpillanatban történik, amikor a magyar főváros olyan, addig soha nem tapasztalt fejlődésen megy keresztül, amelynek máig ható városképi és városszerkezeti hatásai vannak. A kiegyezés után felgyorsuló városfejlődés, a Budapest születését jelentő 1873-as városegyesítés, valamint a millenniumi építkezések eredményeinek összessége képes hatni tehát az 1898-ban első ízben Budapestre látogató Árvai Istvánra, és öccsére, Ferencre. Az így kialakult városkép emelkedettséget, ünnepélyességet sugall, az urbanizáció és a második ipari forradalom pedig alapvetően megváltoztatja a szubjektum tér- és

1 Louis Wirth, *Az urbanizmus mint életmód = Városshociológia*, vál. Szelényi Iván, Közgazdasági és Jogi, Bp., 1973, 47.

2 Niedermüller Péter, *Várospolitikai és városkutatás [Havasréti József beszélgetése]*, Jelenkor 2005/9., 880.

3 Georg Simmel, *A nagyváros és a szellemi élet = Városshociológia*, 252.

időérzékelését.⁴ A századfordulós Budapesttel kapcsolatban rendszerint szokás utalni a korabeli közép-európai élmezőnybe tartozó kulturális élet sokszínű intézményrendszerére, valamint a korszak nagyvárosaira jellemző kávéházi kultúrára, esetlegesen a szórakoztatóipar részeként funkcionáló bordélyházak működésére. Ezek az intézmények sokkal inkább a polgári réteget tudták bevonni a maguk vérkeringésébe, így az obligát századfordulós toposzok az Oravecz-trilógia falusi szereplőket Budapestre utaztató, idekapcsolódó fejezeteiben rendre elmaradnak. Ehelyett Árvaiék esetében döntően egy olyan, célélvű térhasználat narratívájának lehetünk tanúi, amely funkcionális tevékenységekkel, jelesen az ügyintézésrel és a vásárlással hozható szoros összefüggésbe. Egy esetben találkozunk mégis egy, a korra jellemző, kikerülhetetlennek látszó elemmel, a regény szereplői által is megtekintett millenniumi kiállítással. A kiállítás meglátogatása jól illeszkedik a budapesti utazást illető teleologikus elképzelések keretei közé. Ez az elfoglaltság a hajójegyvásárlást követő, előzetesen nem kalkulált, kényszerű várakozási idő hasznos eltöltésének módja lesz: „A vonatjuk csak estefelé indult. Addig valamivel agyon kellett ütniük az időt.”⁵ A kiállítás megtekintése így válik a századfordulón jelentős mértékben bővülő, immár szélesebb rétegek számára hozzáférhető kulturális és szabadidős lehetőségek emblematikus példájává.

A településen belüli pontok közötti eljutás, a fővárosi közlekedési eszközök megválasztása (vagy éppen: *nem* választása) ugyancsak a szereplők cél- és haszonelvű logikájának rendelődik alá. Az Árvai-testvérek döntését részben finansiális szempontok befolyásolják: a villamosjegy árának megspórolása érdekében inkább gyalog vágnak neki a Keleti pályaudvartól a Városligetbe vezető útnak. A táv megtételéhez nem tudnak parkosított, zöldövezeti részeket választani, amelyek legalább valamelyest az ismerőség illúzióját keltenék fel a Szajláról érkezett szereplőkben, ehelyett a nagyváros nyüzsgő forgatagával és nagyléptékű, rohamos fejlődésével kell szembesülniük. Részben annak az evidenciának a példázata ez, miszerint „[s] ehol sem került az emberiség annyira távol a természettől, mint a nagyvárosokra jellemző életfeltételek mellett”,⁶ részben pedig annak regénybeli leképeződése, hogy Budapest városképének 19. századi kialakítása legalább annyira gyakorlatias szempontok mentén történt, mint amennyire igaz ez az Oravecz-hősök fővároson belüli mozgására. Hanák Péter esszéjének vonatkozó részlete mindezt plasztikusan megvilágítja: „A haszonra törő kalkuláció a térrel, a zölddel, a parkkal is spórolt. Pesten kevés volt a park, a sétára, andalgásra alkalmas tér. Az Oktogonon, a Deák téren, a Kálvin téren, a Rákóczi úton, de még a Nagykörúton sem lehetett gondtalanul sétálgatni. Budapest a futós, nyüzsgő városok közé tartozik.”⁷ A gyalogos közlekedés helyei két okból sem válhatnak a séta, a kontemplatív elmélyülés terévé: egyrészt az imént vázolt városszerkezeti sajátosságok akadályozzák ezt, másrészt pedig a séta – amelyet jellegzetesen a városi terekhez és a polgári kultúrához szokás kötni – a paraszti származású szereplők számára nem jelent magától értetődő elfoglaltságot. Még

4 *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, szerk. Alexa Geisthövel – Habbo Knoch, Campus, Frankfurt – New York, 2005, 9–10.

5 Oravecz Imre, *Ondrok gödre*, Magvető, Bp., 2007, 373.

6 Wirth, *Az urbanizmus mint életmód*, 41.

7 Hanák Péter, *Az elpusztíthatatlan város*, Budapesti Negyed 1993/1., 16.

akkor sem, ha az *Ondrok gödre* tanúsága szerint a természetben való szemlélődést szolgáló nem-célelvű cselekvésformák, így az erdei séta és a gombaszedés iránt a budapesti látogatásban érintett István határozott vonzalmat érez.⁸

A millenniumi kiállítás megtekintése inkább marad fontos korfestő elem a regényben, mint válik szerves részévé a cselekménynek. A narráció ugyanis kizárólag – a szereplői érdeklődésből kifolyólag – a mezőgazdasági kiállítást emeli ki a látványosságok közül, emellett a lacikonyhán való fogyasztásról, a spórolási elvvel szemben realizálódó „pénzköltés bűnéről” ad hírt, a kiállításlátogatás további eseményeit és lehetséges következményeit (benyomások, esetleges későbbi élménybeszámoló) nem részletezi. A millenniumi látványosság tehát – a regény szempontjából – sokkal inkább apropója, mint célja a városon belüli bolyongásnak és a nagyvárosi nyüzsgésben való lét részletező leírásának. E kompozíciós megoldás mellett azonban találunk érveket. A millenniumi kiállítás a központilag meghatározott állami emlékezetpolitika nagyszabású ünnepe, amely az aktuális jelent többé-kevésbé autentikusan reprezentáló fővárosi közterületek helyett a kollektív tudatot megcélzó, identitásformáló rendezvény historikus képzeteire igyekezne irányítani a szemlélődő figyelmét. A kizárólagosan a kiállítás megtekintésére összpontosuló szereplői fókusz és narráció tehát szükségszerűen el is vétené célját, hiszen éppen a korfestésben és a későbbi történetek során jelentékkennyé váló fővárosi mindennapok és pillanatképek, vagyis a századfordulós aktualitás megismerését tenné zárójelbe. A teljességében sohasem, csak részleteiben megismerhető nagyváros momentumainak megragadására azáltal is lehetőséget kapnak a szereplők, hogy a városon belüli bolyongás részleges és esetleges, de hangsúlyosan közvetlen, érzéki benyomásokra épülő tapasztalatszerzése válik fontossá, és nem egy magaslati pontról megfigyelhető vizuális élmény látványvilága kerül előtérbe.⁹

A városban megvalósuló mozgás a nagyvárost átszállások és csomópontok rendszereként rajzolja meg. A millenniumi kiállításra való eljutási lehetőségek külső tekintet számára bonyolultnak tűnő számbavétele a nagyvárosi térrel kapcsolatos idegenségérzetet fokozhatja fel. „Egy járókelő igazította őket útba, akit megállítottak, mert nem tudták, merre van. Azt javasolta nekik, hogy üljenek fel a villamosra, éppen ott van a megállója, aztán az Erzsébet körúton szálljanak át egy másikra, az Andrásy útnál meg a földalattira, nagy kerülő, de biztos. Ha viszont gyalog mennének, akkor menjenek el az Aréna útig, azon meg egy nagy térig, ahol szobrok vannak. Onnan már nem tévesztik el, mert mindenki arra megy, ott van a kiállítás bejárata.”¹⁰ A választásban, a helyszín gyalogos megközelítése melletti döntésben tehát a spórolás mellett a nagyvárosi térrel kapcsolatos idegenség és félelem is szerepet kaphat. Ezt pedig nem csupán a térszerkezet átláthatatlan, labirintusszerű jellege indokolja, hanem az újfajta közlekedési eszközök is megalapozzák. A 19. század második felében megjelenő lóvasút, majd az 1880-as évtized végétől azt felváltó valódi villamosvasút a városi közlekedést forradalmasító eszközként jelenik meg a főváros életében.¹¹ A faluról érkezett regényszereplők 1898-ban értetlenül állnak egy olyan jelenség, a

8 Ehhez bővebben ld.: Mészáros Márton, *Darnói gombázók*, Tiszatáj 2016/6., 90–97.

9 Wessely Anna, *A kultúra mint csali*, Jelenkor 2005/9., 873.

10 Oravecz, *Ondrok gödre*, 373.

11 Legát Tibor – Nagy Zsolt Levente – Zsigmond Gábor, *Számos villamos*, Józsoveg, Bp., 2010, 8.

villamos előtt, ami a fővárosi lakosok számára ekkor már évtizedes tapasztalatnak számít: Árvaiék „[f]urcsának találták, hogy nincs mozdonya, és nem füstöl”.¹²

Az idézetben tetten érhető viszonyítás nem meglepő, a vasút ugyanis nemcsak ismerős technikai invenció, de általuk is használt közlekedési eszköz, így a gőzmozdony magától értetődő módon válik minden kötöttpályás közlekedési eszköz egyetlen referenciapontjává a szajlaiak szemében. Míg az *Ondrok gödre* narrációja korábban a vasút hiányáról és a szállítás nehézségeiről ad hírt,¹³ addig később, a budapesti utazás krónikájában a már megépült, fővonalai csatlakozást biztosító, és az utazást jelentősen megkönnyítő Kisterenye–Kál szárnyvonal létéről számol be. Ez még akkor is számottevő előrelépés a vasútlétesítést megelőző időszakokhoz viszonyítva, ha a hozzájuk legközelebb eső állomás nem is Szajlán, hanem a közeli Recskén található. A különböző terek közötti közlekedés, valamint a technikai-szellemi haladás gondolatát egyszerre hordozó vasút azt is lehetővé teszi, hogy a történet évében, 1898-ban Árvaiék egy nap alatt oda-vissza megtehessék a Szajla–Budapest távolságot. A Keleti pályaudvar mint épület nem kap kiemelt szerepet a szövegben, bár városformáló szerepe mellett szimbolikus értelemben a szabadság kapujaként aposztrofálhatjuk.¹⁴ Annál inkább hangsúlyossá válik a pályaudvar köztes tér jellege, a tömeg anonimitásában feloldódó különféle érdekeltségek,¹⁵ így a kivándorlásban nem társadalmi problémát, hanem üzleti lehetőséget látó ügynökök közvetlen vagy közvetett jelenléte is. A kivándorlást mint általános, a mindennapok szerves részét képező tendenciát – a korábbi, amerikai utazást latolgató párbeszédű szöveghelyek mellett – a következőképpen mutatja meg a narráció: „Még magán a pályaudvaron is István kezébe nyomta egy ember egynek [ti. kivándorlási ügynöknek – Sz. M.] a címét, pedig nem is kérték, nem is mondták neki, mi járatban vannak.”¹⁶

A fővárosi gyaloglás során a regény hőseire az általuk addig ismeretlen közlekedési eszközök gyakorolják a legnagyobb hatást. Míg a villamos enyhe félelemmel tölti el őket az ismeretlen iránt, addig az automobil nemcsak veszélyt hordozó, felkavaró élményként mutatkozik meg, de biztonságos távlatból szemlélve a csodálat tárgyává, egyfajta fenséges látvánnyá is képes átlényegülni. A *fenséges* ambivalenciájával és a hatás kiváltásához szükséges távolsággal kapcsolatban érdemes felidéznünk Edmund Burke gondolatait, aki így fogalmaz a szépről és a fenségesről szóló esztétikai fejtegetésében: „Amikor a veszély vagy a fájdalom túl közelről érint bennünket, semmiféle gyönyörérzetet nem képes kiváltani, egyszerűen csak rettenetes; bizonyos távolságból és bizonyos változással azonban már gyönyörködtethetnek, sőt gyönyörködtetnek is, ahogy ezt nap mint nap meg is tapasztaljuk.”¹⁷

A narrátor a szereplők nézőpontját átvéve ismerteti az egyszerű félelmetes és gyönyörködtető hatást kiváltó autó látványát, a villamos/vasút analógiához hasonlóan ismét egy számukra ismerős referenciapontot megjelölve: „Úgy festett, mint egy

12 Oravecz, *Ondrok gödre*, 373.

13 Pl. „Azt írták, hogy nem áll módjukban ismételtlen szerződést kötniük vele, mert messze van a gyártól, és vasút híján magasak a szállítási költségek.” Oravecz, *Ondrok gödre*, 123.

14 *Orte der Moderne*, 15.

15 Alfred Gottwaldt, *Der Bahnhof = Orte der Moderne*, 22.

16 Oravecz, *Ondrok gödre*, 372.

17 Edmund Burke, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető, Bp., 2008, 45.

nyitott hintó, amelyből kifogták a lovakat, csak a rúdja hiányzott.”¹⁸ A sebesen száguldó, „társzekerek és konflisok között”¹⁹ gyorsan eltűnő automobil az egyéni haladást példázó, még a fővárosi lakosok életében is az újdonság erejével ható, a századforduló időszakában szerte a világon luxuscikknek számító közlekedési eszköz.²⁰ Az ambivalens hatásból itt elsődlegesen a gyönyörködtetés, a figyelem megragadása válik hangsúlyossá. Az autó mint veszélyforrás tehát nem konkretizálódik úgy, mint ahogyan látjuk ennek nyomait a századfordulón, az első budapesti autók megjelenésével egykorú írásokban, például Ady Endre *Az automobil* című tárcanovellájában, azonban a sebesség képzete és a hanghatások fokozott jelenléte Oravecz írásában is megengednek egy efelé mutató értelmezést. A hangsúly mindazonáltal a trilógia szempontjából arra helyezhető, hogy az egyszerre félelmetes és vonzó *fenséges* kategóriája előre utal az amerikai történeteket elmesélő *Kaliforniai fűrj* nyitófejezetére, amelyben a felhőkarcolók látványa vált ki hasonló ambivalens érzetet az utazókból.²¹

A szabadság valós kapuját végső soron nem elsősorban a nagyvárosi pályaudvarként funkcionáló Keleti pályaudvar, hanem a kivándorlási ügynök irodája jelenti. A budapesti utazás motivációja végső soron ez: a csalókkal, visszaélésekkel halmozó „vándorügynökökkel” szemben olyan megbízható embert találni, aki valódi hajójáratra foglal jegyet, és garantálni tudja a család biztonságos Amerikába utazását. Szembe-tűnő, hogy a Hapag német-amerikai hajótársaságnak dolgozó ügynök irodájával kapcsolatban a narráció megadja ugyan a helyszín pontos lokalizációját [Garai utca, a Keleti pályaudvar közelében], viszont egyáltalán nem találunk belső térleírásokat: az ily módon sterilizált közeg a beszélgetés rideg tartalmi elemeire összpontosítja a figyelmet, amely a kiutazással kapcsolatos korrekt és alapos tájékoztatásban konkretizálódik. Hasonló, szándékosan vázlatos, a befogadói figyelmet a cselekmény menetére összpontosító megoldást találunk az Amerikába indulás, a Hamburgig tartó utazás leírása során, ahol a fővárosi tevékenység ismét a menetjegyváltásban, ezúttal az ügynök tanácsát megfogadva a New York – Toledo viszonylatra szóló elővételes vonatjegyvásárlásban valósul meg.

Elmondható tehát, hogy a fővárosi tér millenniumi kulisszái elsődlegesen a nagyvárossal szembesülő szajlai hősök számára jelentenek elrugaszkodási pontot az amerikai kalandok felé. Itt találkoznak olyan városszerkezeti megoldásokkal, közlekedési eszközökkel, amelyek az amerikai kontinensen töltött mindennapokat később meghatározzák, és itt történik meg az addig csak elképzelések, tervek szintjén létező utazás konkrét tettekben kicsúcsosodó előkészítése, a hajó- és vonatjegy megvásárlása is. Lehet tehát amellől érvelni, hogy a nagyváros-élmény első stációja Árvai István számára mind lelki-mentális szempontból, mind materiális értelemben az amerikai kivándorlás megalapozója; a trilógia, és így az olvasó számára pedig olyan belső tükör vagy összekötő kapocs, amely az egymástól térben látszólag távoleső részeket szorosan egymáshoz társítja.

A trilógia következő Budapest-jelenetére a harmadik kötetben, az *Ókontri* című

18 Oravecz, *Ondrok gödre*, 374.

19 Uo.

20 Alexa Geisthövel, *Das Auto = Orte der Moderne*, 39.

21 Ehhez bővebben ld: Szántai Márk, *Kaliforniai álom. Idegenség és asszimiláció Oravecz Imre Kaliforniai fűrj című regényében*, Irodalomismeret 2019/3., 75–76.

regényben kerül sor. A számára addig csak elbeszélésekből és könyvekből ismert óhaza iránt vágyódó, az amerikai kontinensen további jövőjét személyes és gazdasági okokból elképzelni nem tudó, Magyarországra települő Steve Arvai, és fia, Georgie kalandjainak egyik helyszíne a magyar főváros, mely egyfajta liminális térként beavatató gesztusok sokaságával válik jelentéssé és fogadja az ideérkezőket.²² Ez a beavatás azonban nem egy pozitív névértéken vehető aktus, amely után az egyén a közösség teljes jogú tagjává válik, hanem a folytonos [és Szajlán is tovább zajló] hatósági vegzálások előkészítése. A szöveg példaértékét követve az amerikai születésű Steve és Georgie sohasem válhat teljes jogú tagjává sem a Horthy-rendszer, sem az államszocializmus Magyarországnak, mert a különféle ideológiai bázison nyugvó rezsimok hatalmi formációi ezt elemi erővel akadályozzák. Budapest tehát, míg az első kötetben Amerika előképe, az emigráció „előszobája” volt, addig a harmincas évek fővárosi utazásait elmesélő történetek során a magyarországi, tekintélyelvű hatalmi praxis megmutatkozásának helyszíne.

Steve és Georgie belföldi megpróbáltatásai már a magyar határon elkezdődnek, de Budapesten teljesednek ki igazán. A magyar főváros így a hatalom kitüntetett terrénumaként és a hatalommal való visszaélés helyszínékként íródik bele a történetbe. A közlekedés hálózatossága ebben az esetben nem a helyi tömegközlekedés lehetőségeinek számbavételét jelenti, hanem a továbbutazás tervezése során a vasúti csatlakozások rendszerét. Az 1938-as útirány pontról pontra megegyezik az 1898-ban Árvai István, Steve apja által az *Ondrok gödrében* beutazott útvonallal, a tervezett időben történő továbbhaladás azonban megghiúsul a hatósági vámvizsgálat bonyalmai miatt. A Steve-nél talált, csupán ismeretterjesztő, információközvetítő célokat szolgáló *Soviet Russia* című, angol nyelvű könyv a harmincas évek Magyarországnak – a valóságban és a könyv imaginárius terében egyaránt – már önmagában elég a gyanú megfogalmazásához, és ahhoz, hogy a szereplőket feltartóztassák. A félelem és idegenség tereként megélt Budapest az átmeneti helyek között tévelygő Árvaiak számára a vámhivatal, a vasúti váróterem és resti, valamint a garnizálló képében manifesztálódik. A narráció ebben az esetben szinte egyáltalán nem él a belső térleírások lehetőségével, ugyancsak nem ábrázolja ki a szállodára jellemző interiorizált viselkedésformák által szabályozott szociális interakciókat,²³ ezek helyett sokkal inkább az átmenetiségben lebegés és a hatósági beavatás mozzanatait teszi hangsúlyossá.

Az *Ókontri* következő, és egyben a trilógia utolsó Budapest-említése a motorbicikli [a „Népmotor”] megvásárlása során érhető tetten, *A rög gyermekei* szövegfolymában is azt példázva, hogy – amiként Georg Simmel írja – „[a] nagyváros mindig a pénzgazdálkodás helyszíne volt”.²⁴ A gazdaság gépesítése, a különféle eszközök beszerzése már a trilógia nyitó kötetében is nagyon erősen a fővárosi térhez tapad, azonban míg ott a távolság elsődlegesen a megrendelés és szállítás logisztikájában ölt testet, addig a harmadik kötetben a motorbicikli megvásárlása már személyes közreműködést igénylő, fővárosi utazással együtt járó vállalkozás. A nagyvárosi élet pillanatnyi interakciókra épülő működésmódja, a falusi és kisvárosi terekhez képest

22 Arnold van Genepp, *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan, Pécs–Bp., 2008, 48.

23 Habbo Knoch, *Das Grandhotel = Orte der Moderne*, 139.

24 Simmel, *A nagyváros...*, 253.

minimális és véletlenszerű emberi kapcsolatokon alapuló rendszere az én színre-
vitelének meglepetésszerűségét, valamint az idegenség megélésének folytonos
újratermelődését biztosítja.²⁵ A fővárosba való eljutás ebben az esetben is átszállások,
csomópontok sokaságán keresztül tud megvalósulni, a Szajláról Budapestre történő
utazás továbbra is a lovas kocsi és a vasút eszközállományának együttes igénybevételét igényli. Az eszközválasztásban ismét előtérbe kerül az előrelátás és a biztonságra
törekvés, ezúttal azonban nem a félelem vagy a spórolás mozgatja a fővárosba
utazó szereplőt, mint történt az az első kötet korábban elemzett fejezete során, itt az
előrelátás egy tartalék közlekedési eszköz készenlétbe helyezése révén ábrázolódik.
„Most óvatosságból a biciglijét [sic!] is berakta a kocsiderékba, és Boros Péter recski
vejénél hagyta arra az esetre, ha üres kézzel térne vissza”.²⁶ A kerékpár tehát csak
szupplementumként tűnik fel ebben a jelenetben, olyan eszközként, amelyet csak
végszükség esetén kell alkalmazni – mindez egybevág John Forester meglátásával,
aki írásában amellet érvel, hogy a bicikli az irodalmi reprezentációban és a társadalmi
közgondolkodásban is általánosságban véve másodlagos, olykor lenézett közlekedési
eszközként mutatkozik meg.²⁷ A motorvásárlást és a fővárosba érkezést a szereplő
által bejárt térség fokozatos tágitása jellemzi, a budapesti utat egy egri látogatás előzi
meg. A térképszerűen elképzelt város elemei közül ezúttal a motorvásárlás helyszínét
jelentő Váci útra összpontosít a narráció, annak forgalmassága, kereskedelmi szem-
pontból kitüntetett szerepe emelkedik ki Budapest más térformái közül. Az ügyintézés
bonyadalmi, közelebről nézve ismételten a hatósági eljárások körülményessége (a
rendszám-tábla és a forgalmi engedély beszerzése) folytán nem válik lehetővé az egy
nap alatt történő oda- és visszautazás, a „Népmotor” tényleges megvásárlására és
a vele történő hazautazásra csak a következő napon kerülhet sor. A narratíva ciklikus
jellegét, visszatérő elemekre épülő pillérszerűségét mutatja a garniszálló mint köztes
tér helyszínének újbóli feltűnése: Steve ebben a fejezetben is ugyanott talál éjjeli
menedéket, mint ahol Magyarországra érkezésük napján megszálltak fiával. A belső
térleírások hiánya ismételten a garniszálló nem-hely jellegét domborítja ki, a narráció
hangsúlyait egyértelműen eltolta a cselekményes szövegegységek felé. A hazatér-
ésről szóló tudósítás arra szolgáltat alkalmat az elbeszélőnek, hogy egyszermind a
hazai közlekedés viszonyrendszerén morfondírozzon: az utak elhanyagolt állapotát,
valamint a magyarországi közlekedési rendet érintő meglátások a szereplő idegen-
ségérzetének kikristályosítását célozzák. Az otthontalannak tetsző, kiismerhetetlen és
labirintusszerű budapesti térszerkezet többszöri eltévedést implikál: „Nehezen találta
meg az Aréna, majd a Kerepesi utat, többször eltévedt.”²⁸ A magyarországi nagyvárosi
közlekedésben járatlan, csupán a szajlai és egri [tehát falusi és középvárosi] terekben
ismerős hős mindent a kaliforniai referenciákhoz próbál mérni, a balkézsabály elleni
ösztönös vétségei kis híján balesethez vezetnek.

Budapest ebben a narratívában sajátos módon bizonyos értelemben az el-
hagyhatatlanság színhelye lesz, jóllehet ezt a kategóriát sokkal gyakrabban szokás

25 Uo., 263.

26 Oravecz, *Ókontri*, Magvető, Bp., 2018, 234.

27 John Forester, *A kerékpározás az irodalom tükrében*, ford. Tóta Péter Benedek, Műhely 2007/
különszám, 164.

28 Oravecz, *Ókontri*, 235.

a kisvárosi terek működésmódjának alapvető jellemzőjeként említeni. A reláció itt azonban láthatóan megfordul, amennyiben a nagyváros labirintikus térszerkezetéből adódó sorozatos eltévedések, valamint a hatóságokkal folytatott kényszerű vagy éppen szándékos interakció [vámvizsgálat, forgalmi engedély kiadása] minduntalan a nagyváros testéből való kilépést lassítják le és nehezítik meg, ha nem is lehetetlenítik el teljes mértékben. Látható tehát, hogy az első kötetben még minden idegensége és felgyorsult életritmusa ellenére is lehetőségekben bővelkedő, szabadságot ígérő és hívogató Budapest-képzet hogyan lényegül át a harmadik kötetben az arctalan hatalom színterévé. Beszédes, hogy az új járművel való hazatérés leírásakor a hazai közlekedési rend és a kézi váltókar megszokása már egy végtelenséget implikáló, országúti területhez kapcsolódik – egy olyan térhez tehát, amely felett már nem gyakorolhat fennhatóságot a főváros és a benne sűrűsödő hatalmi bázis.

A Budapestről hazatérő szereplők nagyvárosról szóló beszámolóit különös módon egyáltalán nem kapnak helyet a trilógiában. Mind az első, mind a harmadik kötetben csupán az utazás kézzel fogható eredménye, első esetben a hajójegy megvásárlása, a harmadik kötetben pedig a motorbicikli érkezése kelt hullámokat a család és a falu életében, az utazás élményeivel vagy viszontagságaival kapcsolatban ugyanakkor nincs érdeklődés, nem születik róla szereplői beszámoló. A narráció e feltehetően tudatos megfontolása azt példázza tehát, hogy nincs, nem is létezhet tanúságtévő gesztus, a különböző térformák lakói közötti szakadék nagyságából kifolyólag a nagyváros-élmény szükségszerűen elmondhatatlan marad azok számára, akik életük során sohasem lépték át saját szűk vidékük határát.

Gregor Lilla

Betegség, identitás, test

HATÁROK TÓTH KINGA *HOLDVILÁGKÉPŰEK* CÍMŰ KÖTETÉBEN

Tóth Kinga *Holdvilágképűek* című kötete a közvetlen irodalmi kontextusának tekinthető művektől több szempontból eltérően közelíti meg a betegségtapasztalat megragadhatóságát: eltávolodik attól a gyakorlattól, hogy a betegséget a beteg vagy a körülötte élők szenvedéseként narrativizálja, illetve hogy vallomásos vagy naplószerű módon írja le.¹ A *Holdvilágképűek* befogadójának nincs is lehetősége a kötetben megjelenő betegek állapotának alaposabb megismerésére az egy-két oldalas, újabb és újabb helyzeteket, szereplőket bemutató elbeszélések révén. A kötet elbeszélő-betegei érzéki tapasztalataikat a legkritikább esetben tematizálják közvetlenül. A szenvedésalapú betegségnarratívától való távolságtartás igénye, amelyre Tóth Kinga nyilvános megszólalásaiban is utal,² implikálja azt az elgondolást, hogy a betegségnek nem elkerülhetetlen következménye az az individuális és belülről szemlélő emberi néző-

-
- 1 A felvetett különbségek alapját képezhetik például Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló*, Nádas Péter *Saját halál*, Szilasi László *Luther kutyái* című művei, valamint Schein Gábor *Üdvözlés a kontinens belsejéből*, Takács Zsuzsa *A test imádása és Tiltott nyelv* című köteteknek idevágó ciklusai.
 - 2 Sirbik Áttila, *Kemény téma. Interjú Tóth Kingával Holdvilágképűek című kötete kapcsán*, 2017, <http://tiszatajonline.hu/?p=107816>.

pont, amely a betegséget a kinnal teszi egyenlővé, és amely az egészséges állapottól való elválasztottságot szükségszerűen tételezi és ekként hangsúlyozza. Ezzel összhangban a narrátor a [gyakran az elbeszélő énnel azonosítható] beteg állapotát, a szervezetében végbemenő folyamatokat, vizsgálatát vagy kezelését a beteg testtől elkülönülő nézőpontok felvételével teszi megragadhatóvá. A kívülről való rátekintés a kötetben leggyakrabban az orvosi perspektívába való helyezkedéssel, a gyermeki felfogás érvényesítésével, más médiumok és műalkotások beépítésével jelenik meg.

A *Satu* elbeszélője a gyógyszeres kezelés révén a szervezetében lejátszódó folyamatot önmagától nyelvileg eltávolítva írja le; a szöveg első felében még időnként előforduló személyjelek („fejem”) és személyragok („leszek”) eltűnnek, a testrészeket senki nem birtokolja, nem tudni, kivel történnek az események és ki végzi a cselekvéseket: a „satu előlről és hátulról is nyomja a mellkast, először az elülsőt érezni”, a „hörgőtágító segíti a levegővételt”.³ Az elbeszélő személyétől eltávolodott cselekvés ezután a folyamatnak a korábbi elbeszélő testén belüli mikroszkopikus szintű résztvevőire, az antitestekre és a „rosszindulatúak”-ra helyeződik át: az „antitest nekimegy a satunak” és az ő csapatuk „rohan az erekben a rosszindulatúak után”. [85.] A szöveg végére ismét az elbeszélő válik a cselekvővé, ekkor már az antitestekkel azonosulva testileg – „téglatest lesz a szájüregem” – és funkcióját tekintve – „befalom a rosszindulatút” – is. [85.] Nemcsak nyelvileg távolodik egymástól az elbeszélő hang és az elbeszélő test, hanem a megjelenő intermediális utalás miatt is. A gyógyszer hatásának leírása az *Egyszer volt, hol nem volt* című rajzfilmsorozat módszerével, a szervezet folyamataiban résztvevő anyagok antropomorfizálásával történik, az antropomorfi fehérvér és kórokozók pedig a rajzfilmből átvett figurákként jelennek meg. Az így a szöveg teréből egy másik médiumba átlépő perspektíva alapozza meg a kórokozó testi bemutatását, amelyet közvetlenül követ az első személyű elbeszélő testének leírása: a „rosszindulatú haja is vörös és felfelé áll, vékony. Hízok, nemsokára antitest leszek, téglatest lesz a szájüregem”. [85.] Az elbeszélő saját testét is az előzőleg megképezett intermediális pozícióból látatja, így mintha a saját testéhez való, az ekkor nyelvileg ismét jelölt első személy okozta közelítést a nézőpont elemelése és a figura pontos testi ábrázolásának kölcsönvétele küszöbönlé ki, miközben a korábbi, személytelenített perspektívából ábrázolt test ellenpontjaként emelkedik ki a hangsúlyosan antropomorfizált betegség.

Hasonló, a testet az ahhoz tartozó énelbeszélőtől eltávolító technika az orvosi tekintet átvétele a saját testre reflektálva, amelyet gyakran az orvosi szókincsnek a szövegbe ékelődése jelez. Az utasítások és diagnózisok szabad függő beszédbeli felidézése arra is alkalmas, hogy bár a páciensi és orvosi nézőpontok elkülöníthetők volnának, az elbeszélő mégse csak a hangját kölcsönözze az orvosi szólamnak, hanem át is vegye az azt létrehozó perspektívát. „Ha egy kólibacilus van a medencében, az téged megtalál, hajlamod van rá, mondja [az orvos vagy az ápoló]”, olvasható a *Merülés II.* című szövegben, a folytatás pedig még élesen elkülöníthető nézőpontokat, egymással érintkező és így szükségszerűen egymástól különálló testeket jelez: „a combomba nyomja a tűt. Bekeményítem, mert hozzám nyúl, a lábamat deríti fel a

3 Tóth Kinga, *Holdvilágképek*, Magvető, Budapest, 2017, 85. [A további oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.]

szúrásra.” [29.] A következő mondat azonban elbizonytalanítja ezt a helyzetet, arról, hogy „[i]de megy majd a B12 is, meg az immunerősítők”, nem állapítható meg, hogy az orvosi szavak ismétlése vagy egyszerűen az önmagát néző elbeszélő szolamának része, de a combot figyelő tekintet mindenképpen az injekciót beadni készülő, nem pedig a combját feszítő testhez tartozó perspektíva. [29.]

A saját test külső szempontból való leírásánál még inkább távolító hatású elbeszélői helyzetnek tekinthető a személyes érzelmeknek a szubjektumon kívüli perspektívából való ábrázolása, ilyen például az Írisz I. című szöveg helyzete, amelyben az elbeszélő-beteg magáról írja, hogy „[a] szemcsepptől kitágultam, rácsodálkozom a köpenyére”. [31] A pupillatágulást kívülről érzelmeként értelmező narrátor kétszeresen is külső nézőpontot érvényesít, hiszen saját szemét fizikailag sem láthatja. A *Szárnyas tű* elbeszélője pedig az orvos és kezelt szemszögének és beszélői szolamának összemósódásán túlmutatva maga is orvosná vagy ápolóvá válik, amennyiben megtanulja kihúzni magából az infúziót. Ugyanakkor a szöveg kiemeli, hogy az elbeszélő én alapvető – és sokak számára egyetlen – jellemzője vénáinak állapota: nem könnyen szűrhetők a vénái, emiatt utálják a nővérek, hozzá „kötik a sikertelenséget”. [24] Mint egyetlen explicitté tett tulajdonság, az válik személyiségének fő konstituens elemévé is, hogy nehezen lehet megszűrni, ez alapján [egy metonimikus áttételen keresztül] hívja őt a kórházi személyzet „Keménybőrűnek”. [24] Az elbeszélő identitását így az ápolók és orvosok szemében orvosi használhatósága [pontosabban használhatatlansága] alkotja meg, az ő nézőpontjukba belehelyezkedve pedig az elbeszélő maga is részesévé válik ennek a perspektívának, az „azt kívánom, legyen egy jó vénám” a tűszúrásoktól szenvedő beteg és a tűszúrást végző ember kívánságát egyszerre tükrözi.

Az elbeszélő megkettőződése, a betegség vagy fájdalom átélőjének és a mindezt szemlélő leírónak az elkülönülése a fájdalomérzet elkerülését biztosíthatja: a betegnek a belső nézőpontról való leválasztottsága a fájdalomtól való elválasztottság tapasztalatát is nyújtja.⁴ A saját testnek, a saját állapotnak más nézőpontokon keresztül megértése azonban nemcsak a fájdalomtól való távolodás vágyával, hanem a történések megértésének, az azokhoz szükséges tudásnak a hiányával is összefügg: amennyiben az elbeszélő nem érti, milyen folyamatok zajlanak testében, szükségszerűen olyan emberekhez vagy alkotásokhoz fog segítségért fordulni, amelyek megmagyarázhatják azokat – orvoshoz, ápolóhoz, ismeretterjesztő rajzfilmekhez. A páciensi nemtudás összefűződik a betegség okozta tehetetlenséggel, és az ezek hatására kialakuló, másoknak alárendelt pozíció a gyermeki szerep felvetésével és az abba való belehelyezkedéssel bontakozik ki. Ez a szerep a cselekményben és az elbeszélések diszkurzív terében egyaránt jelentkezik: helyenként az elbeszélők viselkedése, máshol saját beszédmódjuk és a körülöttük élők nyelvhasználata mutat

4 Werner Hamacher egy Szophoklész-dráma elemzésekor fejti ki, hogy a szenvedésnek létezik referencia nélküli formája, amelyben a pusztán fájdalom viszonyítási alap híján mértéktelenként tűnik fel, és átélője magát a szenvedést szenvedő el. Ebben a formájában a fájdalom vagy a szenvedés nem is megragadható, azaz fájdalomról csak a túlélő, a kigyógyult, a mértéktelenségből kilépett ember képes tanúságot tenni. [Werner Hamacher, *Other Pains*, ford. Ian Alexander Moore, *Philosophy Today* 2017/4., 967–968] Erre a fajta távolságtartásra mutat törekvést a kötet azon tendenciája, hogy a beteg emberek érzéseit nagyon ritkán tematizálja – expliciten érzésként leírva a kötet 73 szövegéből összesen hétben szerepel bármilyen, a betegség okozta belső érzet.

rá a beteg gyermekiségére. Leggyakrabban a „babám” megszólítással jelzi az orvos vagy ápoló azt a feltételezett magatehetetlenséget, amely a betegség és a kezelés által csecsemőhöz teszi az elbeszélő ént hasonlóvá – annak ellenére is, hogy az elbeszélő önmagát határozottan eltávolítja a gyerekkortól.⁵

A beteget kívülről szemlélő egészséges is hasonlóképp értelmezi őt, ha a betegnél lévő zacskóban „[p]opsikrém, babafürdő, babaolaj, babakenőcs, ételallergiára bébiétel” található. [43.] Bár a *Zacskó* elbeszélője szerint a vonaton azért bámulják őt, mert „átlátszik” rajta a betegség, az utastárs ezzel össze nem csengő (de érthető módon felmerülő) kérdése – „Kisbabának lesz?” – nem a beteg, hanem ismét a magatehetetlen csecsemő létformájába utalja a megszólítottat az elbeszélői perspektívából értelmezve, hiszen a termékeket saját magának vásárolta az elbeszélő én. [43.] Az, ahogy az elbeszélő itt kifejezi a gyanúját, hogy a betegsége miatt bámulják meg őt a vonaton, már másfajta elválasztást is feltételez; nem csak egy alapvető tulajdonság, a [feltételezett vagy valós] magatehetetlenség határozza meg az alanyt. A betegség itt valamiféle önálló entitásként jelenik meg, amelyet lehet közvetlenül nézni, erre mutatnak az elbeszélő utastársait leíró szavai: „nem is engem néz, hanem a betegséget. Látja más is, átlátszik rajtam”. [43.] Az elbeszélő-beteg teste tehát hasonlóan működik, mint a zacskó, amit magával hord: átlátszó, a kíváncsiskodók bele tudnak nézni, és megláthatják benne a betegséget. Az alapvető különbség a két objektum között az, hogy amíg a test magának a betegségnek a „zacskója”, a betegség közvetlenül látható meg rajta keresztül – legalábbis az elbeszélő szavai alapján –, addig a babakellékeket tartalmazó zacskóban közvetlenül csak a betegség indexikus jelei, a termékek láthatók. Ezek interpretációja azonban már a néző feladata, így lehetséges a félreértés és a kérdés: „Kisbabának lesz?” [43.]

A *Barát* című szöveg elbeszélőjét a kórházi személyzet szintén „babám”-nak szólítja, a „még lehet orvos” pedig a jövőbeli kilátások fiatalkori perspektíváját idézi fel. Az elbeszélő említ egy kisfiút is, akiről azt írja, „gyerek, sokkal kisebb, mint én. [...] Titkon abban bízik, egyszer majd megmutatom valakinek”. [52.] Ez a kisfiú az elbeszélő részének tűnik, és mintha az elbeszélőből beszélne kifelé, így lehetséges, hogy egyazon mondatban megjelenik az elbeszélő én és az attól különböző, harmadik személyű elbeszélőt állító mondat, hogy egy „kisfiú beszél ebben a szövegben”. [52.] Néhány sorral később a kisfiú kettős kapcsolatba kerül az elbeszélőben lévő tárgygal először hasonlítás, majd az ok-okozati összefüggés lehetőségének felvetése révén. A még a kisfiúra vonatkozó mondatzárlatot – „onnantól nem tud majd beszélni” – követi előbb a hasonlítás: „Fizikailag így terül el belül a tárgy”, utóbb a potenciális oksági kapcsolat említése: „lehet, hogy ez váltja ki a tárgyat”. [52.] Mivel a mondat első felében nincs olyan kifejezés, amelynek a helyettesítőjeként értelmezhető az ez mutató névmás, a megelőző szövegrészt kell figyelembe venni. „Ha nem vagyok jól, szigorú leszek, onnantól nem tud majd beszélni [a kisfiú].” [52.] Az ez tehát, ami a tárgyat kiválthatja, a három, tartalmilag egymással oksági lánccolatba rendeződő tagmondat bármelyike lehet: az elbeszélő nincs jól, ezért szigorú, ezért a kisfiú nem tud beszélni, valamelyik ok folytán pedig létrejön a tárgy. A kisfiú így egyaránt

5 Például: „Babám, [...] azért a kontrollokra jöjjön vissza. Ezt mondja az orvosom, akivel az erkélyen cigiztem.” [21.]

tükörképe és kiváltója is a tályognak, ugyanakkor valamiféle olyan belső hang vagy entitás is, amely az elbeszélő-betegben él, és amely fölött az elbeszélőnek hatalma van: engedheti beszélni vagy elhallgattathatja.

A kisfiú-tályog mint tünet és mint betegség az elbeszélő énjétől elkülönül, a megjelenő betegségtapasztalat hasonló a *Zacskó* című szöveg leírásához, ahol a testen átnézve meglátható az attól különböző és elkülöníthető betegség. Ilyen betegségtapasztalat szükséges ahhoz, hogy egy műtét úgy váljon leírhatóvá, mint amely során „kiveszik, ami nem kell”. [104.] Az azonban ezzel alapjaiban szemben álló elképzelést jelez, amikor a gyógyítás folyamatát az elbeszélő úgy fogalmazza meg, hogy „kiveszik belőlem a lányt”. [55.] Ekkor a betegség az, aminek közvetve, a műtéten keresztül hatalma van az elbeszélő emberi mivolta fölött, a betegség hatására távolítják el az emberit saját testéből; ugyanakkor az elbeszélés nem szűnik meg, az elbeszélőt tehát nem számolja fel az, ha kiveszik belőle az emberi hangot. A betegség és az emberi kettősségét egyelőre fenntartva így csupán a betegség marad meg az elbeszélőből, a betegség veszi át az elbeszélői szót.

Az *Altatás* elbeszélője szintén éles elválasztással él, tudatát és testét elkülöníti, ugyanakkor rávilágít a kettő közötti párhuzamra, amint a fején lévő kopasz foltokat a folyamatos emlékezeten esett, altatás okozta hiányokhoz hasonlítja. „Akkor meglátnák [...] az üres foltokat a fejemen. Pont, mint belül, egy pöttös térkép, sűrű szigetek és vakfoltok, nem találom köztük az átjárót.” [10.] Az elbeszélő én képtelen a részleges emlékezetet helyreállítani, megtalálni a szükséges átjárókat, kapcsolatokat az emlékezetében megőrzött időszakok között, hogy narratívát alkosson. Éppen így nem képes arra sem, hogy teste részlegességéből egységet hozzon létre. A testet egységesnek csak azok a külső szemlélők láthatják, akik nem tudnak a hiányokról, akik az elbeszélő tiltásként és leírásként egyaránt érthető mondatának – „Hozzám nem ér senki.” – érvényessége alá esnek. [10] A betegtől való távolságtartás nem egyszerűen a tőle vagy elváltozásaitól való viszolygás eredménye, ő maga is erre törekszik. Mivel a beteg testének érintése volna az, aminek hatására az elbeszélő barátai „meglátnák a szindrómát, megéreznék a szagomon a vegyszert, az üres foltokat a fejemen”, [10.] ha nem ér hozzá senki, itt is a *Csendkirály* című szövegből ismert helyzet valósul meg: „most nincsenek tüneteim, az asztal körül ülők nem tudnak a tünetekről”. [88] A betegség ekkor csak hasonlít a tudati működésekre, de teljesen testiként jelenik meg.

Több elbeszélés azonban nem az *Altatás* logikáját követi, nem választja le a belsőről a testet, és nem egyértelműen testiként határozza meg a betegséget. „Mi a viselkedés, mik a tünetek” – vetődik fel a kérdés, ez a megfogalmazás pedig azt implikálja, hogy a beteget leíró jelenségek között vannak olyanok, amelyek nem biztosan vagy csak nehezen sorolhatók a két kategória valamelyikébe. [108.] A viselkedésnek, ami nem pusztán testi folyamat, a tünetekkel való hasonlósága jelzi azt az elgondolást, mely szerint a tünetek sem feltétlenül kell, hogy a testen jelenjenek meg. A betegség az ehhez hasonló felfogású elbeszélésekben elkülönül az emberi éntől, de ez az elkülönülés szükséges is a potenciális gyógyuláshoz – hiszen így lehet a betegséget eltávolítani az emberből, vagy éppen fordítva. Ez utóbbira példa a leírás, hogy „[m]egfigyelik a tüneteket, a viselkedést, kiveszik belőlem a lányt”. [55.] A *viselkedés* és a *tünetek* a mondat kétféle grammatikai értelmezése mentén két eltérő felfogást jelez: ha egyik a másikkal magyarázó viszonyban áll, akkor tünetek és visel-

kedés között átfedést tételez fel a szöveg, ennyiben az előző kérdés logikáját követi ez a kijelentés is. Amennyiben azonban a kettő közötti vessző az és kötőszót pótolja, az a viselkedés és a tünetek pontos megkülönböztethetőségét [vagy az orvosok ezekre nézve pontos megkülönböztető képességét] sugallja. A mondat befejezése ugyanakkor egyértelművé teszi, hogy betegség és ember különválasztható, és amint „kiveszik [...] a lányt”, majd viselkedés és tünet is megkülönböztethetővé fog válni, hiszen a viselkedés az emberi, a tünet a betegség sajátja.

Szintén a betegséget az embertől elválasztó elgondolást tanúsít a *Zacskó* alap helyzete, amelyben az elbeszélő én teste mintegy a betegség zacskójaként hordozza azt, és betekintést enged rá a bámszokóknak. A különválasztás példáiban az emberi és a betegség kapcsolata minden esetben belefoglaló viszonyt mutatott; ezekben vagy a betegség tartalmazza az embert, vagy az ember a betegséget. A *Vége* című elbeszélésben a kétfajta bennfoglalás egymásba fordul a gyógyulás folyamatának leírásában. A betegség eltűnését az „elfogy belőlem” és a „kimegy innen” fordulatok, az egészség világához való bizonytalan hozzáállást a „[m]it kell ebben csinálni” és a „[h]ol leszek ebben benne” kérdések írják le – tehát amíg a betegség–én viszonyban az én a bennfoglaló, az egészség–én összefüggésben az egészségé ez a szerep, az én pedig a belefoglalt lesz. [113.] „Minden pont ellentétes lesz” – folytatja a szöveg, így a bennfoglaló és a bennfoglalt viszonya is. [113.] Innen olvasva értelemszerűen adódik, miért olyan bizonytalan az elbeszélő én számára az egészség, miért gondolja úgy, hogy annak a „lefolysa ismeretlen, a kezelése, a módja ismeretlen”; eddig ugyanis nem neki kellett viszonyt létesítenie, elhelyezkednie valamiben, hanem őbenne foglalta el helyét a betegség. [113.]

A *Lyuk* című szöveg hármas osztással dolgozik, elválasztja egymástól az elbeszélő én testét, magát az elbeszélő ént és a betegség tünetét, a lyukat. „Lyuk van a hasamban, én is kijövök rajta” – kezdődik az osztottság leírása, és bár itt a hasat még birtokos személyjel köti az énhez, a lyuk már elkülönül, és képes magán áteresztieni az elbeszélő ént. [91.] Elbeszélői test és betegség egymást keretezi, kölcsönösen magába foglalja a másikat. A következő mondatban azonban már „bordakosarak”-ról van szó, a birtoklás jelzése nélkül, ez a szövegrész akár egy, az elbeszélőtől teljesen független testre is vonatkozhatna. Természetesen ekkor is érintkezésben marad az én és a test, ez viszont már nem definiálódik az ő testeként. „Kedvetlen a lyukam, nem akar beszippantani, átereszt mindent, felfelé és lefelé is lök engem” – olvasható a zárlat, ahol megmarad az én és a test viszonya, amennyiben a test nem az én része, mint a szöveg elején volt: magába zárja az ént, de a benne fel-le lökhető én nem tölti ki azt. [91.] A lyuk és az én viszonya ugyanakkor megváltozott, az én tulajdonaként, „lyukam”-ként szerepel az elválkozás. Az elbeszélés során tehát a test és betegség kölcsönös egymásba foglaltsági viszonya megmarad, miközben az én egyikőtől a másikig lendül.

Több olyan szöveghely van azonban, amely a viselkedést és a tünetet, az embert vagy a testet és a betegséget nem választja el egymástól, hanem egyként kezeli. „Vannak papírok, ha elhisszük őket, betegek vagyunk, ha fáradtak vagyunk és nincs kedvünk dolgozni, betegek vagyunk, ha haragszunk, betegek vagyunk.” [30.] A betegség eszerint lehet külső meghatározottságú, eldőlhet a pillanatnyi állapottól függően, viselkedés és tünet nem elkülöníthető. Ezt az elgondolást követi A *végére* című szöveg is: „Ha rossz a kedv, sikertelenség ér, beteg vagyok, nyáron egészséges”. [68.] Tovább

követve a szöveget egyértelművé válik, hogy a tünetek és viselkedések egybeesése egyúttal a betegség és az elbeszélő én egybeesését is jelenti, amint azt az elbeszélés explicitté is teszi: „A betegség én vagyok. A betegség írja ezt”. [68.] Jelentős változás ez az elbeszélés elejéhez képest, ahol a betegségről még harmadik személyben esett szó [„A betegség lefolyása, gyógymódja ismeretlen.”]; ahhoz az elbeszélői hanghoz hasonul itt az elbeszélő, amelyik azután is zavartalanul folytatja mondatait, hogy kivették belőle a lányt. Azzal az állítással, hogy a „betegség én vagyok”, A végére rámutat arra az esetre, amikor az [elbeszélői] identitás a betegséggel fonódik össze, amikor maga a betegség válik az elbeszélő énné. A betegség ekkor úgy képezi az identitás részét, hogy a kettő egymás nélkül nem is létezhet: a betegség nem jelenhet meg a műben az elbeszélői hang, az elbeszélő alakja nélkül, az elbeszélő-beteg pedig nem tudja saját identitását a betegség nélkül elképzelni vagy elhelyezni. Ezt mutatja a *Vége* című szöveg elbeszélőjének bizonytalansága: az elbeszélő én nemcsak amiatt nem találja a helyét az egészségben, mert itt kell először helyet keresnie, ahogy azt a bennfoglalások megforduló viszonya mutatta, hanem azért sem, mert olyannyira megszokta a beteg-létet, hogy az identitásának részévé vált.

A betegség és a test, a betegség és az emberi elválasztása vagy összefonódása, és az elbeszélői én kapcsolata ezekkel nemcsak a külső nézőpont érvényesítésén és intermediális vagy intertextuális utalásokon keresztül rajzolódik ki; a betegségnek és hatásainak az identitáskonstruáló testbe való beágyazottsága szintén ezen viszonyrendszer összetettségét fokozza. A *Foltok*, a *Buborék I.* és a *Babák* című elbeszélések ciszták és embriók között állítanak párhuzamot, vagy számolják fel akár a kettő közötti különbséget. „Ezek egészséges dudorcsirák lesznek” – olvasható a *Foltok*ban, ahol a *dudorcsíra* hapax legomenon – az embrionális fejlődés szedercsíra és hólyagcsíra nevű szakaszainak mintájára – olyan élőlénykezdeményt jelenthet, ami dudor alakú. [56.] A folt tehát valaminek a kezdeménye, egy olyan lénynek, amely, amennyiben leképezi a csecsemő viszonyát édesanyjához, értelmezhető a hordozó testének megkettőződéseként, olyanként, amiben/akiben az elbeszélő én tovább fog tudni élni. A kötet ehhez hasonló párhuzamai felhívják a figyelmet arra, hogyan választ el az orvostudományi diskurzus két olyan dolgot, ami egy nő testében ugyanott növekszik és [ebben a korai időszakban] hasonló alakú és méretű.⁶ Ezek a szövegek az orvosi nyelv hatalmára mutatnak rá, arra a hatalomra, amellyel kapcsolatban Donna Haraway felveti, hogy [a test és a társadalmi nem utólagos konsturáltságához hasonlóan] a test organizmusként való felfogását meghatározza.⁷ Senki sem születik szervezetnek, senki sem eleve organizmus; a szelf és az azon kívüli dolgok elkülönítése, azaz az organizmus határainak megállapítása az immunológiai diskurzusok feladata. A tény, hogy az organizmus határai nem állandók, mivel az immunológia képes változtatni rajtuk, a betegség és a halál fogalmainak átalakíthatóságát is eredményezi, ezt is legalább részben az orvosi diskurzusok hatásköre alá helyezi.

Az organizmus fogalmi határainak tágulását jelzi a *Babák* című elbeszélés, amelyben a ciszták metaforikusan azonosulnak az anyában növekvő embriókkal.

6 Réthelyi Miklós – Szentágothai János, *Funkcionális anatómia*, Medicina, Budapest, 2014, 31–33.

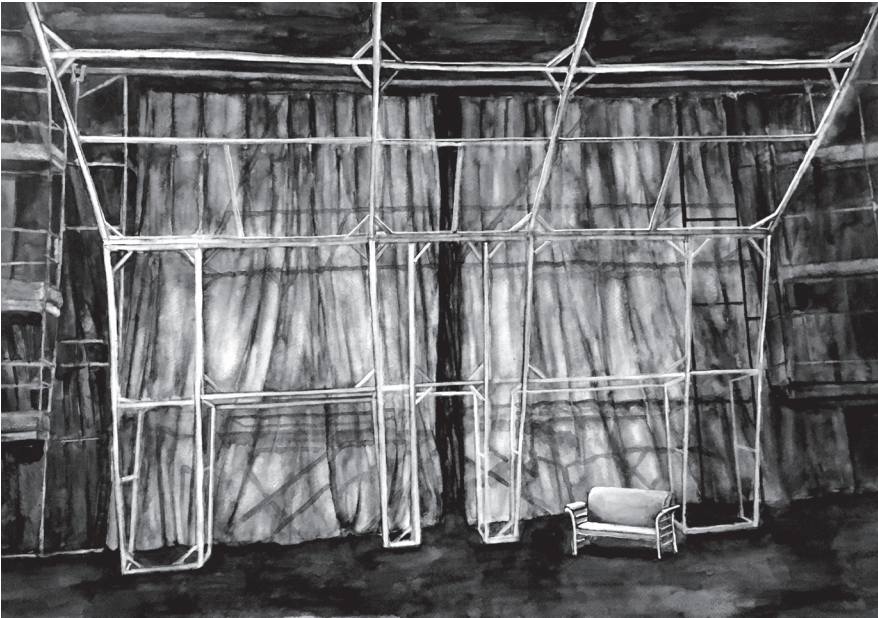
7 Donna Haraway, *The Biopolitics of Postmodern Bodies. Determinations of Self in Immune System Discourse = Feminist Theory and the Body. A Reader*, szerk. Janet Price – Margrit Shildrick, Routledge, New York, 1999, 203–214, 207.

„Visszajönnek a gyerekeim, parazitaciszták, duplanagy tüszők. Egyszerre nőnek, feszülnek és pukkannak. Ikrek esnek szét a vezetőkeimbemben.” [75.] Az organizmus kategóriájának kiterjesztése az embrió-cisztákra a fogalom bővítésének első lépése, a „vezetőkeimbemben” kifejezés használata az emberi test és technikai környezet szókészlet- és működésbeli egyezéseire rámutatva ugyanakkor megelőlegezi az organizmus fogalmi határainak megsértését. A következő mondat néhány szava pedig el is végzi ezt a határsértést, amennyiben funkciójukat alapul véve az elbeszélő ént egy géppel azonosítja: „Én vagyok az inkubátor”. [75.]

A mindenkori elbeszélő én önmeghatározásában elsődleges szerepet játszó test és a más típusú létezők (élőlények és tárgyak) egymásba csúszása bizonyos szövegekben és a kötet vizuális darabjain fóként a figyelemnek a köztük lévő párhuzamokra irányításával teremthető meg, azonban például a *Robotzaru* című szövegben az emberi test és az attól eltérő típusú létező, a gép fizikailag is összeér, egymásba ágyazódik. Megjelennek a kötetben saját testüket vagy testrészeiket gépnek tekintő elbeszélők is, ilyen többek között a *Boglárka* narrátora. Itt a címben növény és ember csúszik egymásba nyelvi szinten (a virág és a női név egybeesése által), a szöveg későbbi részében pedig gép és test határa kérdőjeleződik meg, amennyiben az elbeszélő én saját testét gépként kezeli. Tetováltatni tervez, a csuklójára „egy nagy PLAY gomb” fog kerülni, mintha azzal lehetne őt beindítani, ugyanakkor már a tetoválás előtt azt mondják róla, hogy „[f]olyton pörög, hiperaktív [...], folyton be van kapcsolva”. [42.] Az állandó pörgés, ahogy a PLAY gomb hatására pörögne bármilyen adathordozó lemez, ezek szerint az ének sajátja, csupán a gomb hiányzik hozzá a testéről – az elbeszélő én eleve gépként működik, és ezt a belső működést akarja a testére írva külsőleg is láthatóvá tenni. A folyton bekapcsolt állapot szintén az elbeszélő én alapvető tulajdonsága, azonban a ki- és bekapcsolás lehetősége feltételez egy olyan létezőt, aki/ami a hiperaktív ént kívülről szabályozza, hiszen másképp a bekapcsolás nem volna lehetséges. „Titokban vagyok tőlön” – folytatja az elbeszélő, aki feltehetően az említett külső hatalom előtt kényszerül titkolózni, ami az elbeszélés logikája szerint az orvosi tekintet, vagy az az orvos, aki a szöveg elején tanácsokkal látja el. [42.]

A *Holdvilágképek* elbeszélői a betegség és az egészség, illetve a betegség és az én határait különböző módokon mossák el: a betegség testbe való beágyazottságának és a test identitáskonstruáló erejének felvázolásával, a betegség hatására gyermekivé váló páciens bemutatásával, különböző, a beteghez képest külsődleges nézőpontokba helyezkedéssel. A külső nézőpont használata, a saját idegenként tekintés a *Holdvilágképek* autoimmunitást feldolgozó szövegeiben annyiban is beágyazott, hogy az autoimmun betegségek általános alapja az, hogy a szervezetet védő immunrendszer alkotóelemei a saját test fehérjéit idegenként ismerik fel, emiatt azokat is megtámadják. Az autoimmunitás mechanizmusa, a saját idegenként való felismerése tükörképe annak a látásmódnak, ahogyan a beteg saját testére mint külső szemlélőt tekint rá: amikor az Írisz I. elbeszélője a szemcsepp fizikai hatását úgy fogalmazza meg, hogy „rácsodálkozom a köpenyére”, éppen annyira idegennek látja saját arcát, mint az immunrendszer a saját fehérjéket. [31.] Ezt a párhuzamot erősíti az is, hogy az elbeszélő-beteg több szövegben azonosul a szervezete védekező komponenseivel, vagy hasonul azokhoz, például a *Satu* soraiban: „nemsokára antitest leszek”. [85.] Autoimmunitás esetén a rendszer a saját fehérjét is Másikként érti, vala-

milyen betegség okozójaként, ez a működés pedig épp úgy mossa el a betegség és a beteg ember közötti határokat, mint ahogy a „betegség én vagyok” [68.] kijelentés csúsztatja egymásba az elbeszélő én identitását és a betegséget, vagy az „[É]n vagyok az inkubátor” [75.] az identitást és a gépi létezőt. A határok feloldása onnan is megérthető, hogy az elsődlegesen betegsége meghatározottságában megjelenő ember a külvilág számára [és a külső nézőpontok érvényesítése folytán önmaga számára is] Másikként konstruálódik, hiszen a magukat egészségesnek tekintő társadalmi csoportok a beteg kizárásán keresztül biztosíthatják önmaguk nem-betegként való definícióját.⁸ A testre kívülről tekintés így vezethet ahhoz, hogy az én önidentifikáló folyamatainak alapjául a beteg test szolgáljon. „Másiknak lenni viszont annyit tesz, mint többszörösnek lenni, világos határok nélkül valónak”⁹ – a beteg énjének határait tehát sem a körülötte élők, sem az azok nézőpontjába helyezkedő én nem lehet képes pontosan meghatározni.



-
- 8 Julia Kristeva az abjekcióval összekapcsolódó kizárást mint egyfajta öndefiníáló jelenséget írja le. Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, Columbia University, New York, 1982, 6–7, 12–13. Az abjekció kollektív megjelenéseként értelmezhetők azok a társadalmi mozgások, amelyek egyeseket a csoport részeként fogadnak el, másokat kizárnak abból. Jackie Stacey, *Teratologies. A Cultural Study of Cancer*, Routledge, London, 1997, 76.
- 9 Donna J. Haraway, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. Kovács Ágnes, Replika 2005/51–52., 132.

Demény Péter

Áldott partok

SÉTÁLGATÁSOK REJTŐ JENŐVEL, -NEK, -BEN. VAGY MI.

Az ifjúságom – ez Rejtő. El is múlt.

Ha hű szeretnék lenni az emlékéhez, a stílusához, a lényéhez, akkor valahogy így kellene kezdenem. De talán még inkább hű vagyok, ha ez egyszer lemondok a poénról, és az igazságot választom. Mert elmúlt ugyan, de nem Rejtővel együtt, hanem annak ellenére, hogy gyakran és szívesen járok vissza hozzá.

Hogy abból a ponyvairodalomból vegyek párhuzamot, amelyhez sokan tartozónak vélik, az *Egymás szemében* is életem egyik nagy könyve, holott Szilvási sem helyezném Tolsztoj mellé. Az olvasónak azonban gyakorlatilag mindent szabad, s hát még a gyermeknek! Akkoriban még hálistennek romlatlanok vagyunk.

Rejtő két csatornán áramlott felém: könyvek és képregények alakjában. Már nem tudom, hogyan került a kezembe *A tizennégy karátos autó*, de ott volt, és Korcsmáros Pál rajzain éppúgy lehetett nevetni, mint az agyament párbeszédiken.

Aztán egyszercsak Hámori Tibor könyvét is megkaptam, a *Piszkos Fred és a többiek*et, és néhány év múlva igencsak büszke voltam magamra, amikor Gyurkovics Tibor *Lyukasóra*-feladványát könnyedén megoldottam: Rejtő verse volt, a *Különbéke*.

Ezt a kötetet felfaltam valósággal. Számomra, az operetteken felnövő számára, aki szétkarcolt bakelitlemezeken hallgatta Németh Marikát, Baksay Árpádot, Zentai Annát, Rátonyi Róbertet meg a többieket, semmi sem lehetett volna gyönyörűbb, mint hogy ez az ember operetteket is írt. Hogy Reichnek hívták, és Rejtőre magyarosított, a fiverei meg másra, hárman háromféleképpen?! Hogy bokszolt is, és kézirattal fizetett a kávéházban?! Lehet-e a kétségbeesésnek szebb felkiáltása, mint hogy „csak az nem fél, akinek nincs fantáziája”?!

Valahogy hű volt a hőseihez, akik úgy voltak hősök, hogy nem is tartottak igényt rá. Mint Karácsony Benő szereplőinek, nekik sem volt ideológiájuk, ők azonban el sem mondták, hogy nincsen. És éppen egy ilyen embernek kell belepusztulnia már a félelemben is?!

Minden kamaszságom forrt, mint a must. Közben persze tetszett is az a kalandos élet, amely a szereplőinek jutott, és neki is, ha nem is annyi. Ez viszont még annál is jobban tetszett: ha mindent megélt volna, amit leírt, ha csak azt írta volna le, amit megélt, tán nem is élveztem volna annyira, ahogy a *Pillangó* sem ragadott meg igazán. Az író éljen inkább belül, gondoltam; van ott elátkozott part elég.

„Oly távol vagy tőlem, és mégis közel” – az *István, a király* áriája itt jó segítség. Én még katona se lettem később, a légiós gyötrelmek és parancsszavak nem is lehettek volna távolabb tőlem. Közel volt azonban a kalandvágy, a hiúság karcolása (Fülig Jimmy bőrkamásnija!), a többet ésszel, mint erővel sugallat (Piszkos Fred kontra Nagy Bivaly), a szerelem mint roppant kihívás (A szőke ciklon, hogy mást ne mondjak), a keményöklűség vágya (gyakorlatilag az egész életmű), és a költő, aki megveri kritikusait (természetesen *Az előretolt helyőrség*).

A legnagyobb mágnes azért mégiscsak az lehetett, hogy ez a sok jampec minden helyzetben röhögött. És az író is röhögött! Privát Elek, Svéd Ökör, Három

Piros Dugóhúzó, az untig ismert beszélások, a tóba tunkolt atya *A tizennégy karátos autóban*, Wagner úr az ő sztrovacsekjeivel, Vanek úr a borzadályos balfékségeivel – minden, minden egy örült nagy röhögés volt. Mintha mást nem is akart volna, mintha mást nem is *tudott* volna ez a Rejtő, mint röhögni féktelenül, kifordítani minden nyelvi és „életi” helyzetet.

„Sába királynője az asztalnál ült, és borotválkozott” – nyeríteni kell, hát nem?! Vagy a négy nemzetiségen a *Három testőr Afrikában* elején, melyek közül az utolsó az orosz hússaláta. Mindig olyan váratlanul, olyan kiforgatósan. Mindig úgy, ahogy talán egyedül érdemes nézni ezt a nyomorult világot.

Állítólag fel tudott mondani egy hosszú szólistát elejétől a végéig, a végétől az elejéig, a negyedik szótól és a tizenegyedikétől. Állítólag értett a filozófiához. Állítólag csak úgy diktálta a regényeit. Állítólag ő is jó volt jobbegyesben, mint a hősei.

Mindent el tudok képzelni, de hát ezeket meg tudta tenni más is, meg tudja ma is. Amikor zeneiskolát végzett évfolyamtársamnak lelkendeztem, mert azt olvastam, hogy a fiatal Donizetti lekottázta az éppen hallott operát, nevetve azt mondta, „ezt a zenetanárnóm is meg tudta tenni”. A zsenialitás nem a mutatványokban *rejtőzik*. [Bocs, nem hagyhattam ki.] Szóval mindent el tudok képzelni, mai légiós regényt à la Rejtő mégsem. Talán mégiscsak kell egy békebeliség vagy kávéházi élet. Hogy az ember a füstös-báros örületben, József Attila és Nagy Lajos mellett gondoljon Kalóz Pepire vagy Kvaszticsra. Kell a vihar előtti duruzsolás és dohányfüst ahhoz, hogy az ember csuklóból legyen zseniális, méghozzá a humorban. Hiszen Bajor Andor is úgy alkotott, hogy körülötte egy szörnyű diktatúra is volt, meg egy körbezárt bohémság.

Azt mondom tehát, hogy a zseni a miliő függvénye? Inkább csak azt, amolyan goethei módon, hogy a zseni jókor születik jó helyen. Igaz, ugyanaz a „jó hely” gyilkolja meg később.

Egy beszélgetésben Réz Pál azt mondta, a mai irodalomból hiányzik a részvét, *neki* legalábbis ez hiányzik a legjobban abból az aranykorból, melyet Gelléri Andor Endre vagy Tersánszky jelentett. Gondolom, Veres András is a részvétre utal *A ponyva klasszikusa* című tanulmányában: „A színpadon – a harmincas években igen kedvelt Nóti Károly-féle dramaturgiát követve – Rejtő nem elégedett meg a helyzetkomikummal. Igyekezett olyan, könnyen átlátható és megkedvelhető karaktereket felvonultatni, akiknek csetlését-botlását csak rokonszenvvel kísérhette a nagyérdemű. S hasonlóképpen megnyerőek a regények törvényen kívüli, alvilági figurái, akik végtére is csak a dolgukat teszik, amikor ’bizományi útonállást’ és más, a társadalom érthetetlen neheztelését kiváltó foglalkozást űznek.” Azért lehet ez így, mert Rejtő nem ítélkezik: aki a társadalmon kívül kerül, az csak e „kívüliség” törvényei szerint tud élni; és ez a kívülkerülés jóval észrevétlenebb és jóval kevésbé racionális, mint hinni szeretnénk. Nem mellesleg [és ezt már a kényelmet kedvelő olvasóként mondom] könnyű együttézni a sivatagban menetelőkkel a fotelünkben ülve.

A szenvedélynek az a természete, hogy a tüzére folyton rak a világ. Én másik kedvencem, Szilágyi Domokos életművében sétálgatva akadtam rá az alábbi levélre, melynek címettette a *Kalevala* fordító Nagy Kálmán: „Kedves Vejne Mőjnen // Ami a finn népi Époszt illeti, én nagyon jól tudom, hogy csak egy zseniális, de túrhető, tehát jó fordítása van, és még assinch készen, dehát én eztet nem mondhatom szemedben meg, dehát én eztet nem mondhatom szemedben meg, mert először majd a végén,

másodszer, én nem tudok mást dicsérni csak szidni, így ha Vikáriuszt szidom, vedd úgy, hogy Téged dicsérlek, mert én már ilyen negativista bölcsoében ringatództam, műtellyel. [Műtely – métely – méhtej.] De eccóval a fordítás láttam részlete szép tragikusan nemes mértéktant – és Ecerűségében, melyet költői eszközök is tarkítanak, ami igazán beautiful, mint a kiemeltem közölés. Pl. Szerelmemnek lángjával / teli kertem mályvával – , amit dr. Palló Imre énekelt a tegnapelőtt a broadkatulyában, és anyám azt mondta, hogy neki jogi oktsósága van, a Bürűnek tillik. Így hát csak tovább, és még azért sem dicsérhetek, mert a szak maÿ irigység nem enged, mint Szives Sándor írótarunk mondaná eztet. De, azér jó mindenesetre. Sót.” [Helikon, 2016. december 20.] A levél folytatódik, de már ebből is látszik, mennyire rokon Fülíg Jimmyvel vagy a Török Szultánnal. Holott Szisz még csak jó időben sem született, hiszen a második világháború előtt, aztán meg belenöve és belehalva egy pokoli diktatúrába.

Nem akarok olcsó elméleteket gyártani. De az biztos, hogy van egy nagy figuránk, akivel könnyebb az élet, és úgy könnyebb, hogy felfelé visz. Hát mi kellene még, kedves lordom? Az élet úgyis olyan, mint egy el nem küldött SMS: rövid és céltalan.

Nagygéci Kovács József

A valóságos Rejtő

„– Levin vagyok – vetette oda egy vértanú drámai önmegvetésével, mint aki bizonyos abban, hogy mi is elszőnyedünk e név hallatára. De egyikünk sem tudta, hogy kicsoda volt polgári életében ez a Levin. Megkérdezni nem mertük, ha már olyan göggel közölte. Talán fájna neki a tájékozatlanságunk e nagy nevet illetően. – Csakugyan? – érdeklődött ravaszán Tuskó Hopkins, mert mégis szerette volna tudni fegyvertársunk hírességének az okát. – Ön Levin lenne, a híres izé...? na... A toprongyos veterán hősi önmegtartóztatással, kulisszahasogató öngúnnnyal igent bólintott. – Az vagyok! A nagy Levin. És most már mindent tudnak! Semmit sem tudtunk.” [A három testőr Afrikában]

Rejtő, köszöni szépen, jól van. Sok kanonikus szépirodalmi életművel szemben – akár mennyit vesztett is népszerűségéből – nem kopott ki a köztudatból. Az irodalmiból azért, mert még mindig nincs ott, az olvasóiból is csak annyira, amennyire maga az olvasás kopik. Rejtő Jenő legendás életét számosan kutatják, hogy aztán – kellő érzékenységgel – publikálják új felismeréseiket, cáfolva ezzel az állításokat, melyeket sok esetben maga Rejtő, hogy finoman fogalmazzak, konfabulált. Ám a valóság is épp elég regényes, ha P. Howardról van szó. A regények pedig semmit sem változtak. Szerencsére.

Biztosan kimutatható lenne mennyiségi változás a Rejtő-kötetek népszerűségében, nemcsak az eladott példányszámokat, a megjelent feldolgozásokat, hanem akár a hétköznapi nyelvhasználatot tekintve is. Feltételezem, hogy néhány évtizeddel ezelőtt még többen tudták megnevezni *A három testőr Afrikában* emblematikus regénynyitányának híres negyedik szereplőjét: „Négy különböző nemzetiség képviselője volt az asztalnál: egy amerikai gyalogos, egy francia őrvezető, egy angol géppuskás

és egy ...¹⁷ Ám ez nem jelent mást, mint hogy átalakulóban van a hagyományozódás rendje. Egyre kevésbé része a tradíciónak a különböző fontos kötetek átadása (lásd pl. a mindenkori NAT mindenkori keserves vitáit a mindenkori tartalomról – mellesleg Rejtő része a NAT-nak). Nem Rejtő esik ki a továbbadandók közül, hanem általában a könyvek. Ami azért sajnálatos, mert a klasszikusok valóban időtlenek, pontosabban: minden időben hasznosak. Rejtő eszerint klasszikus. És klasszikussá vált úgy is, mint például a magyar református énekeskönyv zsolnármegzenésítései. A Szenci Molnár Albert szövegeit kísérő genfi dallamok keletkezési idejükben népszerű slágerek voltak, ám ma már klasszikus zeneként csodáljuk őket.

Hogy a Rejtő-revival miért lett akkora, amekkora, arról ma már könyvtárnyi szakirodalom beszél. Én csak kicsi, ám nekem fontos szeletét szeretném nézni, azt, ami az emblematikus Rejtő-szövegek valóságkezelését illeti. Hogyan viszonyul a regények valósága a korhoz, amiben az olvasó értelmezi és magára, a körülményeire vonatkoztatja? Amellett, hogy a humornak minden korban elengedhetetlenül szükséges a jelenléte, jól látszik, hogy az elmúlt nyolcvan évben nem volt olyan időszak a magyar történelemben, amire ne lett volna valamelyik P. Howardban, ha más nem is, egy kis oldószer. A háborúba sodródó [sok tekintetben egyenesen menetelő] országnak elemi igénye volt a kikapcsolódásra. Ahogy az első világháború idején virágzott a kabaré, úgy maradt a harmincas, negyvenes években is fontos. Az 1950-es években hasonló volt a helyzet, ráadásul a Rejtő-regények a két háború közötti, viszonylag békés, bizonyos tekintetben polgári világról hordoztak rengeteg ismeretet. Az életműhöz kapcsolódó, megbízható adatok híján létrejövő és megerősödő legendák [Rejtő és általában az íróársadalom élete, Budapest világvárosi pezsgése stb.] még regényesebbé, egzotikusabbá tették az olvasó számára a szövegeket. Amikor pedig a hatvanas években újra elkezdtek megjelenni a könyvek, kellően nagy volt a rejtői világ iránti igény. Pontosan nem határozható meg, hogy mi tesz sikeressé egy irodalmi művet (életművet), de két szempont mindenképpen felmerülhet. Az egyik, hogy a [maga eszményi állapotában sosem létezett] magyar polgári kultúra emlékét hordozza, másrészt a blőd helyzetek, mondatok, eljárások jól rezonáltak az ötvenes-hatvanas évek magyar tapasztalataira. Az abszurdítás a valóságban kézzel fogható volt, és ezt jól lehetett oldani a rejtői humorral. [Nekem például mind a mai napig, ha olyan pozícióval találkozom, amit egyértelműen csak azért hoztak létre, hogy az azt betöltő kiélhesse valamely elmebaját, *A három testőr Afrikában* elmebeteg állomásfőnöke jut eszembe, pedig én nem is az ötvenes-hatvanas években élek. Ezzel még nem igazolom, hogy Rejtő kortalan és egyetemes, de nem is cáfolom azt, hogy az emberi hülyeség nem az.]

Melyik korszakból lógna ki például az alábbi párbeszéd?

- Akar dolgozni?
- Nem.
- Miért?
- Elvesztettem a meggyőződésemet.
- És ez mitől jön?
- Tavaly Nápolyban loptam egy kockás felöltőt, és azóta úgy érzem, hogy úrnak születtem. Elhatároztam, hogy többé nem dolgozok.

- Azelőtt dolgozott?
- Nem, de hiányzott az elhatározás.
(*Piszkos Fred, a kapitány*)

Vagy hogy ne volna elképzelhető a következő rejtői bonmot graffitiként bármely huszonegyedik századi lakóépület falán: „Az élet olyan, mint egy nyári ruha mellénye – rövid és céltalan.” (*A szőke ciklon*)

Rejtő regényeiben kivétel nélkül boldog véget ér a történet. Mindenki megkapja, amire méltó, a jók a jót, a rosszak a rosszat. Esetleg vannak, akik maguktól levonják a tanulságot, és kilépnek. Az események amúgy nem változtatják meg a világot, kis hullámokat vetnek, gyorsan elülőt, a légiós történetekben néhány váratlan áthelyezés, nyugdíjazás után minden ugyanúgy működik tovább. Nem lesz világra szóló botrány, sikerül elkerülni, még ha a díszlet-élet szövete itt-ott fel is hasad. Az olvasó ezt érzékeli, örül neki, titkos tudására büszke, és lemond a nagyobb változásokról, hisz azok úgymint lehetetlenek. De milyen jó tudni, hogy minden hazugság mögé lehet látni! Ki lehet nevetni, összekacsintva a szerzővel.

Minden valótlán tény felismerése egy lépéssel közelebb visz a valósághoz. A mérhetetlenül nagy fantázia élni segít, ez pedig a Rejtő-regényekben nem a valóságtól való elfordulás, hanem a látható tények mögötti álruhás hercegek világa. A Mátyás király-mesékben is épp az jelenti a derű okát és biztosítja az igazságérzet nagyfokú kielégítését, hogy legyen bármilyen drámai egy helyzet, például fát vágat a szegény-legénnyel a gőgös kevély bíró, mi, olvasók, mind tudjuk, hogy ennek hamarosan vége lesz. Mátyás királyt baj nem éri, nem mellesleg remekül vág fát is, mintegy fél kézzel, meg ez neki, közben még a monogramját is belekarcolja az egyik tuskóba, hogy aztán a lelepleződés döbbenete elégedettséggel töltsen el azt, aki mindvégig tudta, hogy mi az igazság. Piszkos Fred valójában nem egy cethalász-hajó kapitánya, hanem igazi fregattkapitány, magas rangú tiszt. Modortalansága mögött tudás rejtőzik, látszólag a pénzszerzés reményében cselekszik, közben országok sorsának jobbra fordulásának érdekében végez manővereket. Senki Alfonz (*Az elátkozott part*) egy légiós, aki társaival együtt különböző kisebb-nagyobb bűntények elkövetésével éri el a célt: egy komoly afrikai büntetőexpedíció megakadályozását és egy magas rangú tábornok becsületének visszaszerzését. Nem mellesleg kiderül, hogy személyében egy bujdosó gróffal van dolgunk. A jellemek is álcáztak. Az *elveszett cirkáló* című regényben a Kölyök nevű hőst lovagiasan, bajtársiasan, mintegy a keresztényi morál jegyében mentik meg és veszik védelmükbe a kikötői alvilági alakok.

Az élet több a létezésnél, ezt is megtudhatjuk Rejtőtől, aki szerint egy valamire való hadihajó „száz mérföldet megy óránként, mint a pinty. Egy évre való szén, olaj és pókerkártya van benne.” Ez a 'pókerkártya mint alapfelszereltség' egyfelől tréfa, másfelől egy fontos belátást hordoz: a hajón emberek vannak. A Rejtő-szövegek, akár kalandregény-paródiák, akár klasszikus ponyvák, elemelten vagy épp giccsbe hajlóan folyton tudósítanak szerzőjük mély humanizmusáról. Ez utóbbiról *Az utolsó szó jogán*² című esszéjében maga Rejtő is beszél:

2 Rejtő Jenő, *Az utolsó szó jogán*, válogatta és sajtó alá rendezte Dr. Révai Gyula, Magvető, Budapest, 1967.

Hiszzen itt hazug volt minden. Hazug volt a rossz, mert azt hitte, hogy ő jó. Hazug volt a jó, mert nem hitte, hogy ő jó. A bűnös nem hitte a bűnét, és az ártatlannak fogalma sem volt róla, hogy ő ártatlan. Hazug volt a humanizmusuk, mert minden húsz évben nagyobb tömegekben irtották egymást, és minden húsz év időközben nagyobb tömegeket irtottak, humanizmusról fecsegve, lassú megnyomorítás útján. Hazug volt a kapitalizmusuk, mert azt akarták, hogy szociális legyen. Hazug volt a szocializmusuk, mert nemcsak prédikálták az evolúciót, hanem hitték is ezt a maszlagot. Hazug volt a maszlagjuk, mert tényleg az evolúció útján haladtak, és így jutottak egyre távolabb, saját céljaik mögé. Az élet árfolyama devizaforgalomban olyan csökkenő irányzatba értéktelenedett, hogy clearingben már garasokra sem számították át az embert mint cserekereskedelmi eszközt.

Jut a rejtői valósághintán hely a művészeteknek is, megtudhatjuk, milyen nehéz írónak lenni, a két regényt is „jegyző” Csülök kezdi így a másodikat: „Barátaim unszólása ellenére úgy határozottam, hogy megírom ezt a regényemet. [Az életből merítve.] Barátaim ugyanis arra unszoltak, hogy ne foglalkozzam olyasmivel, amihez nem értek. Itt azonban tévednek. Olvasottságom magasan az átlagos söpredék fölé helyez, még ha a látszat esetleg ellene szól is állításomnak.” Költőnek még nehezebb, a legeklatánsabb példa a művészet és az élet közti ütközésre *Az előretolt helyőrség* költőjének, egy bizonyos Troppauer Hümérnek a sorsa, aki már a költemények címével kivívhatja bárki csodálatát [Én egy virág vagyok, *Holnap vonul az ezred, hahó!, Hajnali rózsák a Szahara felett, Szahara álmvilágában merengek*].

- Azonnal hagyja abba ezt a marhaságot – mondta egy kanadai óriás.
- De, uraim... Hát nem szépek az én... verseim?
- Úgy látszott, hogy nyomban sírva fakad.
- A maga versei unalmasak és hülyék... – kiáltotta öklét rázva egy görög díjbirkózó. Ami azután következett, az olyan volt, mint valami rossz álom. A költő úgy vágta szájon a görög díjbirkózót, hogy az repedt állkapoccsal röpült egy vasoszlopnak, és elájult. Azután egyetlen könnyed mozdulattal a kanadai favágót fél kézzel nekicsapta a társainak. Még néhány zord kritikus sietett az erélyes költő ellen... De hiába. Troppauer úgy dobta egyiket a másikhoz, mint apró forgácsot. A katonák döbbenet, ijedten nézték... A harc befejeződött, a művész egymaga állt a helyiség közepén, és szemrehányó pillantással körülnézett. Valaki nyöszörgött, de különben csend volt. A költő visszaült a helyére, kisimította piszkos papírcsomóját, és fennköltén így szólt:
- Anyám, te vagy árva fiad csillaga, írta Troppauer Hümér. Első ének... A több mint huszonnégy oldalas verset azután már feszült figyelemmel hallgatták végig a légionisták.

A humor lehet nyelvi és így zökkenti ki kicsit a valóságot:

- „– Ez az illető hirtelen hanyatt esett.
- Hol ütötte meg magát?

– A fülem mögött.
De én pontosan állcsúcson találtam.” [A *tizennégy karátos autó*]

Lehet valamely kulturális örökség szentenciájának kitekerése: „És most az dobja rám az első követ, aki nem fél attól, hogy szájon vágom!” [A *Láthatatlan Légió*] Van, hogy a fokozás végletességében rejlik a derű: „...és Melbourne-ben még ma is mindenki ismeri Takamakut, aki a »Pampák vad bikája« néven mint hivatásos ökölvívó járta a világot, de mióta egy balkezes egyenesemmel szembekerült, díszműáruk és képes levelezőlapok terjesztésével foglalkozik.” [Az *elátkozott Part*] Az is jellemző, hogy Rejtő tréfába csomagolja az ítéletet: „Nem, itt még asszonyt nem vertek meg! Előfordult a régi szép időkben, hogy olykor lefejezték egyiket vagy másikat, és beszélnek egy renitens hitvesről, kit tanácstalan férje végül is kénytelen volt az egyik toronyszobába befalaztatni, de megalázó inzultus Daughter Hillben még hölgyet nem ért.” [Egy *bolond száz bajt csinál*]

Mégis, a humoron túl leginkább a fantasztikusan eltalált karakterek működtetik az igazán jó Rejtő-regényeket. Gyakran merül fel kritikaként, hogy Rejtő a szereplőit leggyakrabban egy-egy mondattal elintézi, azonban a központi figurák mind komolyan kidolgozottak. Ami annyit tesz, hogy ismerősök. A Kékszakállú Wagner úr, akiről hajót is elneveztek, a folyton deliráló, de eközben az eseményeket követő, csetlő-botló figura manapság is látható felénk az utcákon, néha napján meg is szoktam kínálni egy cigarettával. Ilyen Vanek B. Eduárd magánzó, Gorcsev Iván titkára A *tizennégy karátos autóból*, az ős-civil, aki kitartóan ragaszkodik mániáihoz, ami nem csoda, hisz idegszanatóriumi ápolat volt, míg meg nem szökött, hogy tudtán és akaratán kívül még becsületrendje is legyen. A nagyhangú és erős kezű Tuskó Hopkins, aki azért kiváló barát és sok szakmának komoly művelője (leszámítva talán a szakácsművészetet), konkrétan a szomszédomban lakik. Arról nem is beszélve, hogy amikor az 1994-es labdarúgó Vb-n a bolgár válogatott a legjobb négy közé menetelt, az irántuk tanúsított szimpátiának csak egyik oka volt az, hogy búcsúztatták a német válogatottat. Sokkal fontosabb, hogy a komplett csapat úgy nézett ki, mint ha egy Rejtő-regényből léptek volna elő [rajzolta: Korcsmáros Pál]. Földközeli, ismerős hősök, magunkforma regénybeli alakok: a valóság figurái, emberek. Igazi Trebitsch³-ek.

Igazat kell adni Kemény Istvánnak, aki szerint „Rejtő Jenő életműve nem csak irodalom. Több is, kevesebb is.”⁴ Például abban az értelemben, hogy magyarázatokkal szolgál, igazodási pontokat nyújt, ősi mintákat mutat meg, és segít azokat felfedezve a jelenben tájékozódni. Éppen ezért fontos az a rejtői eljárás, melyben ugyan kellően karikírozva szerepelteti, de mégiscsak a mindennapi életből veszi a figuráit, és noha nem realista regényeket ír, mégis felismerhetőek a jellemző személyiségjegyek, tulajdonságok.

A valóságtól való elrugaszkodásban Rejtő odáig jut, hogy nemcsak az események, hanem az azokban szereplő alakjai is groteszkek, ám ez épp azok léletszerűségét mutatja. Nem tesz mást, mint az általa ismert [társadalmi, politikai, gazdasági és így

3 Ismertebb nevén Buzgó Mócsing [*Pizkos Fred, a kapitány*]

4 Kemény István, *Az ellopott tragédia = Uő., Lúdbőr*, Magvető, Budapest, 2017.

tovább) valóságokat úgy keveri össze, hogy benne a karakterek úgy mozogjanak, ahogy azt ő elképzeli. Hősideáljai így viselnek magukon olyan jegyeket, melyek elvben devalváltnák a nagyszerűt, ám végül épp ellenkezőleg történik: a pozitív szereplőkkel való azonosulást minden esetben erősíti, hogy személyükben jól láthatóan ott vannak a hiányosságok is, az esendőség, a kudarcok lehetősége, a függési helyzetek, a pénztelenség, a társadalmi normákkal való ilyen-olyan ellenkezés. Rejtőnél mindez annyit fejez ki: emberekről van szó. A már idézett, 2003-as kiállítás-megnyitóra írt beszédében Kemény a több száz rejtői figuráról összefoglalóan ennyit mond: „Az Ember Paródiája”. Sirone kapitány, a *Csontbrigád* egyik főszereplője pedig így jellemzi magát: „én olyan jó vagyok, hogy ha néha nem gorombáskodnék, egyfolytában sírnom kellene”.

Kálai Sándor

Variációk krimire

A PRAE KIADÓ KRIMI MA CÍMŰ SOROZATÁNAK KÖTETEIRŐL

A Prae kiadó vállalkozásának eddigi története önmagában is érdekes: a sorozat ugyanis olyan utat jár be, amely hasonló a műfaj, a bűnügyi regény történetéhez: ahogyan egy műfaj identitása nem pontszerű, hanem folyamatosan, intézményesülésének függvényében alakul (vagyis akkor beszélhetünk műfajról, ha az tudatában van önmaga létezésének), úgy a sorozat is csak út közben, utólag lett tudatában önmaga sorozatszerűségének. A harmadik kötettől jelent meg a sorozatlogó, s az ugyanezen kötet végén található paratextus, a korábban megjelent és a sorozatba illesztett kötetek reklámja teszi explicitté, utólag, a sorozat létét. A *Krimi ma* elnevezés két, egymáshoz szorosan kapcsolódó irányt jelölhet ki: utal egyfelől arra, hogy milyen lehetőségei vannak manapság a műfajnak, másfelől pedig arra, hogyan ábrázolható mindaz, ami aktuálisan történik, a krimikben (az aktualitás pedig nem csupán a szorosan vett magyar kontextusra vonatkozik, és nem zárja ki a történelmi krimi műfaját sem). A sorozatban eddig négy kötet jelent meg: 2017-ben és 2018-ban egy-egy, 2019-ben pedig két kötet [a hírek szerint a 2020-as évre eddig két kötet elfogadása történt meg]. Ezen túl a kiadó krimipályázatot hirdetve igyekszik tovább élénkíteni a műfaj iránti érdeklődést.

A műfaj hazai helyzetét tekintve nem lehet ok panaszra: egyre több kiadó jelentet meg egyre több magyar szerzőtől egyre több elbeszélést – Réti Lászlótól kezdve Hász Róbert regényeiig széles a paletta. Ez azonban nem jelent ugyanolyan minőséget, ugyanazokat a műfaji sémákat, és nem garantált a közönség- vagy kritikai siker. Több szerző már eddig is fontos műfaji életművet hozott létre, gondolhatunk itt Baráth Katalin történelmi krimi sorozatára vagy Kolozsi László kortárs vagy közelmúltbeli ügyeket feldolgozó regényeire [az azonban beszédes, hogy 2016 óta egyikőjük sem jelentetett meg új regényt], s mindenekelőtt Kondor Vilmos életművét kell kiemelnünk, akinek a regényei nélkül a műfaj ma Magyarországon nem jutott volna el oda, ahol tart. Elgondolkodtató, hogy az Athenaeum kiadó évekkel ezelőtt indi-

tott sorozata, amely magyar szerzők által írt krimiket jelentetett meg, néhány kötet kiadása után abbamaradt. Ebben a kontextusban, amely, mint látjuk, nekilendülések és megtorpanások egymásutánja szerint alakul, de összegezésében folyamatosan növekvő megjelenésszámot tapasztalunk, a Prae vállalkozása, amely a kiadó műfaj iránti elkötelezettségét jelzi, nagyon ígéretes, az eddig megjelent kötetek pedig biztos alapot jelenthetnek a folytatáshoz.

A sorozat regényei három irányba mutatnak, ha a szövegekhez a fikcionális univerzum és annak reprodukálhatósága felől közelítünk. Az első csoportba tartozik Molnár T. Eszter *Szabadesés* [2017] és Pintér Tibor *A harmónia tébolya* [2019] című kötete, amelyeket az köt össze, hogy a történetek nem magyar közegben játszódnak [és a második regényben fontos a történelmi szál is]. Egyik esetben sem látszik a szerializálhatóság lehetősége [ezt persze nem elvárásként említjük], mindkétszer a krimi műfaji sémái tűntek alkalmasak a szerző számára egy történet reprezentációjához [az első regény esetében egy kortárs történet, a másik esetben pedig a régmúlt és a jelen történéseit összemontírozó elbeszéléséről van szó]. A második irányt Mészöly Ágnes *Rókabérc, haláltúra* [2018] című krimije képviseli: ebben az esetben a történetek 2017-ben, magyar közegben játszódnak, de, mint majd látni fogjuk, az elbeszélés mikéntjéből az is következik, hogy nem szerializálható. A harmadik irány pedig Cserhádi Éva regényéhez [*A Sellő titka*, 2019] köthető: kortárs, magyar közegben játszó történet [de fontos történelmi implikációkkal], s ahogyan azt az alcím jelzi [*A K.É.Z. első esete*], egy sorozat első darabjáról van szó. Azonban az irányok különbözősége ellenére a műfajhoz való viszonyt tekintve két attitűd különíthető el: az egyik [a nem sorozatba illeszkedő regények] arra utal, hogy a szerzői stratégia nem elsősorban a műfaj köré szerveződik, a szerző nem műfaji életművet épít, a másik [a sorozatba illeszkedő regény] esetében viszont műfaji életmű építése várható. Ez persze nem jelenti azt, hogy az egyik stratégia jobb, mint a másik, ám a sorozat további alakulása szempontjából nem mellékes, hogy jelenleg az egyik [a nem sorozatba illeszkedő regények] felé billen a mérleg [vagyis nyitott kérdés például az, hogy a három említett szerző fog-e még krimiket publikálni].

Az eddig megjelent regények közül Molnár T. Eszteréről már megjelent egy kritika e folyóirat hasábjain, ám mivel itt az egész sorozattal foglalkozunk, ki kell térnünk rá itt is. Egy, a szerzővel készült interjúból tudhatjuk, hogy a valós eseményekből született ötlet a krimi műfaji szabályait implikálta. Az egyes szám első személyű történetmesélés a hard-boiled krimiket idézheti [s ezt erősíti az is, hogy a főhős egyre inkább egyedül marad a bűnűgyhöz kapcsolódó erkölcsi meggyőződésével], ám az, hogy az ügyvédből nyomozóvá avanszáló főhősnek az életéért is küzdenie kell, a suspense műfaji kódjainak jelenlétére is utal. A narrációt azonban egy alapvető kettősség szervezi: az olvasó egy tulajdonképpen sikeres nyomozás történetét követheti végig, ugyanakkor a szereplő magánéletét, s különösképpen a nőkhöz való viszonyát tekintve a tisztánlátás hiányát [vagy legalábbis problémáit] tapasztaljuk. Az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő nem feltétlenül tekinthető megbízhatónak.

A bűntény és a főhős magánéletének erős összefonódását már a paratextusok is jelzik. A regény címe diszforikus érzéseket kelt és összefüggésbe hozható azzal, amit a főhős többször is felidéz: egy olyan traumatikus emlék [a gyerek Brenner a vízbe zuhan], amelytől nem tud szabadulni. Az esés ugyanakkor a befutott társadalmi

pálya irányát is jelöli – az ügyvéd számára ez az eset nem csupán a túlélésről szól, hanem annak belátásáról is, hogy az élete minden (egyéni, társas, családi, társadalmi) szinten zsákutcába jutott, nem képes megfelelni azoknak a szerepeknek, amelyeket a körülötte élők elvárnak tőle. A regény ezen aspektusa [a társadalmi osztályok közötti mozgás] megidézheti Georges Simenon életművét: a belga szerző folyamatosan (és nem csak bűnügyi regényeiben) azt a problémát járta körül, hogy mi történik az emberrel, ha egy másik társadalmi osztályba lép – e tekintetben életműve és életpályája tökéletes leképezése az 1930 és 1970 közötti európai társadalmi-kulturális folyamatoknak. Brenner számára az ügy [a megvádolt nő védelme] sorseseemény, amely a lét alapkérdéseivel konfrontálja. A főhős története egy német város, Heidelberg társadalmi szerkezetének kontextusában formálódik. A társadalmi háttér a fikciós univerzum fontos eleme, amit a narráció módja indokol, a főhős tapasztalatain keresztül érzékelhető és válik érthetővé: Brenner egy olyan, felső társadalmi világ tagja lett, amelyben a tartós siker titka a szabályok szerinti játék. A főhős történetén keresztül a regény egy olajozottan működő (vagy inkább olajozottan működőnek tűnő) társadalom különféle problémáit [osztályviszonyok, társadalmi nem, generációs problémák] is hozzáférhetővé teszi az olvasói tapasztalat számára.

Egy másik paratextus, a borító második oldalán található regényidézetek azonban a *Szabadesés* egy másik szálát előlegezik meg: az idézetek arra keresik a választ, hogy „kicsoda Magdalena Becker?“, a gyilkossági ügy vádlottja. Az ügy nem csupán egy családi dráma – ahogyan azt a nyitómondat („Megfigyeltem, hogy a házastársak éjszaka gyilkolják meg egymást.” 5.) exponálja –, hanem jóval nagyobb méretűvé és szövevényesebbé válik. A Magdalenára vonatkozó ellentétes vélemények nem csupán a nő titokzatosságával állnak összefüggésben (alakja megidézi a film noirok és hard-boiled krimik femme fatale-ját). Ezt a titokzatosságot a narráció csak erősíti, hiszen a nő egy olyan férfi szemszögéből jelenik meg, aki egyre inkább vonzódik hozzá, és csak az ő elbeszélésén keresztül férünk hozzá a nő történetéhez. Ám Magdalena ebben a társadalmi közegben nem csupán azért furcsa, provokatív, mert nő (ráadásul egykor drogos és prostituált volt), hanem többszörösen idegen: magyar anya és szász apa román gyermeke, aki aztán az NDK-ban nő fel. A regényben egyre hangsúlyosabb lesz az idegenekhez való viszony megjelenítése, ami azt is jelenti, hogy Brenner maga is érzékenyebbé válik erre, hiszen unokaöccse miatt személyesen is érintett. E tekintetben fontos az az oppozíció, amely a Brenner nővére, Sylvia alakján keresztül megjelenített kozmopolitizmus és a magára záródó, esős német város elitjének önreprodukciós mechanizmusa között jön létre: az áldozat, egy köztisztelőben álló tudós, azért tűnik még halála után is érinthetetlennek, mert tagja volt egy bizonyos Germánia testvériség nevű szövetségnek.

Ez a rövid elemzés is érzékeltetheti, hogy a regény a bűnügyi történeten keresztül még ha nem is specifikusan magyar, de ismerős (európai) problémákkal konfrontálja az olvasót. A *Szabadesés* nem csupán kritikai, hanem közönségsikert aratott, a moly.hu oldalon a regény 85%-os tetszési indexszel rendelkezik.

Több szempontból is Pintér Tibor regénye tekinthető az eddig megjelent szövegek közül a leginkább „idegen”-nek: hasonlóan Molnár T. Eszter regényéhez ez esetben is egy nem magyar közegben játszódó történetről van szó, s idegenségét annak is köszönheti, hogy az olvasókat a műfaji határokkal szembesíti. Abban az

esetben ugyanis, ha a műfaj meghatározó jegyének tekintjük a bűntényt (és ezzel együtt a nyomozást), akkor érthető az azon olvasói (például a moly.hu oldalon található, de nem feltétlenül reprezentatív) reakciók, amelyek a nem beteljesült olvasói elvárásoknak adnak hangot. A szerző egy interjúban művelődéstörténeti krimiként aposztrofálja regényét, és Umberto Eco műveire hivatkozik.

A regény írója zeneesztéta, és így nem meglepő, hogy a kötet paratextusai egy olyan történelmi krimi ígérletét hordozzák, amelyben a zenének, egészen pontosan a barokk zenének fontos szerepe van. A fülszöveg rövid ismertetője mellett a többi paratextus is az elbeszélés központi, egymáshoz kapcsolódó motívumait előlegezi meg: harmónia, Isten, hang. A borítón található illusztrációhoz, amely egy Farinellit ábrázoló festmény részlete, az olvasó az egyik történet szálat kapcsolhatja. A fejezetcímek, amelyek gyakran metaforikus viszonyban állnak a fejezetekkel, mintegy zeneművet teszik azokat és így a regény egészét – ha az olvasó rápillant a tartalomjegyzékre, akkor már a szöveg olvasása előtt megsejthet a címek alapján elbeszélésszerkezeti összefüggéseket.

A regény Koperben játszódik, amely városnak viszontagságos története van: akkor, amikor a regénybeli múlt történései játszódnak, a város Velence fennhatósága alá tartozott, de volt az Osztrák Császárság, majd 1918 és 1947 között az Olasz Királyság része is, később Jugoszláviához került, a történetek jelen idejében pedig Szlovénia része. Ez az aspektus – nevezetesen a várostörténet – ugyan nem lényegtelen, de az elbeszélés nem tulajdonít neki nagy jelentőséget, mint ahogyan a jelenben játszódó történet szálat főbb szereplőiről sem tudunk meg sokat. Az elbeszélés célja annak végigkövetése, ahogyan a történész főszereplő egyre megszállottabban keresi annak a tárgynak a funkcióját, amelybe belebotlik. Ebben a munkában – nyomozásban – a rejtélyfejtés hagyományos, intellektuális erőfeszítést kívánó formáitól kezdve a modern technológiai eszközök is segítenek. A másik szál egy olyan mester–tanítvány viszony történetét meséli el, amelynek a Farinelli-allúzió előre jelezheti a fő momentumait.

Az intellektuális erőfeszítés másik szintjét a két történet szálat közötti kapcsolatok felfejtése jelenti. Részben motivikus összefüggésekről van szó: Carpaccio festményének jelentőségén túl ide kapcsolható az a hálózat, amely fény, szem, hang és Isten kapcsolatán keresztül köti össze a két szálat. A szereplők részben ugyanazokban a terekben [templom, kastély] mozognak, illetve mind a két keresésfolyamat [az egyik tárgy Isten hangja, a másiké pedig a talált tárgy funkciójának megértése] tébolyul fenyeget. A Pintér Tibor regénye által felkínált műfaji variáció a krimi mint intellektuális játék hagyományát aktualizálja: e játékszerűség pedig a történet és az elbeszélés szintjén is releváns.

A játékszerűség nem idegen Mészöly Ágnes *Rókabérc, haláltúra* című regényétől sem. A hátsó borítón található ismertető arra helyezi a hangsúlyt, hogy az olvasó egy Agatha Christie nyomdokain jár, vagyis rejtélyfejtő krimi olvas, s ehhez a típusú krimihez gyakran társítjuk az erős olvasói bevonódást [aki a nyomozóval együtt próbálja megfejteni a rejtélyt]. A játékszerűséget azonban ellensúlyozza, hogy az elbeszélés egy kortárs és meglehetősen nyomasztó történetet mond el. A műfaji kódokkal való játék termékeny feszültséget eredményez.

A klasszikus krimi eljárásait idézi az is, hogy az olvasó pontos információkkal rendelkezik a történetek időpontjáról, a szereplőkről [a regény elején található lista, amely rövid leírások egymásutánja, önmagában felér egy kortárs magyar társadalmi

tablóval), tanulmányozhatja a történéseknek helyt adó ház alaprajzát is. A zárt térben elkövetett bűntény és nyomozás szintén a klasszikus krimi műfaji kelléktárából származik.

A kronologikusan haladó elbeszélés nem egy narrátori hanghoz kötődik. Mind a 14 szereplő narrátorrá válik – minden fejezet egy-egy szereplő nézőpontjából mondja el egy adott időintervallum történéseit (s ez több esetben – elsősorban Vica, Ricse vagy Dia fejezetében – egyénitettebb nyelvi regisztert is jelent). Ez a jól működtetett narratív eljárás egyszerre teszi lehetővé a saját és részleges nézőpontok váltakoztatását (és így az elbeszélés uralhatatlanságát), a megfelelő információadagolást, a feszültségkeltést és a fordulatosságot. A mozaikos elbeszélés nem csupán olyan kapcsolatháló rekonstruálására ösztönzi az olvasót, mint amelyet a történeten belül a begyűjtött mobiltelefonok adatainak elemzésével a baráti társaság informatikus szakértője fel tud rajzolni (s ami a megoldás egyik kulcsa lesz), hanem leképezi a baráti társaság tagjai közti feszültségeket, töréseket, e törések pedig ily módon nem csupán tematizálódnak, hanem a bűntény és a nyomozás elbeszélhetőségének problémájához is kapcsolódnak.

Egymást követik a halálesetek, és az elkövető azonosításán túl a szereplők a túlélésért és a múltó idővel is harcolnak, ez pedig ebben a regényben is a suspense műfaji jegyeinek jelenlétére utal. A végső konfrontáció, ami egyben – a műfaji szabályoknak megfelelően is – egy korábbi traumatikus helyzet felidézése, nem jelent megoldást: ebben a közösségben nem állhat helyre a rend, s ezen az utolsó fejezet narrátora által kedvelt (és szövegszerűen citált) Coelho-idézetek sem segítenek.

A regény nemzedéki regényként is olvasható. A baráti társaság tagjai (a rendszerváltás idején érettségiztek, tehát a '70-es évek elején születtek) évente egyszer találkoznak. Az elbeszélés bonyolult viszonyhálót rajzol fel, a szereplői szövegek lehetővé teszik a viszonylatok változásának lekövetését. Érzékletessé válnak a karrier- és bukástörténetek, fontosak a titkok, elhallgatások, alig bevallott vágyak – ezek képezik meg a fikcionális univerzumot, amely a kortárs magyar társadalom különféle problémáit kondenzálja: családon belüli feszültségek/erőszak, magány, testsúly-probléma, kábítószer-fogyasztás, előítéletek, feldolgozatlan múltbeli traumák, szexuális problémák, szélsőséges politikai nézetek. Az elbeszélés képes a 14 szereplő egyénítésére, s ehhez szükséges a társadalmi háttér megvilágítása – ez azonban nem kerekedik felül a műfaj által megkívánt jegyekre [feszültség, fordulatok].

Szintén a klasszikus krimire jellemző a műfaj hagyományokhoz való explicit, de játékos viszony. A regény több ponton hoz intertextuális/intermediális utalásokat: hetvenes évekbeli francia krimi, Miss Marple, *A simlis* és *a szende*, *Castle*, *CSI*, és az egyéb utalásokon keresztül a szöveg egy olyan széles spektrumú kulturális rendszerben helyez el magát, amelyben a generációs utalások (és azokhoz kapcsolódó gyakorlatok) [Cseh Tamás, Dire Straits, Bergman, Dogma-filmek] és a kortárs referenciák [slam, Závada Péter, Thor] probléma nélkül összekapcsolódnak.

A szerző korábban már írt kamaszoknak szóló krimiket, ez a regénye 68 csillagozás mellett 93%-os tetszési indexszel rendelkezik a moly.hu-n. Az eddigi elemzett regényeket az köti össze, hogy mindegyik önmagában álló elbeszélés. Ez a szerzők műfajhoz való viszonyának kérdéséhez vezethet: vajon a krimi területére tett egyszeri kirándulásról van-e szó? Mészöly Ágnes életművében a krimi visszatérő elem: kamaszoknak szánt krimisorozat után publikálta ezt a regényt.

Cserhádi Éva regénye azonban – mint láttuk – sorozatépítő szándékot jelez: *Sellő titka* egy nyomozócsoport első nyomozásának történetét mondja el. Érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy az író előző (első) regényében (*Palackposta*) is szerepelt egy krimi-szál, és két szereplő (Telki-Nagy és Admin) onnan vándoroltak át ebbe a regénybe, vagyis az eddigi életművet az erős műfaji meghatározottság mellett transzfikcionális kapcsolatok is jellemzik.

A regény paratextusai nagy hangsúlyt helyeznek a történelemre, illetve a történelemhez való viszonyra: a szerző Pethő Andrea történésznek dedikálja a kötetet, és dedikáció szól a görög polgárháború idején Magyarországra evakuált gyerekek, illetve azon görög anyák számára is, akik meghozták azt a döntést, hogy elválnak gyermekeiktől. Ezek a paratextusok a regény egyik történetiszálát jelzik (ezzel együtt a 2010-es évek közepének görög válsága is ott van az elmesélt történet háttérében).

Cserhádi Éva regénye a történelmi problémákat egy, a jelenben, 2015 júliusában zajló nyomozáshoz kapcsolja. Jelen és múlt, egyén és társadalom bonyolult viszonyát egy nagyon érzékenyen felépített és működtetett narratív struktúra bontja ki. Az elbeszélés terjedelmileg legnagyobb részét egy olyan egyes szám harmadik személyű narráció teszi ki, amely a 2015. július 17-e és 31-e között zajló nyomozás krónikája. A gyakori nézőpontváltás egyúttal a szereplői tudathoz való erős tapadást is jelenti. A nyomozás többféle szempontból is erőpróba: az eredetileg imázsépítési céllal létrejött rendőrségi csoport tagjai közötti viszony nem mentes a súrlódásoktól; a nemi, generációs, hierarchikus viszonyok által meghatározott dinamika ábrázolása a regény egyik nagy erénye. A K.É.Z. a Kiszuperáltak és Zöldfülűek csapatát jelenti, és tagjai (vagy legalábbis a csapat egy része) önironikusan viszonyulnak az elvárásokhoz. E történetiszál elbeszélésmódja egyébként is ironikus tonalitású. Minden szereplő küzd a maga, illetve a többiek korlátaival, számtalan társadalmi probléma (nemi, faji előítéletek, betegségek, öregedés, testképzavar, alkoholizmus) szereplőkhöz és szereplői viszonyokhoz kötése határozza meg a fikcionális univerzumot.

Ezt a narrációt töri meg, illetve keretezi a történelmi szál – az olvasó így hamarabb sejt összefüggéseket, mint a nyomozók. A görög szál pedig valójában több, egymáshoz kapcsolódó narratív szegmens finom összjátékából tevődik össze, s innen hiányzik minden ironia. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélésben felvázolt keret jelöli ki a jelen tágabb időbeli kereteit (2014. december és 2015. október), nemcsak a múlt és a titok témáit veti fel, hanem több szempontból is a halál jele alá rendelődik az elbeszélés. Mitre Todorovszki története (egyes szám első személyű elbeszélés) tulajdonképpen egy életútinterjú, a Magyarországra került görög gyerekek életútjának egy lehetséges változata. A Mirka Todorovszka címet viselő fejezetek viszont az otthon maradt, hiányzó anya történetét mesélik el, ismét csak egyes szám harmadik személyben, s ez az eltávolítás (az anya nem kap saját hangot), csak még tragikusabbá teszi a családi helyzetet. A töredezettség a történelem sodrásának kitett család sorsának narratív leképeződése: a tagok nem csupán szétszóródnak a világban, hanem identitásuk, a görögséghez tartozásuk eleve problematikus, hiszen egy macedón családról van szó. Minden családtag súlyos terheket hordoz, de a legsúlyosabbakat talán az anya: a narratív struktúrában való helye is jelzi, hogy élete tragédiáiról a többieknek csupán sejtése lehet, vagy nem is tudnak azokról. A regény zárata egy olyan intim, testi érintést jelenít meg, amely két olyan szereplőt kapcsol

össze, akik családtagok, de nincs köztük vérségi kapcsolat – felemelő lezárása egy olyan elbeszélésnek, amely érzékenyen képes összekapcsolni a különböző rétegeket és szálakat, s ezáltal érzékenyíteni is tud. Ez a regény is jelentős kritikai és olvasói sikernek örvend, a moly.hu oldalon 17 csillagozással 94%-os tetszési indexszel áll.

Ennek az érzékenyítésnek van még egy aspektusa: a négy közül ez az egyetlen olyan regény, amely megpendít aktuálpolitikai húrokat, ám egyáltalán nem beszél 2015 júliusának egyik fontos belpolitikai problémájáról, a migránsválságról. S ezt helyesen teszi: azzal, hogy az elbeszélés egy macedón-görög-magyar-ausztrál család történetét mondja el, a migráció problémájáról is beszél, és arra képes felhívni az olvasó figyelmét, hogy a jelenség sokkal összetettebb annál, mint ahogyan azt a közéleti beszéd tematizálni képes.

A fentiek rámutathatnak arra, hogy az eddig megjelent regények fő jellemzője a műfaji, tematikai és narratív érzékenység. Egy egyre sokszínűbb műfaji palettán jelennek meg: a magyar krimi médiumának nemcsak a regény tekinthető, hanem a televíziós sorozatok és az egyre nagyobb számban készülő filmek is részei a műfaj kortárs hazai dinamizmusának (több regény, film és egy televíziós sorozat is a skandináv noir műfajának – amennyiben tekinthető egyáltalán annak – hazai átültetésével kísérletezik). A műfajhoz kapcsolódó gazdasági kérdéseket most nem érintve, a krimik sorjázása egy olyan tendencia meglétére utal, amely nemcsak műfaji változatosságot jelez, hanem azt is, hogy egyre szélesebb spektrumban kerülnek előtérbe a magyar jelen és múlt problémái [gondolhatunk itt az egykor megtörtént bűntényeket feldolgozó filmek egyre tekintélyesebb sorára, vagy annak a Köbli Norbertnek a forgatókönyveiből készült filmekre és tévéjátékokra, aki a magyar történelem különböző fejezeteihez a populáris műfajok felől közelít].

A Prae privilegizált helyzetben van és maradhat: olyan kiadóról van szó, amely többféle olvasói réteghez tudja eljuttatni a krimiket, felvállalja a műfaj gondozását, figyelemre méltó szerzők regényeit sorakoztatva föl. Egy olyan közegben, amelyben a krimi még mindig gyakran komolytalan műfajnak számít, a kiadó és a szerzők munkája a műfaj iránti tiszteletről tanúskodik. Ha ez így marad, akkor a krimi nemcsak ma, hanem a jövőben is érdekes lesz, s talán a műfajhoz kötődő attitűdök is változhatnak.

Az alakban nem létező esztétikája

NÁDAS PÉTER: *ARBOR MUNDI*

Nádas Péter kiterjedt esszé- és publicisztikai munkássága (vagy, tágabban, de egyben pontatlanabban fogalmazva: az életmű nem-fikciós tartományai) jó ideje élénk figyelemben részesülnek, időnként komoly visszhangot is kiváltva a hazai irodalmi életben. Az esszéket, közéleti érdekű írásokat, feljegyzéseket, „cetliket” egybegyűjtő kötetek az 1990-es évtizedtől követik többé-kevésbé szabályos ritmusban egymást: az életműsorozat *Esszék* című darabja 1995-ben jelent meg, legutóbb, 2019-ben *A szabadság tréningjei* címen adott közre gyűjteményt a szerző műfajilag idesorolható újabb írásaiból. Ugyanebben az évben látott napvilágot az eddigi legteljesebb esszégyűjtemény vaskos első kötete [*Leni sír*], amely elsősorban közéleti-politikai érdekű megnyilvánulásokat gyűjt egybe, amelyhez 2020-ban csatlakozott a művészeti tárgyú írásokat [szám szerint harmincnégyet] tartalmazó *Arbor mundi*. Mint a kötetek alcíme, *Válogatott esszék I-II*, mutatja, nem mindent közreadó gyűjteményről van ugyan szó, a válogatás mindazonáltal elég tágas ahhoz, hogy az olvasó átfogó képet nyerjen Nádas esszéírói munkásságának jellegéről, tematikus érdeklődésének súlypontjairól, a szövegek alighanem jelentős részének létrejötte mögött álló felkérések spektrumáról, írás- (értekezés)módjának esetleges alakulásáról. Mégis fontos, hogy a kötetek nem feltétlenül egy ilyesfajta, pályarajzi érdekeltségű közelítés számára kínálják (csak) fogódzót, hanem nagyon határozott kompozíció szerint építkeznek. Az *Arbor mundi* írásai keletkezési idejüket tekintve több mint négy évtizedet ívelnek át (a legkorábbi szöveget 1977-re, a legkésőbbit 2018-ra datálja; amihez talán érdemes hozzáfűzni, hogy az írások nagyobbik fele a 2000 utáni időszakban keletkezett), a gyűjtemény ily módon alkalmat teremt Nádas esszéista munkásságának történeti áttekintésére, a kötet felépítése ugyanakkor nem kronológiai elvet követ, hanem egy nagyon határozottan felvázolt struktúra szerint szerveződik. Különösen látványos, ahogyan a gyűjteményt nyitó *A hely, ahol élünk* című szöveg (1991) Nádas választott falujáról, Gombosszegről nyújtott leírása visszaköszön a címadó és egyben kötetzáró (2010-ben keletkezett) esszé Alexandre Hollan (Hollán Sándor) faábrázolásaihoz fűzött reflexióinak környezetében. Még fontosabb talán, hogy az esszék elrendezése olyasfajta ívet rajzol ki, amely – a fontosabb összefüggések szórványos felbukkanása által előkészítetten – egyre erőteljesebben terel egy nagy téma, akár egy központi tézis komplex színrelépése felé, melyet – mindenekelőtt festészeti és fotográfia alkotások, gyakorlatok és technikák kapcsán – Nádas a nézés és/vagy a látás sajátos történetiségéről, illetve az ennek előterében felbukkanó, hol „semlegesnek”, hol „abszolútnak”, hol „tisztának” nevezett vizuális percepcióról ad elő. A kötetet, jelen írás legalábbis emellett szeretne érvelni, úgy is lehet olvasni, mint egy ezen kategóriák köré felépített esztétika sajátos kifejtését vagy legalábbis kifejeződését, amely ráadásul sokféle módon érintkezik Nádas azon társadalomtörténeti (egyben: szubjektumtörténeti?) vízióival is, amelyek a nem művészeti tárgyú írásaiban is visszaköszönnek, sőt, más módokon ugyan, de a regényeiben is munkálnak.

Innen nézve úgy is lehetne tehát fogalmazni, hogy a válogatásnak nem csupán az alkalmi, mellékesebbnek ítélt, kevésbé időtállóknak bizonyult stb. megnyilvánulások kirostálása az egyetlen teljesítménye. Nyilván ez sem elhanyagolható, hiszen adott esetben éppen az összes vonatkozó megnyilvánulás összegereblyézése torzíthat az összképen. Az *Arbor mundi* anyaga arról tanúskodik, hogy [miközben igazán érdekes végigkövetni, milyen felkérések állnak az egyes esszék mögött, illetve adott esetben milyen alkalmi – hazai vagy nemzetközi – szövegkörnyezetben jelentek meg] az alkalmiság abban az értelemben sem igazán orientálja ez olvasót, hogy az egyes alkotóknak vagy műveknek szentelt írások egy részében Nádas, noha sosem mulasztja el informatív kontextusba helyezni azokat, jócskán el is kalandozik a szorosan vett tárgyatól. Olykor egyszerűen önéletrajzi reflexiókat vagy empirikus megfigyeléseket iktat be [pl. az Hollan-esszé mitológiai kitekintésébe egy saját almafa újjászületésének különös eseményét], máskor a látás történetével kapcsolatos makrotörténeti eszme-futtatásoknak nyit teret, talán leggyakrabban pedig a fotográfia technikai vonatkozásainak szentel aprólékosan eljáró kitérőket [olykor el is merülve ezekben], mintha visszatérően itt lelne támpontokat mondandójának szemléletes alátámasztásához. Ez az argumentációs [vagy reflexiós] stílus természetesen erőteljesen hozzájárul a kötet koherenciájához, amely – kis túlzással szólva – egységes munkaként is olvasható, ami általában talán a legkevésbé kézenfekvő, itt mégis megfontolandó előfeltevés egy reprezentatív esszégyűjtemény befogadása során.

Mindazonáltal nyilván nem haszontalan kísérletet tenni egy kronológiai jellegű közelítéssel sem. Így nézve a korai írások tematikus spektruma talán szórtaabbnak mutatkozik, és akár bizonyos [bár nem túlságosan éles, és a regényekben járatos olvasók számára aligha meglepő] különbségek is megfigyelhetők a Nádas-esszék nyelvi-stiláris karakterében. A legkorábban készült szövegek töredékesebb, asszociatívabb, olykor akár kicsit montázsszerű szerveződésével és lazábban szőtt szövegkoherenciájával bizonyos mértékig szembeállítható egy ezt felváltó, terjengősebb, hosszabb mondatokból építkező írásmód, amely aztán átadja a helyét egy ismét rövidebb mondatokban megnyilvánuló, ugyanakkor tárgyyszerűbb, meditatívabb karakterű, viszont személytelenebb beszédmódnak. Megjegyzendő ugyanakkor, noha ennek illusztrálására itt nem igazán nyílik tér, hogy nemegyszer fontossá válhat az esszék nyelvhasználatának igazodása a tárgyukhoz, ami legegyszerűbben nyilván az irodalmi vonatkozású írásokban figyelhető meg [pl. amikor Nádas Mészölyről beszél]. Olykor kifejezetten látványossá válik, ahogyan az esszé szövege mintegy leképezi azt, amiről beszél. Egy egyszerű, de feltűnő példát kínál a Thomas Mann-naplókról írott, egykor nagy feltűnést kiváltó 1989-es elmélkedés [mostani címén: *Kronosznak igazán nem tehetünk szemrehányást*] alábbi részlete, ahol azt a megfigyelését tárja az olvasó elé, hogy mennyire eltér a naplók szövegének szintaktikai karaktere Mann regényeieről: „Az eredeti naplók olvasásának az a legmelegpőbb tapasztalata – írja Nádas egy halmozott jelzős szerkezetekkel dúsított, ráérős ritmusú mondatban – , hogy a szövegek megkerülnek vagy egyenesen mellőzik e művekre olyannyira jellemző, részleteiben egyszerre kíméletesen és kíméletlenül, alárendelésekben és mellérendelésekben gazdag, halmozott jelzős szerkezetekkel dúsított, ráérős ritmusú, kissé körülményes vagy éppen szándékosan körülményeskedő, s ezáltal nem kevés önélevezetről árulkodó mondatépítési technikákat.” A naplókban Mann ellenben – írja

Nádas kissé sietősen – „sietősen ír. Gyakran használ rövidítéseket. Hiányos mondatokban beszél. Magának beszél.” Más esetekben viszont, mint az fentebb szóba került, hajlamos hosszabb szakaszokra el is távolodni a tárgyától. Akár műfaji értelemben is. Nádas esszéi [egy sokszor műfajtalannak tartott műfaj esetében ez nem túl meglepő persze] gyakran kölcsönöznek olyan narratív formákból [akár a mítoszi vagy mesei elbeszélésmódból], amelyek nyíltabb fikcionalitása elvileg távolabb állna az olvasói elvárásokat szabályozó konvencióktól. Máskor viszont [messze nem csupán a fotográfia technéjének összefüggésében] a tudományos vagy ismeretközvetítő jellegű közéleti írásokhoz vagy az ilyen jellegű írásmód egyezményes gesztusaihoz kerül közelebb. Az eredetileg a Szűcs Attila képeihez írott szövegekből összeállított, figyelemre méltó antológia [Bazsányi S. [szerk.], *Szivárványbaleset*, Bp., 2016] számára készített, a művész ágyképeit kommentáló írását egy nagyon tanulságos motívumtörténettel vezeti fel [amely alkalmat teremt Nádas kultúrtörténeti elképzelésének illusztrálására, melynek középpontjában a látás és egyáltalán a szubjektivitás jelenkori diszpozícióit és kríziseit megalapozó „polgári korszak” áll], a már említett – szakszerű alcímmel ellátott [*Mitopoétikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében* – ez akár egy szakdolgozat címlapján is állhatna!] – Hollan-esszé egy széleskörű mitológiai kitekintést is tartalmaz, ennek keretei között némi szakirodalmi orientáció is helyet kap.

Nádas legjobb esszéi nagy biztonsággal közelítik egymáshoz a művészi és a tudományos-fogalmi vagy filozófiai megismerés technikáit, olyan, termékeny összjátékot indukálva ezek között, amelyre a 18. század vége óta talán csak az esszé [és az esszéhez közelítő szépróza, illetve a széprózához közelítő tudományos írás] teremt igazán alkalmat. Ebben az értelemben előzékeny az olvasóival, igaz, helyenként éppen ezzel az eljárással hozza zavarba őket: időnként sokat biz olyan fogalmakra, melyek terminológiai csengése pontos meghatározásokat sejtet, amelyeket azonban a szöveg nem mellékel, hanem inkább valamiféleképpen kiolvasandóként prezentál, és amelyekre olykor minden erőfeszítés ellenére sem állítható igazán éles fókusz. Érvelő hangnemének határozottsága és a szövegekben nem gyakran, de olykor mégiscsak beszivárgó szentenciózus kijelentések ellenére Nádas itt közreadott, gondosan megmunkált [a „tisztesleges mondat” elvét meggyőzően illusztráló] esszéinek többsége kifejezetten türelmesnek mutatkozik, igaz, ez a türelmessége a saját reflexiók kibontakoztatásának menetében, többszöri megismétlésében, újrafogalmazásában, újbóli végiggondolásában mutatkozik meg, részben tehát önmagával szembeni, helyenként akár kissé monomániásnak ható türelmességgént. Ritkán helyez akkora hangsúlyt a kritikai ítéletre, mint a Mann-esszében [noha a kultúrkritikai tónus egyáltalán nem hiányzik az eszme-futtatásaiból], és viszonylag csekély teret szentel a vitaközvetítésnek, egyáltalán a tárgyra irányított más tekinteteknek. Noha a tekintetek heterogeneitása, mint az mindjárt szóba került, egészen központi szerepet játszik a vizuális észlelés mibenlétére rákérdező gondolatmeneteiben, az esszék tárgyaira vetett korábbi pillantásokat inkább csak ismeretterjesztő vagy tájékoztató funkcióban lépteti fel. Talán ez is azt tanúsíthatja, hogy esszéi [legalábbis így, a jelen kötet elrendezésében olvasva] mintha egy átfogó [kritikai jelleget egyáltalán nem nélkülöző] tézis többé-kevésbé összefüggő kifejtésére tennének kísérletet, amelyhez az elemzett alkotások vagy a középpontba állított partikuláris kérdésfelvetések inkább apropóul szolgálnának. Ez persze azt is láthatóvá teszi, hogy Nádas esszéiben egy komolyan

végigvezetett, számtalan irányból végiggondolt reflexiósorozat tárul az olvasó elé. Az e téren megmutatkozó elmélyültsége a reflektált gondolatiságnak az újabb magyar esszéirodalomban ritkán tapasztalható szintjén nyilvánul meg, ezzel összefüggésben talán azt a – persze gondosabb alátámasztást igénylő – feltevést is meg lehetne kockáztatni, hogy bizonyos értelemben távolabb is áll a magyar irodalmi esszé 20. századi hagyományaitól, és talán kevesebb nyelvi-diszkurzív érintkezést mutat a kora publicisztikájával, mint némely pályatársának esszényelve: különösen az utóbbi két évtizedben készült írások némelyikét nem volna nehezebb a kortárs német, mint a magyar irodalom koordinátái között elhelyezni.

Mint az már többször szóba került fentebb, az *Arbor mundi* kompozíciója olyan ívet enged kirajzolni, amely a vizuális észlelés problémájához vezet el, mintegy abban sűríti össze az esztétikai és kultúrtörténeti kérdésekről érkező Nádas legfontosabb megállapításait. Az inkább korainak nevezhető írások (elsősorban az 1986-os *Mélabú*) alapozzák meg a nézés és látás közötti [terminológiailag amúgy a kötetben nem konzekvensen fenntartott] distinkció jelentőségét a vonatkozó reflexiókban, valamint az egymástól strukturálisan különböző tekintetek viszonyának vagy összjátékának tulajdonított kitüntetett szerepet a képek észlelésében és leírásában. Egy Caspar David Friedrich-kép leírása során, amely elsősorban a képre irányuló tekintet és a képen felvázolt tekintetek relációjára összpontosít, az alábbi megfogalmazás fejt ki ezt a különbségtételt: „Vannak akik néznek, de nem láthatnak. És van valaki, aki látja. A nézés képességében hasonlók, a látás módjában mégis különbözők.” Ez és a hasonló különbségtételek abban a (nem feltétlenül pozitív formában, mint inkább a saját tapasztalat részlegességéeként megfogalmazódó) tapasztalatban részesítenek, hogy „úgy is lehetne látni, ahogyan nem látunk”. Ehhez a következtetéshez egyrészt tehát a saját látás részlegességének és kitettségének felismerései, illetve az ezeket a felismeréseket megalapozó scenáriók értelmezésére tett kísérletek juttatnak közelebb, melyek rendre azokat a hármas struktúrákat idézik fel, amelyek jelentőségéről Nádas számára az *Emlékiratok könyve* óta sok összefüggésben megemlékeztek, és melyekbe adott esetben – az *Ember a teremtő és a túlélő szerepében* című esszében [1992/2012] felvázolt mintázat szerint – a Monet *Tavirózsáit* szemlélő és így Monet látásával konfrontált nézőt figyelő-felügyelő teremőr perspektívája is beléphet [ennek ténylegesen fontos szerepe van: azáltal, hogy megakadályozza a képek felületének megtapintását, visszaterel az ábrázolásban feltárulkozó harmadik dimenzióhoz]. Másrészt ezekből a különbségtételekből kiindulva válik lehetővé egy olyan látás elgondolása, amely bizonyos értelemben, realizációját tekintve lehetetlen, ám amellyel mégis konfrontálnak – maguk a képek. A *Mélabú*ban Nádas egy „rezzenéstelen látásról” beszél [amelyet az „érzés” és „tudás”, kép és fogalom között csúszkáló szemlélet nem tud a magáévá tenni], melynek később – és gyakrabban – az „abszolút”, illetve „semleges” látás instanciája lép a helyébe, immár határozott kritikai funkcióban. A semleges figyelem [ahogyan a kötet egyik kiemelkedő és egyben legterjedelmesebb darabja, a *Világló részletek* címformulát megalapozó 2009-es Akahito-esszé fogalmaz] a „nézés” egyfajta kikapcsolásával léptethető működésbe, azt a fajta foltlátást előtérbe tolva, amely „akaratunktól vagy az értelmünktől függetlenül” állít elő képet a szemlélet számára és amelyet Nádas egy meghatározott pillanathoz, vagy méginkább pillanatszerűséghez köt. A „felismerésnek” ezt a pillanatát, amelyet

tehát a látás és a nézés közötti valamiféle hasadásban kellene lokalizálni, a fotográfia látja el tárgyiasabb analógiával, és ez az analógia [„az expozíció pillanata”] tesz tanúságot a realitásáról. „Az észlelés után, a tudomásulvétel előtt” tételezendő a „tiszta szemlélet” maga, melyben feltárulkozik a dolgok (azon) realitása, amely éppenséggel nem azonos azzal, amiben vagy ahogyan ábrázolást nyernek. Fontos, hogy ez a [talán fikatív? talán csak tételezhető? talán valamiféle rezisztenciaként megnyilvánuló?] pillanat, amelynek lehetőségét Nádas olykor tisztán technológiai, máskor inkább antropológia megalapozásban részesíti, éppenséggel – képekben ad hírt magáról. A Keserű Ilona „semleges látását” tárgyaló *Saját jel* című esszé [2003] szerint olyan képekben, melyekben az alkotó lemondott az ábrázolás közvetítéséről és mintegy „sikerült önmagát kivennie az ecsetből”, vagy amelyek – ez a fő témája a Nagy István-albumhoz írott 2012-es esszének [Maguknak való], az egész kötet egyik csúcspontjának – egy hely „kulturális realitását” annak „optikai realitásával” szembesítik, amire megintcsak egy „abszolút látás” képes. Nem mintha az „optikai realitás” ne a kultúra terméke volna. „Nagy István nélkül Csikmindszent például semmit, de semmit nem tud a saját optikai realitásáról”, szögezi le Nádas, aki általában is összefüggésbe hozza ezt a realitást a különféle ábrázolásmódok és -technikák hagyományszövedékével, mégis, úgy tűnik, azzal, hogy tanúságot tesz a „semleges” vagy az „abszolút” látás lehetőségéről és teljesítményéről, a kultúrát mintegy önmagával szemben is kritikai potenciállal ruhazza fel. A „kulturális” és „optikai” realitások konfrontációja vagy összjátéka teszi lehetővé, hogy az erre reflektáló néző megpillantsa „saját” [prekondicionált] látását, illetve egyáltalán azt, hogy mi az, amit – ha lehet így fogalmazni – a néző abban ismer fel, amit bár néz, de nem lát.

Azt a dimenziót, amelyet az ilyen „felismerések” felnyitnak, Nádas, ez talán a legkevésbé kidolgozott és legsérülékenyebb eleme a vonatkozó argumentációnak, egyfelől valamiféle „közös tudattartalomban” véli megragadhatónak [ez itt leginkább csak valamiféle nem-szubjektív észlelés médiuma volna], másfelől valamiféle kultúrtörténeti (és antropogenetikai?) regresszió útján elérhető, „reflektálás előtti időkből megőrzött fényérzékelésben”. Ennél érdekesebb az, ahogyan a „tiszta felfogás” eszméjét, amely – miként a H. G. Adlernek szentelt *Borús idill* című írásban [2014] fogalmaz – lemond „a saját szocializációs rendszer” és „értékelési módszertan” közreműködéséről, historizálja. E több esszében, igaz, mindenütt csak egyes vonatkozásaiban megvilágított történetnek a legfőbb eseménye a centrálperspektíva reneszánsz felfedezése: érvényre jut egy „konvenció”, írja Nádas Mikael Olsson fotográfiáinak tárgyalását bevezetendő [A fényírás tere], amely „az adottságok és a tapasztalatok újjászervezését” eredményezi, ami aztán évszázadokra meghatározza majd a „látás történetét”. A folyamat bizonyos értelemben kulminációnak tekinthető pontja a „polgári korszak”, amely a modern szubjektivitást teszi meg a látás, az észlelés és egyben az (ön)ábrázolás instanciájának, amiben a fotográfia intézménye [melynek történeti kezdetei, pontosabban kezdeti hozzájárulása a látás történetének alakulásához nem igazodhatott máshoz, mint a festészetéhez] éppúgy közreműködik, mint a festészet. „Mai Manó műtermi képein az éppen megszülető modern egyén áll elibénk az élő és igen bensőséges tekintetével” [Mai Manó kultikus tárgyai], és tulajdonképpen ugyanez a modern egyén szorítja ki, tabuizálja és jelentékteleníti el az ágyábrázolást a vonatkozó festészeti motívumtörténetben. A „polgári korszak” nyilván

azért lesz kitüntetett ebben a történetben, mert a benne felkínálkozó diszpozíciók [a társadalmiaktól az észleléséiig – ezek Nádas megközelítésében amúgysem izolálhatók egymástól, ez a regényekből is tudható] éppen a kollektív vagy pre-reflexív régiók felé vezető utakat blokkolják. A fotográfia azonban szövetségesül szegődik a vonatkozó kritikai munkának, egészen egyszerűen azért, hogy – ehhez nagyon sok támpontot részletesen kidolgoznak az esszék – alternatívát kínál a szem történetileg kondicionált távlatészlelése számára: „a reneszánsz óta enyészponthoz szoktatott látás megbukik a fotokémián”. Ezért lép fel az esszék sokaságában a fotográfia a maga technikai és gyakorlati vonatkozásaival olyasfajta mintaként, amely felől utak nyílhatnak az „abszolút” vagy a „semleges” látás ideáinak szemléltetése felé. Vagy, fordítva: éppen a fotográfiának a látás történetébe végül mégis döntő módon beavatkozó teljesítménye [amely persze nem minden tekintetben tudott ellenállni annak, hogy maga is „az individualitás kötelező gyakorlatai” közé sorakozzon be] teszi szükségessé [és lehetőségessé] ezeknek az elképzeléseknek a középpontba állítását.

A „polgári korszak” és az általa előállított szubjektum tágabb összefüggésben is a „felismerésben” megígért tapasztalat gátja – a kötetben szétszórta, számtalan összefüggést felnyitva található ezt a diagnózist nyomatékosító eszme-futtatások. Hogy ez a szubjektum Nádas számára inkább terméke, mint alakítója a nála nagyobb dimenziójú történelmi koordinátáknak, ez a belátás voltaképpen mindenfajta reflexió [és önreflexió] alapvető tartozéka itt. Az 1989-es lipcsei tüntetések tanúja a *Helen* című írásban például ekképpen korrigálja magát: „Meg vagyunk mentve, mondtam magamban, illetve mondta magamban a francia forradalom tradíciója” [érdemes megfigyelni a névmás megismétlődését a kézenfekvőbben adódó *bennemre* való váltás helyett!]. A szubjektivitás ezen formációja inkább törli, mintsem kifejezésre juttatja azt a [másik?] szubjektivitást, pontosabban, hiszen a lényeg éppen a különeműségükben volna, személyességet, amelyet Nádas számára azért kulcsfontosságú feltételezni, mert az észlelés, illetve a reflexív megismerés közötti közvetítésnek mintha éppen valamiféle személyesség, személyszerűség hordozná a biztosítékát. Ebből a szempontból szimptomatikusan mondható, hogy az esszék diskurzusában a személyes és a személytelen között valójában egyáltalán nem épül ki, legalábbis fogalmi-terminológiai értelemben, takaros ellentét. A *Hazatérés* című híres esszé [1984], amely voltaképpen az *Emlékiratok könyve* keletkezéstörténetét meséli el, ebből a szempontból is nagyon tanulságosan adja elő a megfelelő elbeszélői hang létrejöttének fokozatait. Egy bizonyos „beszédzene” formaelvének felfedezése azért nem bizonyulhat végérvényes megoldásnak, mert – ez Nádast a „sokbeszédű emberekre”, valamint egy bizonyos „intonációs gyönyör” csábítására emlékezteti – kiszolgáltatja azt, aki beszél, annak a médiumnak, amely [benn] beszél és amelyhez mégiscsak fenn kellene tartania valamiféle reflexiók viszonyt („Az a furcsa helyzet állt elő, hogy most már nemcsak én gondolkodtam a szavakról, hanem a szavak kezdtek el gondolkodni helyettem”). Másfelől, nyilvánvaló módon, „a közvetlen beszéd legalább annyit eltakar a tárgyából, mint amennyit a közvetett” [ezt a megfontolást a Mann és Proust közvetettséget termelő „stiliztikáival” való szembeállítás teszi végiggondolandóvá]: szükségszerű tehát egy olyan elbeszélő pozíciójához megérkezni, aki egy „én” marad ugyan, de olyan én, aki egyfelől távol tartja magát „az ízetlen önvallomás” narratív kelepceitől, másfelől viszont mégis a maga én-státusza által biztosított tapasztalatisága révén biztosítja a

„hiteles” ábrázolása pecsétjét és – ami talán még fontosabb – az „ösztönösség” és a „tudatosság” közötti feszültségterhes kapcsolatot [ennek meglétén ismerszik meg a „tisztességes mondat”] az elbeszélésben.

Az egyén [egy személy?] nem azonos a tulajdonságaival, sőt miben-, illetve kiléte éppen az ezektől való reflexív megszabadításában tárulkozik fel [a *János és Simone* című 1992-es esszé egyik kijelentése szerint „ha egy emberrel kapcsolatban képes lennék soha nem kérdezni, hogy milyen, hanem mindig azt kérdezném, hogy ki, akkor talán arra kapnék választ, amire a tulajdonságok között turkálva valójában mindig is kíváncsi voltam és vagyok”]. Nincs ez másként ott sem, ahol a személyiség művészi megjelenítéstechnikáinak kritikai megítélése a tét, amelyben természetesen nemcsak a kritika, hanem maga a művészet is illetékes. „Módszertani” útmutatást Pina Bausch táncszínháza mellékel, amelynek sajátos formanyelvét a *Pina Bausch, a testek filozófusa* című 1994-ben keletkezett esszé szemléli. A *Kékszakáll* című előadásban Nádas elsősorban arra lesz figyelmes, hogy a „dolgok és jelenségek” azon síkja, amely szerinte Balázsnál és Bartóknál absztrakciók „üres emblémáját” teremti meg, lényegében a „személyesség” törlésén alapul. Amit Pina Bausch értelmezése megmutat, az éppenséggel egyfajta, az eredeti mű által véghezvitt meg-nem-mutatkozás: „Bartók fenségessége díszlet, mely nem láttat, hanem eltakar”, amit eltakar, az pedig éppen az a „személyesség”, amely nélkül a Kékszakállúak és Juditok üresek, irreálisak maradnak. Bausch táncosai a „férfi” és a „nő” sztereotip szerepeinek – és az ezeket megalapozó „feudális szolgálati viszony”, „merek hierarchia” – leépítésével „személyiségeket” visznek színre a színpadon [ezek pedig nem nők vagy férfiak, bár „egyébként nők vagy férfiak”]. A művelet nem kockázat nélküli, hiszen az így előlépő „személyiséggel” annak összes modern drámája is előtárul [többek között „a személyek végzetes elszigeteltségéé”], amelyeket Nádas „a nagy liberális társadalmak [...] nyavalyáiként” azonosít. Az „abszolút” vagy „semleges” látás képzetait megalapozó esszék környezetébe helyezve ez a felismerés persze megint feldob egy Nádasnál sokféle formában jelentkező, fentebb már érintett dilemmát: a „személyesség” és az olyan régiók közötti átjárhatóságát, amelyet másutt például a közösségi tudattartalmak neveznek meg.

A személyesség egyfelől tehát kritikai megvilágításba helyezi, lebontja a fogalmi absztrakciókat megalapozó „feudális” hierarchiákat, ezzel együtt ugyanakkor feltárja a saját megjelenését lehetővé tevő vagy szabályozó, az előzőektől talán nem is teljesen különmemű hierarchiákat is, amelyek elsődlegesen a „polgári korszak” produktumai. A Mann-naplókról nyújtott kritikai elemzés, amelyet végig átsző az arra vonatkozó szkepszis, hogy vajon Mann mint személy egyáltalán megismerhető-e, végsősoron éppenséggel ezt teszi felelőssé a „személyesség” megnyilvánulási lehetőségeinek elfojtásáért, ami másfelől persze nagyon is feltétele egy személyszerűség, például egy alkotói, szerzői személy létrejöttének: Mann „korának [vagyis a – késő – polgári korszaknak. K.-Sz. Z.] tán legderekabb gyermeke, aki ezért kitudatott címért a személyesség tragikus hiányával fizet.” Például azzal, hogy a „nemi életére” idézőjelek között tud csak utalni, „mint aki nem gondolja komolyan, hogy ilyesmi a személyiség egészétől elkülöníthető funkcióként egyáltalán létezhetne, tehát helyesen gondolja, habár az idézőjel éppen az eseménynek a saját személyétől való eltávolítására szolgál”.

Érdekes, hogy Nádas itt nem számol az eltávolító gesztus nyelvi vonatkozásával: tehát azzal, hogy az idézőjel akár a kifejezés elégtelenségét, egy olyan nyelvből való

beszüremkedését szignalizálja, amely – megintcsak – mintha annak a személyességnek a megvalósulását lehetetleníteni el, melynek kifejeződését – e mégoly törékeny feltételezés nélkül aligha volna értelme mások naplóit tanulmányozni – elvileg biztosítani volna hivatott. Másutt, például a Füst Milán regényének német kiadásához írott utószóban [*Élete nevezetes napján*, 2006], nagy figyelmet szentel ugyan az olyan kísérleteknek [a példák itt Füst mellett Bartók és Móricz], amelyekben egy alkotó egy különféle forrásokból összeszedett nyelvet „a saját emocionalitásának ritmusa” által előírt követelmények szolgálatába igyekezett állítani, általában azonban az *Arbor mundi* írásai azt a meggyőződést közvetítik, hogy a nyelvvel való minden foglalatosság azt az előfeltevést érvényesítve járhat csak el vagy kénytelen eljárni, hogy azt a régiót, amely a tapasztalat számára igazán meghatározó [jelentkezzék bár a „személyesség” vagy éppen valamiféle semleges látás, esetleg kollektív tudattartalom formájában], nyelvélőtként kell elgondolni. „[H]osszú évek alatt kialakult bennem a meggyőződés – írja Nádas a *Borús idillben* –, hogy az emberi gondolkodás struktúrái jóval korábbiak, ősibbek, mint a gondolkodás nyelvi anyaga, amit aztán így vagy úgy, réteges ráépítünk”. Ami akár párhuzamba is állítható a tulajdonságok között turkáló megismerés kudarcára célzó fentebb citált mondattal: mintha a nyelv is ilyesfajta szétturkálható ráakódás lenne azokon a struktúrákon, amelyek a maguk egészében nem tárulnak fel a nyelvben. „A strukturális és a nyelvi anyag soha nem fedi át egymást teljesen”: olyan „tudatstruktúrákról” van szó, amelyeket különféle korszakok különféleképpen nyilvánítanak meg vagy éppen hagynak üresen. Ezek szerint ezek a „struktúrák” maguk viszont állandóak, történelem előttiak volnának? Nádas korszakokról beszél ugyan, de egy „archaikus, mágikus” korszakban lokalizálja őket, mondhatni egyszerre a történelemben és azon kívül. Az észlelés, úgy tűnik, itt megalapozott mechanizmusai hozzáférhetetlenek a nyelvben, mint ahogy nyilván az intézményesített képlátási konvenciókban is, de azért hírt adnak magukról: „jóval kevesebbet tudunk, mint amennyit tudomásul veszünk”. Az, amit e struktúrák hordoznak, bizonyos mértékig szükségszerűen – itt semleges, leíró értelemben alkalmazva a szót – metafizikai karakterrel bír. Nem jelennek meg, de mégis meghatározó módon formálják a tapasztalatot.

A művészet nyilvánvalóan esélyes jelölt az ilyen metafizikai dimenziók érzékeltesítésének paradox feladatára, és mintha éppen ebben koncentrálna Nádas számára az ezekben az esszéikben szemügyre vett, különféle formákban és stratégiákban megnyilvánuló teljesítménye. Keserü Ilona festészetének „semleges” látása például ahhoz juttathat közel, hogy a konvencionális jelek és gesztusok (márpedig ezek – bizonyos szempontból – aligha nélkülözhetnek minden konvencionálitást) miként engednek kifejezésre jutni „olyan dolgokat, amelyek nem lehetnek benne a konvencióban, mert soha nem voltak és nincsenek kifejezve”. A prózanyelv – fejtegeti Nádas a *Misima-mondat* című esszéjében [1990] – olyan tudás megragadására irányul, amely „nem a fizikai világból származik”, de erre – e téren jelentős hátrányból indulva a zenéhez vagy a lírai nyelvhez képest – „a köznyelv közelségében” és „a közgondolkodásból való gazdálkodás kényszerével” konfrontálva kell kísérletet tennie. Hollan festésze pedig annak megfigyelésére teremt alkalmat, hogy miként lehet meglátni „az alakban nem létezőt, amint testet ölt az alakban létezőn”. Hogyan ölthetne testet az, ami alakban nem létezik? – kérdezhetne vissza egy vulgárológikai okvetetlenkedés, de erre Nádas esszéi gazdag változatosságban kínálnak válaszokat.

Az viszont már fogasabb kérdés [és implicit módon, részint eltérő összefüggésben, a *Világló* részletek fogadtatásában is megfogalmazódott, vö. Nemes Z. M., Trauma és utópia, *Műút*, 2017/062, 54.], hogy ezek a művészet tapasztalatának, sőt általában a tudat, a látás, a kultúra történetiségének metafizikai régióira irányuló vizsgálódások hogyan kerülhetnek el annak fenyegetését, hogy saját érvelésmódjukat, reflexiók eljárásukat meghatározó előfeltevéseiket egy immár kétesebb értelemben vett metafizikának szolgáltatassák ki. Hogy a nyelvet nála elsődlegesebb „struktúrára” tökéletlenül ráakódott anyagnak tekinti, ezeket a legalapvetőbb struktúrákat pedig egyszerre historizálja történelmi kezdetként és utalja a történelmen túlra, valamint hogy az ezekben a struktúrákban feltárulkozni vélt „személyességet” hajlamos kollektív tudattartalomként kezelni, arról tanúskodik, hogy Nádas esszéisztikája egyik nagy és nem egyértelműen eldöntött kérdése az, hogy lehetséges-e metafizikai régiókról nem-metafizikus diskurzust folytatni. [*Jelenkor*]

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Későromantikáról és premodernről posztmodern horizontból

KUSPER JUDIT: „ELTÖRT A KIS TÜKÖR” – SZUBJEKTUM, NYELV, EMLÉKEZET VAJDA JÁNOS, CZÓBEL MINKA ÉS KOSZTOLÁNYI DEZSŐ MŰVEIBEN

Kusper Judit számára nem csupán a későromantikától a „modern” irányába mozduló folyamatnak Vajda, Czóbel Minka és Kosztolányi adott műveivel való dokumentálása jelent igényes feladatot, hanem annak eldöntése is, hogy vizsgálódásai során mely [a 20. század utolsó harmadában kurrens] irodalomtudományi, módszertani iskolákat vonjon be vizsgálódási körébe. Ezzel azt a kockázatot is vállalva, hogy a recepcióesztétikától a dekonstrukcióig olyan szemléletet és kategóriákat juttat szóhoz, melyek – a dolog természeténél fogva – hamar veszíthettek érvényességükből. Készséggel elismerhető ugyanakkor, hogy a téma folytán bizonyos terminusok [pl. a kánon] valóban mellőzhetetlennek mutatkozhatnak.

Egy másik [az irodalomtudományi pályán indokolt reményekkel induló számára ha nem is eldöntő, de felmerülő] választás az egyetemi, a tudományos alapokat nyújtó „iskola”-hoz fűződő viszony. Debreceni [vagy Barta-] iskoláról szokás volt beszélni az 1960-70-es években. Ide volt sorolható nemcsak Bán Imre és Julow Viktor, hanem az ún. középnemzedék: Kovács Kálmán, Kiss Ferenc, Bata Imre, Juhász Béla, de még az utánuk jövők is [Fülöp László, Görömbei András], a téma szempontjából közvetlen inspirációt jelentő S. Varga Pál [s valamilyen mértékben e sorok írója is]. Szemléletben, módszerben, sőt kategóriahasználatban is meglehetősen eltérő tájékozódási pontok ezek, közös jellemzőjük legfeljebb a spekulatív rendszerektől való idegenkedés, a

műközpontúság, a sokféle értékfogékonyság, s bizonyos hagyománytisztélet. [Ez jelenthetett személyes kapcsolódást is, hiszen Barta János nemcsak az őt Baumgarten-díjra méltató Babitshoz kötődött, hanem Horváth Jánoshoz is, aki meg Gyulai tanítványa volt a pesti egyetemen.]

Vajda Jánost gyakran sorolták a modernség, illetve a *Nyugat* előzményei közé. Kusper Judit nagy romantikus látomása, *A kárhozat helyén* kapcsán beszélhet a kozmikussá növesztett apokalipszis profán szintre szállításáról, a lírai én világméretű tragédiájának dekonstruálásáról. [Amit korábban egyszerű stílusterésnek, művészi hibának néztek.] Az *Alfréd regénye* (hasonló módon) apokaliptikus víziót „fullaszt” groteszkbe, amit „mindenható” ironia bont le, a premodern irányába mozdítva el a megszólalásmódot. Ennek alapján lehetett úgy vélekedni [s vélekedtek is így többen], hogy a modern szubjektum az, ami Vajdánál manifesztálódik [akár romantikus túlfeszítettséggel, akár azt kérdésessé tevő ironikus lebontással]. Csakhogy sem egyik, sem másik ódon nem talált követőkre a *Nyugat* nagy nemzedéke képviselőinél, legfeljebb annyiban, hogy a népnemzeti és empirikus költői éntől egyaránt messzire jutnak.

A Czóbel Minkáról szóló rész elején Kusper Judit tisztázza, hogy őnála a szubjektum megszólaltatásának mikéntjét vizsgálja, amihez részben a hermeneutika, részben a dekonstrukció felől közelít, majd segítségül hívja a pszichoanalitikus és a feminista tudományosság elveit is. [108.] Hibátlan célkitűzés, legfeljebb az tehetné még meggyőzőbbé, ha a Czóbel Minka-művek olvasása során szembetűnő művészi megoldatlanságok sorában mutatna rá a kortársakra s az utódokra gyakorolt redukált hatás okaira. Szembetűnő ez, ha például az Arany–Gyulai-körhöz csatlakozó Vargha Gyula fogadtatásával vetjük össze. Ugyanis ő is jól ismerte a francia parnasszista, szimbolista lírát, őtőle is távol állt a millennium öntelt és derűs bizonyosságának lapossága, miközben stílárís és verselési tekintetben hibátlanabb (és vonzóbb) volt Czóbel Minkánál. Igaz, őnála a kartéziánus hagyomány önazonos szubjektuma nem „szórodik” (mint ahogy Adynál sem), s a tradicionális lírai alany helyére nem nyomulnak tárgyi alakvariációk. [Mint ahogy Adynál sem.] Mondható tehát, hogy a Mallarmé-féle fordulathoz [a szubjektum kép- és asszociációjátékaihoz] Czóbel került közelebb, s éppen e páratlanul jelentős „elmozdulása” nehezíti elfogadását oly hosszan. Huszadik századi, jócskán megkésett „ébresztése” idején ez a „zavar” csak mérsékelten mutatkozik a 70-es, 80-as évek lírai alakulásának Weörös utáni horizontján.

Czóbel Minkának ezt az egyediségét akár világosabban [netán iskolásabb módon] is szóvá lehetne tenni, hiszen [nagyon indokolt módon] idézi is Kusper Judit Bori Imrének *A magyar irodalom modern irányai* című könyvét: „ha Czóbel Minka verseiben nem találhnánk egyetlen jelképet sem, akkor is mindenekfelett szimbolista költőnek kellene neveznünk”. Ez a magyar olvasó számára azért talányos kissé, mert Ady miatt elsősorban nagy hatású, szuggesztív szimbólumokkal [az ős Kaján, a vár fehér asszonya, héja nász az avaron] benépesített szimbólumrendszert hordozó költői világot tekintünk szimbolistának, akaratlanul is elfeledkezve arról, hogy a „franciák” nem ebben az értelemben voltak szimbolisták. Verlaine például úgy lett iskolateremtő szimbolista, hogy muzikalitását vélték szimbolistának, s Baudelaire-nek [*Utazás Cythére szigetére*] és Rimbaud-nak [*A részeg hajó*] is csak egy-két olyan verse van, mely Ady szimbólumaira emlékeztet. Mallarmé pedig a kép- és hangvilág összjátékával jut el az avantgárd küszöbére. [A valóságban azonban a teljes elhallgatáshoz.]

Czóbel Minka esetében [a sajnálatos „sutaság”-okon túl] az ő páratlan újszerűséggel „szétszórt” énje a *Nyugat* számára sem mutatkozott kellő művészi erővel párosulni. [A szerzőnk által is idézett *Ki volt?* mutathatja ezt talán leghívebben: „Hiszen én jártam itt – / Ide be van nyomva, / De már nem ismerek / A saját nyomomra.”] A nem egységes szubjektum grammatikai szintjeinek végigkövetése az alany olyan „szétterülés”-éhez vezet nála, mely átlagolvasói szinten [akár a franciáknál Mallarmé esetében az alany eltűnése] művészi értékent nem feltétlenül érvényesül. Némileg más a helyzet Czóbel Minka prózai műveinek esetében. A *Pókháló*kban a pók, a pókháló hagyományos képzettársításai nem rekeszthetők ki az összhatásból, sőt a pókháló olyan ősi kép, mely szervesen épül rá a folklórra, s akár a keleti filozófiákkal is összefüggésbe hozható.

Nem véletlen, hogy S. Varga Pál *A gondviselésihittől a vitalizmusig* című költészettörténeti monográfiájának *A szimbolizmus közelében* című fejezetében Komjáthy Jenő mellett Czóbel Minkát tartja legtöbbre, akinek „költészete a szecesszió és a szimbolizmus vonzaskörzetében” mozog, az irodalomtörténet pedig rögzíti, hogy kulcsszerepe van az 1890-es évtized magyar lírájában, amennyiben a népnemzeti lírától a modernségig a korszak valamennyi líratörténeti stációját megjárta, s valamennyi nyomot hagyott költészetén. S. Varga Pál meghatározását ezért érdemes ide emelnünk: a népnemzeti lírától induló Czóbel Minkát elbizonytalanítja annak népboldogító moralizmusa. A lehetséges világhorizontok ennél fogva mind bizonytalanok, elmosódottak lesznek, egyikre sem bízhatja rá magát a költő mint valóságosra., Ezért tűnik fel költészetében az érzéki valóság oly gyakran álomként, a Semmi pedig valóságként, s ezért fordul végül a buddhizmushoz. [S. Varga Pál említett könyvének 235. és 238. lapját idéztük.]

Könyvének záró fejezetében Kusper Judit Kosztolányi *A szegény kisgyermek panasza*i című 1910-es kötetében a „klasszikus” megközelítését érzékeli. A saját nyelvére (és kultúrájába) zárt „kisgyermek” hangjához egyszerre több arc is társulhat. A felnőttek is gyermekké válnak az ő játékában, ami a lefokozás retorikai fogásaiban ölt testet. Ha pedig a szubjektum Kosztolányi esetében egy soha teljesen meg nem haladott kisgyermek panaszában szólal meg, akkor az érzékeléshez, az érzetekhez kapcsolódó mivoltánál fogva eleve magához köti az impresszionizmus ihletését: „A látás gesztusán keresztül a múlt mint kép elevenedik meg.” [187.] Nyilvánvaló, persze [tehetjük hozzá], hogy ennek a szerepnek, magatartásnak a vállalása csak egyéniségének bizonyos rétegeit mozgósíthatja. Ha pedig valakinek az emocionális élete serdülő kora előtt kifejlődik, sőt lezárul, esélye van arra, hogy minden élménye szenzuális szinten rögződik, „a jövődöt színes tintákban álmodja meg”. [Itt, s a továbbiakban Barta Jánosnak 1938 őszén született, de – mivel Babits kitért teljes terjedelemben való közlése elől – csak 1940-ben, majd 1976-os *Klasszikusok nyomában* című kötetében újra megjelent *Vázlat Kosztolányi arcképéhez* című szövegét idézzük.] Ez a „gyermekes” affektivitás állandóan érzés és érzékelés határán „lebeg”, s ez a naiv beleérzés valami kezdetleges részvétféltét fejleszt ki benne, mellyel bele tud omladni a tárgyak, személyek világába, s ez a „vitális-szenzuális affektivitás” a beleélő részvét szenzuális képzeletével dúsul. [Barta a filozófiából Mach-hal állítja ezt párhuzamba, aki a világképet szubsztanciális mag nélküli érzetek vékony rétegeire, voltaképpen a vitális vegetatív létezésre redukálta.] Kusper Judit akár ezt a koncepciót is érvényesít-

hette volna, a szétszórt [vagy redukált] szubjektum ismeretelméleti párhuzamát több ponton is gyümölcsöztetve. Készséggel elismerjük ugyanakkor, hogy a valamikori befogadási perspektíva rekonstruálásának nehézségei folytán a mából meglehetősen kockázatos lenne a Vajda–Czóbel–Kosztolányi-féle költői megoldások mentalitás-történeti háttéréről szólni.

Ha ehhez hozzávesszük azt, hogy Czóbel Minka kapcsán Kusper Juditnak a feminizmus bizonyos kérdéseivel is számolnia kellett, akkor nyilvánvaló, hogy könyvével páratlanul bonyolult és sokjelentésű stílustörténeti, mentalitástörténeti témát közelít meg kivételes adatgazdagsággal és sok irodalomtörténeti tanulással, miközben nemcsak az elmúlt évtizedek irodalomtudományi iskoláinak, de közelebbi tudományos „műhely”-ének viszonylatrendszerét is szem előtt lehetett tartania. Mindez összefoglalható egy „posztmodern horizontú befogadás” címszava alatt ez esetben, hiszen Mallarmé líratörténeti fordulatától a „debreceni műhelyig” annyiféle szempont és indítás van Kusper Judit látókörébe vonva, hogy még a magát „vájtfülű”-nek képzelő olvasó is folyton újraolvasásra kényszerül. Márpedig, ha igazat adunk Toldy Ferencnek, aki szerint a nemzeti kánon nem irodalmi szabályokon nyugszik, hanem egy nemzeti kultúra önmagával történő reflexív azonosulásán, akkor Czóbel Minka vagy *A szegény kisgyermek panasza*i történeti helyének (és érdemének) újraértelmezése nem más, mint a magyar irodalomfejlődés értékgyarapító bővítéséhez való hozzájárulás. Kusper Judit könyve nyomán tehát nemcsak másként és értékgyarapodással látjuk a posztromantika és a premodern bizonyos területeit, hanem egy új módon dokumentált kapcsolódással a Weöres Sándor-i fordulatot is. Mindeközben konstatáljuk azt is (mert messze tekintő konklúzióktól magunk is őrizkedünk!), hogy egy látszólag stílustörténeti oknyomozás aktuális dilemmák (a szubjektum elmélettől a feminizmusig) megoldásához is hozzá segíthet, amennyiben azt bizonyítja, hogy irodalmi problémák tisztázása világunk (sőt önmagunk!) megismeréséhez juttathat el. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

IMRE LÁSZLÓ

Mi mindent sűrítet magába egy szövegtér?

VÁSÁRI MELINDA: *HANGZÓ TÉR. AZ ÉRZÉKISÉG DIMENZIÓI MÉSZÖLY, NÁDAS ÉS OTTLIK MŰVEIBEN*

Vásári Melinda *Hangzó tér* című kötetében egy speciálisan térpoétikai vonatkozású kérdéskör bemutatására vállalkozik, hogy utána egyszersmind alaposan elemzett példákat nyújtson a görcső alá vett jelenség gyakorlati megvalósulásának különböző módozataira is. A térpoétika az irodalomtudomány egyéb részdiszciplínáihoz hasonlóan olyan terület, amely egymással párbeszédben, kapcsolatban, átfedésben lévő gondolkodásmódok és diskurzusok metszés- vagy még inkább csomópontjában áll. Mivel a térről és az irodalmi szövegekben létrejövő terek reprezentációjáról való gondolkodás sokkalta régebbre nyúlik vissza, mint a térpoétika elvont fogalmának

megszületése, a terület kontúrjai így nem szilárdak, tematikája meglehetősen változatos. Egyáltalán nem egyszerű eligazodni abban a szerteágazó, jellemzően nem alá-fölé, hanem mellérendelő elven szerveződő, fluid diskurzusban, amelyben a térhez kapcsolódó megfigyelési eredmények, [pre]konceptiók összegződnek. E tulajdonságok egyszerre könnyítik és nehezítik meg a róla szóló beszédet és az applikációt.

A könyv bevezető részében a tágas ismeretanyag sikeres elrendezése mellett – hogy csak a legfontosabbakat említsük, Kanttól indulva Heideggeren át egészen a kultúratudományok még élő nagyjaiig, Gumbrechtig és Böhmetig húzódik a filozófiai áttekintés szellemi íve –, Vásári pozicionálja a saját téri gondolkodásmódját is ebben az ugyancsak térszerű diskurzív közegben. Sőt, rögtön az első mondatában igen lényegre törő pontossággal fogalmazza meg célkitűzéseit: „A szövegek érzéki dimenziója és annak működésében, az olvasásban és az értelmezésben betöltött szerepe áll e könyv középpontjában.” [9.] A nyitómondat tehát rögtön értelmezi a címet is, hiszen a „hangzó tér” mint szinesztéziászerű fogalmi összetétel tulajdonképpen egy térből érkező, érzéklethez hasonlatos esztétikai minőség befogadását jeleníti meg performatív módon.

A Nádastól kölcsönzött nyelvi szerkezet jó választásnak bizonyul, mert érzékenyen reflektál a monográfia tárgyának összetettségére. Elsősorban arra hívja föl a figyelmet, hogy egy tér nem csupán a látás ingere révén tapasztalható meg, azaz nem csupán szemlélhető, belátható, hanem sokféle egyéb, érzékletszerű tartalommal is telítődhet az irodalmi szövegben. A címben szereplő jelző alaposabb megvizsgálása segíthet továbbá abban, hogy olvasóként, amennyire csak az értekező nyelv keretei közt lehetséges, a lehető legpontosabban megértsük az elemző törekvéseit, ezért a bevezető a fogalomtörténeti áttekintés mellett tartalmaz etimológiai fejtegetéseket is. Vásári Melinda innovatív olvasásmódja segítségével a tereknek azt a – fogalmi nyelven nagyon nehezen megragadható – tulajdonságát vizsgálja, amelyet a *hangulat*, az *atmoszféra* vagy a *jelenlét-hatás* fogalmaival lehet leginkább „beháromszögelni”. Nem véletlen talán, hogy a szerző a tereknek a fenti fogalomhármasság kijelölte tulajdonságát külön „dimenzióknak” tekinti. Egy tér hangulata olyan komplex tapasztalatnak tekinthető, amely a térből érkező érzékletek összességéből táplálkozik, s ilyenként maga az atmoszféra is térszerű, de ugyanakkor meg is haladja azt, hiszen nem csupán a térnek a megtapasztalás jelenében rögzített állapota befolyásolhatja, hanem egyrészt az idő dimenziója [a tér jelenben leképeződő múltja], valamint a befogadó aktuális állapota is. Ilyenként pedig egyaránt hordoz tehát a szubjektivitáshoz és az objektivitáshoz konvergáló tulajdonságokat.

Az összetett tárgy csak összetett vizsgálati módszerrel ismerhető meg sikerrel. Ahogy a vizsgált primer és szekunder irodalmi szövegek, úgy az elemzések is határterületeken mozognak, a téma megközelítése nyitottabb formában történik, túllépve bizonyos tekintetben az irodalomtudomány szűkebben értett keretein. A szerző által körvonalazott tárgy maga is kevert mediális minőségeket hordoz, így az elemzett szövegekben lecsapódó idő- és tértapasztalatokat például recepcióesztétikai vagy fenomenológiai megfigyelésekkel állítja összefüggésbe. A bevezető elméleti részben fölvázolt fogalmi apparátus gyakorlati használatára a könyv további része aztán bősz példát szolgáltat, de a nyitófejezet szintetizáló meglátásai az elemzésektől függetlenül is nagyon értékesek, más irodalmi művek elemzése során önmagukban is hasznosíthatók.

Vásári Melinda nem véletlenül választotta vizsgálatá tárgyául Mészöly Miklós, Ottlik Géza és Nádás Péter műveit, hiszen gondolkodásmódjaik és poétikaik egyrészt jól kapcsolhatók egymáséihoz, másrészt szövegeik igazi kihívást jelentenek a hangulat vagy az atmoszféra megragadása szempontjából, amennyiben maguk is eltérő módokon tematizálják a problémát. Mint kifejti a szerző, „[...] műveikben az atmoszféra megteremtése és a jelenlét, valamint a közvetíthetőség reflektált probléma”. [11.] E reflektált problémák ugyan más-más módokon kerülnek kibontásra, de a fogalmi keret rugalmas kezelése lehetővé teszi a különböző, a szerzőkre illeszkedő értelmezési koncepciók kidolgozását: Vásári a hangulat fogalmát deklarált módon gyűjtőfogalomként, nem pedig a sokak által használt szorosabb, gumbrechtli értelmében veszi használatba. Ebből következően a központi, diskurzusszervező fogalom az olvasatok fölállítása során mindig saját árnyalatot, önálló jelentést nyer mindhárom szerző szövegei esetében. A szövegeket földolgozó fejezetek tehát amellet, hogy támaszkodnak a nyitó fejezetben fölvezetett, széles apparátusra, számos olyan szempontot is beemelnek, amelyek az éppen vizsgált irodalmi műhöz kapcsolódnak specifikusan.

A kötet elemző részének első nagyobb egysége Mészöly Miklóssal foglalkozik, ami annak is köszönhető, hogy, amint Vásári fogalmaz, „[...] ennek a könyvnek a kérdéscsoportjai elsősorban Mészöly nyomán fogalmazódtak meg: az ő atmoszféra-fogalma volt a kiindulópont”. [39.] A szerző a Mészölyvel foglalkozó részekben a hangulat és az atmoszféra kérdéseit értekező és szépirodalmi szöveg tükrében egyaránt vizsgálat tárgyává teszi. Eljárásának indokát az a meglátása adja, hogy az esszé és a szépirodalmi szövegek között Mészöly életművében átjárhatóság tapasztalható, amennyiben ezek egymást értelmezik.

Mészöly esszémunkássága híven reprezentálja érdeklődési körének és ismereteinek rendkívüli spektrumát. Értekező szövegei ennek köszönhetően meglehetősen változatos tematikai térben mozognak; a szerteágazó érdeklődési terület és tudásanyag között is kitüntetett szerepben vannak az esztétikai vagy alkotáslélektani kérdések. Vásári Melinda ezekre fókuszál: többek között a tonalitás és az atonalitás minőségeit, az objektivitás és szubjektivitás viszonyát, az egyenrangúsítás eljárását, valamint a közérzet és az atmoszféra rokon fogalmait emeli ki és vizsgálja meg. Érdemes megjegyezni azonban, hogy a szerző értelmezésében az előbb felsorolt fogalmak mind Mészöly egy központi fogalma, a közérzet köré összpontosulnak. A közérzet ugyancsak olyan kifejezésnek bizonyul, amely tulajdonképpen egy spektrumot fed le, jelentéshatára az individuumnak a környezethez való viszonyától a nemzedéki közérzet jelöléséig képes tágulni. A Mészöly által kiértékelt értekezői kifejezőképesség minden, a szerző által kiválasztott eleme olyan fogalom, amely a pimer szövegekre irányuló értelmezések szempontjából is rendkívül fontos: új aspektusból történő elemzésük segít a szövegek olvasásmódjának árnyalásában.

Mészöly *Film* című regénye esetében is figyelemre méltóak az elemzés segédfogalmai; az e szöveggel való szoros összefüggésében nehezen megkerülhető álló- és mozgóképi médiumok (film, fénykép, árnykép) mellett megjelenik a szöveg archivális működése is mint az előzőleg felsorolt képi médiumok tulajdonságaiból eredő jellemző, ami újszerű szempont a regény recepciójában. Mint Vásári megállapítja, a *Film* egyszerre archivumok (a szövegbe beleíródott képi és szöveges dokumentumok) hordozója, miközben maga is a történelem és a várostér [képi] archivumává válik. Mészöly-elemzé-

sének zárlatában Vásári ismét a vizsgált esszé kifejezőképességéhez nyúl vissza: a tárgyalt fogalom mézőlyi koncepciójának magyarázatát az olvasás dinamikája felől világítja meg, amennyiben „Mészöly egyenesen az ismeret »atmoszfératöbbletének« nevezi a megértést”. [141.] Az atmoszféra tehát Mészölynél a megértés függvényeként jelentkezik, amely a szöveg immanens része, ám mivel nyelvtanilag nem kifejezhető, nincsen közvetlen nyelvi referenciája.

A kötet második nagyobb egységét Vásári az Ottlik-szövegüniverzum kiemelt darabjainak szenteli. Örömteli, hogy Ottlik újabb recepciója bátran nyúl korábban hanyagolt szövegekhez, Vásári Melinda kötete is ezt az irányvonalat követi, és gyarapítja eredményeivel. A kötetben szereplő Ottlik-szövegelemzések esetében az elbeszélés sokat emlegetett nehézségei elsősorban a hangulati töltöttség költői megragadásának vizsgálata esetében merülnek föl. A probléma három szövegen, a *Hajnali háztetőkn*, a *Budán*, valamint *A Valencia-rejtélyen* keresztül artikulálódik. Mészölyhöz hasonlóan Ottliknál is egy sor olyan fiktív vagy valós médium segítségével kínálkozik a vizsgáló számára, amelyek érzékletessé teszik a szöveg mediális működésének ottliki sajátosságait, de csakis közelítésként, körülírásként, nem pedig a mézőlyi szikár pontosság esztétikai elvei szerint. Vásári él is a lehetőséggel, és olyan, a művekbe beleíródó, változatos médiumok tükrében vizsgálja a szöveg mediális tulajdonságait, mint a festészet, a mozi, vagy a formális matematikai nyelv eszköztára. Ez utóbbi elemzése a legérdekesebb, hiszen az ironikusan torzított, „nem rendeltetésszerűen használt”, formális nyelv rengeteg többlettartalmat képes magába sűríteni matematikai eljárásokkal egyébként nem leírható tárgyáról.

A hangulat fogalma a választott Ottlik-szövegekben elsősorban Buda mint mitikus tér kapcsán érdemes vizsgálatra. Buda, a „levegős labirintus” Ottliknál intenzív hangulati töltöttséggel bír, egyfajta érzéki benyomásokból és emlékekből épülő, sokdimenziós világmetaforaként képződik meg, amelynek forrása a szubjektum maga, így Buda színekdochésan a világot jelenti számára. A szerző szavaival: „A hangulat esztétikai fogalmával is azonosítható érzés e megragadás tárgya: tekinthető az egyén hangoltságának, a környezet egyénre való hatásának, atmoszférának, légkörnek, de kollektív közérzetnek is, mivel sok esetben közös élményeket beszél el [...]”. [212.] Vásári Melinda a fentebb említett médiumokban, közvetítő közegekben bennefoglalt poétikai tartalmak kibontásával és elemzésével beszél a Buda képében koncentrálnódó hangulat vagy atmoszféra megvalósulásáról. A szerző elemzéséből kiérthető, hogy Buda sajátosságai végső soron a szöveg mint médium vizsgálatával korrelál. Az ottliki szövegfelfogás vizsgálatának egy alapvető konklúziója, hogy az egyedülálló módon képes hiven tükrözni a különböző képszerű médiumok tartalmait és a hangulatokat. Ez pedig egyike azoknak az alapjellemzőknek, amelyek képessé teszik a szöveget mint médiumot annak az ottliki „alternatív üniverzummodellnek” a hordozására, amelyben lehetséges a történetek holisztikus egyidejűsége is.

Nádas Péter munkássága talán abban különbözik leginkább az előző két szerzőétől, hogy poétikájának gyökérzete a nagyepikában található. *A Párhuzamos történetek* grandiózus epikai keretei között a hangulatnak és az atmoszférának rendkívül fontos szerep jut. Vásári Nádas-elemzését egy fontos poétikai tulajdonság alapos kitárgyalásával nyitja, amely nem más, mint az elbeszélői funkció zavarba ejtő rejtélyessége: olyan tulajdonságok keverednek benne, amelyek révén az omnipotencia,

a teljes szenvtelenség, az elhallgatások és a hirtelen nézőpontváltások szélsőségei egyszerre képesek jellemezni a rejtőzködő elbeszélőt. Mint a szerző kifejti, e tulajdonságaiban tükrözi a regény szerkezeti felépítettségét is, hiszen a nyitottság és a határok szétmosódása alapvető jellemzője.

Revelatív erejű a Nádas-elemzés azon része, amelyben a kötet címében szereplő szókapcsolat konkrét kibontása történik meg, ám ezúttal a regény szoros kontextusában. A vizsgált Nádas-szöveghely a hangzó tér realizálódott metaforájára nyújt érzékletes példát, amely a múltnak, a történelemnek az atmoszféra megképződésében játszott szerepére és jelentőségére is például szolgál. A külső tér története hangokként, még hozzá „múltból visszhangzó” hangokként jelenik meg. E hangok „rezonőrje” egy szereplő énjének belső tere, amely ilyen szerepében egyszerre hordozza a deperszonalizáltság jegyeit is. A személyességnek és a személytelenségnek ebben a furcsa kettősségében ugyancsak ráismerhetünk az egymásnak ellentmondó minőségek együttállására, ahogyan azt a szerző a narráció és a regényszerkezet működése esetében is kifejtette.

Vásári Melinda könyve mind az elmélet összegző igényű ismertetésére, mind annak gyakorlati alkalmazására kiváló példákat nyújt, ezért egyaránt haszonnal forogathatják azok is, akiknek célja csupán a témakör általánosabb megismerése, áttekintése, de azok is, akik saját elemzésük elkészítése érdekében szeretnének szakmailag inspirálódni. *[Kijárat]*

TANOS MÁRTON

„Felhorzolt bőrrel állok, arccal a napnak”

TERÉK ANNA: *HÁTAL A NAPNAK*

Nem is olyan rég jelent meg Terék Anna *Halott nők* című kötete [Fórum–Kalligram, Újvidék–Budapest, 2017], szinte még mindig a hatása alatt vagyok, és talán ezzel nem vagyok egyedül. Nagyon erős – és a recepció által is elismert – kötetről van ugyanis szó, amely amellet, hogy súlyos, megrázó témákat és történeteket szólatalt meg, rendkívül izgalmas poétikát működtet, legyen szó az apró, mikroszkopikus mozzanatokról, a nem mindennapi képhasználatról vagy a kötet egészének koncepciójáról, ivéről, megszerkesztettségéről. Egy ilyen kötet várakozást kelt, várjuk a folytatást, és kíváncsiak vagyunk, vajon merre lehet tovább menni. *A Hátal a napnak* több értelemben is szerves folytatása *Halott nők*nek, még ha bizonyos szempontok szerint nagyon másnak tűnik is. Az új kötet koncepciójában és témájában valóban eltér az előzőtől, poétikai összetettségét, nyelvi és képi frissességét ellenben megőrzi – csupán új tárgyra fonódik rá. Erre enged következtetni maga a könyvtárgy is, amely ezúttal is már önmagában műalkotás: az alkotótárs, Antal László munkái lépnek párbeszédbe a versekkel.

A legszembetűnőbb és egyben legjelentősebb elmozdulás a megszólalásmódban nyilvánul meg. A korábbi kötetben több beszélő is megszólal, miként a könyv

fülszövegében Pressburger Csaba fogalmaz: „Az öt ciklusra tagolt kötet verseiből tragikus női sorsok bontakoznak ki, haldokló, tetszhalott, élőhalott nők szólalnak meg [...]. Megnyomorított lelkű nők mozaikszerűen összeálló és egymásba játszó monológjai ezek a versek.” Egyfajta szereplőre bontakozott ki a kötetben – ezzel szemben az új kötet, bizonyos értelemben, „hagyományosabb” vershelyzetet teremt: egyetlen én beszél egyes szám első személyben. S bár a *Halott nők* szerepversei is személyesek voltak, a *Háttal a napnak* verseiben – ahogy Kustos Júlia írja kritikájában – „a személyesség új dimenziói tárulnak fel és bontakoznak ki” [*A versekből kicsordult Annáról*, Műút 2021077, megjelenés előtt], vagy úgy is fogalmazhatnánk, több szempontból is fokozódik a megszólalás személyessége. A mottó után – amelyre még visszatérek – a következő ajánlást olvashatjuk: „Apámnak”, ennek pedig a kötet szempontjából is jelentősége lesz, mivel annak meghatározó témája az apa és lánya közötti kapcsolat, az apa betegsége, alkoholizmusa, majd halála és azt követő hiánya – az ajánlás mindezt a szerzői személyesség köré vonja. Egy ponton még tovább megy a beszélő, és Annaként azonosítja magát: „látom / a belőlem kicsordult Annát”. [50.] A személyeséget ugyanakkor nemcsak a szerzői referencialitással való játék teremt meg, hanem maga a beszédhelyzet is: a beszélő ugyanis megszólít valakit, valakihez beszél: „látja, uram”, szerepel már az 5. sorban, és kitar a kötetben át [igaz, nem minden módosulás nélkül: a kötet végén elhangzik a megszólított neve, tegezésre vált a beszélő, illetve egy alkalommal az apjához is beszél – itt megváltozik a szövegtíp, gépirásra vált a tipográfia]. Bár az „uram” megszólítás szűkíti a megszólítottak körét – a versfikción belül biztosan nem nőnemű személyhez szól a beszéd –, a megszólítás alakzata mégis személyes hangot és helyzetet eredményez. Sejtteni lehet a kezdetektől, hogy egy konkrét alakhoz beszél az én, felmerülhet például, hogy Isten a megszólítottja, azonban – miként erre Kustos Júlia is rámutat – ezt a lehetőséget elvetik azok a kötet elején található versek, amelyekben egyértelműen elkülönül Isten a megszólított „uramtól” [*Mielőtt a dolgok zuhanni kezdenének, Üres tenyerek*]. Könnyen el is engedhető lenne a kérdés, mondván, hogy egy általános megszólítottról van szó, aki a megszólítás kedvéért létezik.

A beszélgetés situációja azonban nem merül ki a megszólításban, a szöveg színre viszi a beszédhelyzetet: bár a megszólított alak maga nem szólal meg, a beszélő reakciói és felszólításai révén jelenlévővé válik. Már a „látja, uram” megszólítás is azt feltételezi, hogy a beszélő és a megszólított egy térben vannak, ráadásul még ugyanabban a versben (*Gombostűk*) elhangzik a felszólítás, amely ezt megerősíti, és amely még inkább konkretizálja a beszédhelyzetet: „Üljön közelebb, / húzza mellém a székét, uram.” [11.] A *Nehéz hajnalok* című versben még közelebb kerülnek, poharazgatnak, és majdnem elcsattan egy csók is: „Épp ahogy most maga / issza a poharamból / a megmaradt italt, / s néha már megindul / felém a szája.” [31] A beszélgetés ezután elhúzódik: „Épp ahogy most ettől / a beszélgetéstől is félek. / Már túl sokáig tart, és / még mindig magázom magát.” [71.] A *Váróteremben* már egymáshoz simulnak, az *Út Magadanba* mintha az egész párkapcsolatot magába sűríténé, a *Fölissza úgyis* már tegeződik, a *sár fölött* már néven szólítja a másikat, a *Reggel* pedig – a kötet utolsó szavaival – elbúcsúzik: „és ha lehet, ezek után már / többé ne vigyél haza”. [113.] Magából a megszólítás alakzatából is formálódik így módon egy történet, egy párkapcsolat-történet, amely végig a háttérben, szinte észrevétlenül zajlik – egészen

a kötetet utolsó verseiig, ahol – mint láttuk – felgyorsulnak az események: az *Út Magadanba* című verstől összefonódik az apa és a lány történetével, és önálló életre kel.

Párhuzamos ezzel a folyamattal, ahogyan az apával való kapcsolat betör a párkapcsolatba: „Nem te fájsz, / nem te hiányzol. / Ez is csak apám. / Valami belőle jövő / régi fájdalom, / ami rajtad keresztül tör / magának utat bennem.” [A sár fölött, 109.] A vége felől a kötetben átívelő narratívát úgy is lehet olvasni, mintha a lány mondaná el a saját és apja történetét a másik félnek, akivel mindezalatt elkezdődik, majd véget ér a kapcsolata. Ezáltal poétikájában, megszerkesztettségében performatív módon viszi színre azt, ahogyan a felnőtt nő életében továbbra is meghatározó módon van jelen az apa és a hozzákötődő traumák, amelyek továbbra is kihatnak életének alakulására. Az *Állat* című versben ezt így fogalmazza meg: „Mert maradt bennem / apámból valami, / ami mindig önmagát itatja, / és minden este inni kér.” [68.] Korábban egy még ennél is érzékletesebb leírásban pedig így: „Nehéz lélegezni. / Itt ül a tudómban apám, / a sok elszívott cigaretta / lent rekedt füstjében, / a kátránytól már egészen fekete lett, / s mint az ördög, / csak a szeme, a foga világít, / pedig nem nevet.” [A szív mögött, 52.] Az apa a testébe, a vágyaiba férkőzik bele, amit szó szerinti értelemben, érzékletes módon visz színre a vers.

Ez a képkalkító technika az egész kötetben jelen van, a külső hatások beíródnak a testbe, formálják a testet, amely hordozójukká válik. Már maga a mottó is efelé mutat: „Nézd, a tenyeremre rajzoltalak; / falaid szemem előtt vannak szüntelen.” A tenyérre rajzolás révén a test részévé teszi a másikat. [Az idézet Izajás könyvéből származik, ahol „az asszony” csecsemőjéhez való viszonyáról szól az írás, miszerint az sosem feledkezhet meg „méhe szülöttéről”.] A kötetben gyakoriak az érzelmekre adott testi reakciók: „Én hazamenni félek. / A bőröm összehúzódik, / ha csak belegondolok.” [Mielőtt a dolgok zuhanni kezdenének, 19.] Hasonló történik, mikor a bánat formálja át az agyat: „Az ember agya rosszabb, / mint a szivacs. / Felveszi a bánat formáját, / és úgy marad.” [Repedések, 78.] Ennél még drasztikusabban jeleníti meg a szöveg az érzések testi megnyilvánulásait, mikor egészen szó szerintivé válnak metaforák. Például azt, hogy a gondolatok súlya alatt összeroppan valaki, a versbeszélő szó szerintivé fordítja át: „Ameddig nem nyeltem le / egyetlen benzodiazepint sem, / álltak a mellkasomon / ezek a gondolatok. / Egész éjszaka ott álltak, egész nap. / Lassan behorpadt a bordám alatt, / az izmok meg egészen kinyúltak, ahogy / nyomták befelé a szövetet, / aztán volt egy halk pattanás, / és kész. / Átszakadtam.” [Feltört benzodiazepinek, 74.] A szöveg nem csak képiségében érzékelteti a lelkiállapotot, a vers ritmusa – a megnyúló, majd egészen lerövidülő sorok –, és a hangzás – „halk pattanás” – révén is testivé teszi az olvasás tapasztalatát. A másik által az énben hagyott nyomok is hasonló módon válnak testivé: „S milyen furcsa, hogy egy / könnyű, vékony test / mégis ilyen mély nyomokat hagyhat. / A talpa nyomában gyűlnek / az esőcseppek. / És látja, sár és tócsa van, / itt, a mellkasomban.” [Út Magadanba, 99.]

A külső hatások belső történéssé lesznek, de ez olykor fordítva is igaz, mikor az én lelkiállapota, látásmódja vetül ki a környezetére, és válik külső történéssé: „Reggel is, itt álltam / a Moszkván, / olyan fáradt voltam, / hogy remegett körülöttem / minden. Mint mikor / a hőségben hullámszik / a látóhatár.” [Mielőtt a dolgok zuhanni kezdenének, 18.] Ilyen értelemben is válnak metaforák szó szerintivé, szinte tapinthatóvá: „Érzi? Egyre sűrűbben / esnek a cseppek, / még egy kicsi, / és felszakad az ég. / Ott már mintha nyílna is, uram, / lóg a lába az esőnek, / mindjárt a városra lép.” [17.]

A szöveg poétikájával, performatív módon valósítja meg, ahogyan a külvilág elemi szinten hat az énré, az ő lelkiállapota pedig kivetül az általa érzékelt világra. Különösen igaz ez a traumák esetében, amelyek folyton feltűnnek a kötet lapjain, van, hogy csak hasonlatok, utalások formájában, van, hogy kimondva, részletesen leírva. Már az első versszak baljós hangulatú, amelyben a beszélő az ég sötét foltjairól ütésekre asszociál: „Csak a közepe sötét az égnek. / Félni támad kedve az embernek ilyen / délutánokon. / Mert, látja, uram, / úgy sötétedik az ég, / mint bőrön az ütések nyoma. / Mondja, mégis ki / veri ennyire a Jóisten egét, / hogy így sötétedik, foltosan?” [Gombostűk, 9.]

Máshol a nap fuldoklik: „Innen a peronról / már látszik, hogy fuldoklik a nap. / Egészen közel jön a földhöz, / beleszagol, a mezőket nyalja.” [Gyárkérmény, 43.] Néhol konkrétabb formát öltenek a traumák, az apa alkoholizmusa és agressziója – „beletemettük a földbe / és már mindegy volt, / mennyi pálinkát ivott, / s ha ivott, üvöltött-e” [Ólom, 36.] –, vagy a háború borzalmai – „[a]zt mondják, azon a télen albánokat / égettek a hulladékfeldogozóban” [Fekete hó, 63.], vagy a kettő összefonódva: „Kering bennem, mint a freon, / tízévnnyi háború, költözések, / egyre táguló üresség, / folyton elvesztett tárgyak, / végeláthatatlanul szakadó égboltok, / az apám torkába hasított lyuk, / hulló bombák füttyülése / a föld fölött, ahogy a rengés / az ablak üvegét rázza, / mindegyik utolsó csók, / minden elmaradt bocsánat / kering bennem és hűt apám hiánya.” [A szív mögött, 51.] Nem csak ez a versszakasz és az időbeli egybeesés kapcsolja össze a két traumát, a Fekete hó című vers elbeszéli, hogyan tette tönkre a katonaság az apát, s így világossá válik, hogy a két dolog összefügg, ahogyan ebben az idézett szakaszban a kettő össze is mosódik.

Hasonlóan szüremkedik be a háború is – akárcsak az apa alakja – a felnőtt párkapcsolatba, amit azzal érzékeltet a versnyelv, hogy a beszélő meghódítását a háború szavaival írja le (amely allegória már magában a meghódítás szóban is benne rejlik): „Látja, végül mégiscsak / megszerettem magát. / Hiába harcoltam. / Igaz, sok háborút látott, / pontosan tudja, / hány mozdulatból kell állnia / egy kapitulációnak. // Az ember lehet bármilyen okos, / egy-egy jó cél felé kilőtt / éles szó mindig telibe talál. // És maga lőtt rám, uram. / Egész sortűz, / vidáman daloló kivégzőosztag / bűjt meg a mellkasában. / Én meg csipkésre lyukadtam.” [Út Magadanba, 98.] Mindezzel – az ártatlannak tűnő hasonlatoktól a végigvitt allegóriákon át a testbe helyezés mozzanataig – a versszöveg azt érzékelteti, hogy a traumák beépültek, kitorölhetetlenek, észrevehetetlenül is ott vannak a jelenben. Mindez beépült az énbe, a látásmódjába, a viselkedésébe, akár a testi reakcióiba is. Ennek érzékletes megjelenítése található A szív mögött című versben, ahol Arkhimédész törvénye olvasódik rá az énré: „Néha mintha a testemen / kívülre csordulnék. / Pont annyi folyik ki belőlem, / amekkora / a belém mártott fájdalom. / Annak idején apám ivása / és a sok veszekedés / kiszorított belőlem mindent, / nem adtak helyet másnak. / Így próbáltak veszíteni / saját súlyukból. // Látja, uram, ez a sötét ég / belóg a szobába, / a lábam szárára tekeredik, / a mellemig elér az ujjá, / rám tenyerel és látom / a belőlem kicsordult Annát.” [50.] Ezek a sorok azokat a kérdéseket is felvetik, hogy ennyi trauma után mennyi marad meg az énből, mit tud befogadni, feldolgozni, mi az, amit már nem, s a végén vajon éppen az ént veti-e ki magából. [A kötet címbe emelt motívum útja arra enged következtetni, hogy ha a traumafeldolgozás felől olvassuk a könyvet, akkor a beszélő én igenis

eljutott valahova. Ugyanis míg a kötet címében háttal a napnak szerepel, ahogy az első vers egyik megidézett emlékképében is, mikor az anya fotózza háttal a napnak az apát és lányát [*Gombostűk*, 14.], továbbá a címadó versben, ahol a megszólított „uram” „ácsorog” háttal a napnak – miközben a beszélő „térdig a földre fagyva” áll [*Háttal a napnak*, 84.] –, addig az utolsó versben a beszélő én szembefordul a nappal – „[f]elhorzsolts bőrrel állok, / arccal a napnak” –, elbúcsúzik az apjától, kinek „árnyéka hosszú folyó”, melynek aljáról felúszik megfeketedve, és végül képes nemet mondani a másíknak: „többé ne vigyél haza” [*Reggel*].]

Súlyos kérdések ezek, ahogy a kötet témái is azok, a versek szakítanak a tabukat övező hallgatással, színre viszik a traumákat és azok hosszan tartó hatását. Mindezt közel sem didaktikus módon, hanem finoman, ugyanakkor hitelesen, miközben egyéni poétikát teremtenek annak érdekében, hogy nyelvet találjanak mindennek a megfogalmazására. Ily módon Terék Anna kötete egyszerre képes hitelesen megszólalni olyan kérdésekben, amelyekkel kapcsolatban sokszor csak hallgatni tudunk, és ezáltal személyes életekhez kapcsolódni, és egyszerre teremt ehhez nyelvet, olyan költészetet, amely mindezt a költői nyelv performativitása révén viszi színre, és ezáltal zsigeri módon képes hatni az olvasójára. [*Fórum–Kalligram*]

VÁSÁRI MELINDA

Kísér(t) a gyerekkor

MIKLYA ZSOLT: *PÁRAKÉP FÖLÖTT*

Ha lehet lényeginek tekinthető kapcsolat kézimunka és költészet között, akkor a funkcióróm megélésének közös tapasztalata az, amely a hangsúlyt magán a folyamaton érzékeli, a működésen, ahogy a szólból/szóból létrejövő textúra rendeződik, rétegződik, alakul. Ez a funkcióróm határozza meg Miklya Zsolt viszonyulását is saját versszövedékeinek világához. Mert miközben 20 év óta folyamatosan jelen van a folyóiratokban és az irodalom online felületein, nem erőlteti a sűrű kötetmegjelenést [*Lét-ige*, 1999; *Cérnatánc* 2008]. Harmadik felnőtt verskönyve, a *Párakép fölött*, 12 év terméséből kínál az előzőeknél nem kevésbé szigorú válogatást.

A manualitáshoz kapcsolódó műveleteknek mindig is volt közülük ehhez a költészet-hez. A *Cérnatánc* szöve[g/t]einek alakításában a szöveg sűrű és feszes motívumhálója bírt erős összetartó erővel, az új versanyagban, az előző minőség megtartásával, a mindennapok művészetének egy másik ága kap érzékelhetően poétikai funkciót: a horgolás. A tű, a szál csodája, a csipke egyszerre képes idézni létet és léthelyzetet, időt és teret, elemei pedig éppúgy konnotálják a végtelennel való találkozás lehetőségét (egyetlen szál), mint a két ember között létező legerősebb kötésnek (hurok) a képzetét. „Rádhorgolódom. / Csipkelétünk hiányok / mintázatait // hurkolja körbe / szemről szemre. [...] Horgolt minták közt / észre sem veszed, hurkolt / labirintusod // tűszúrások és / -visszahúzások szoros / egymásutánja.” [10.] A *Horgolt labirint* hiánymintázata az egész kötet egzisztenciális alaptapasztalatát sűríti inverz képpé: az idő múlásának érzékelését. Ugyanazt az érzést, amelyet a kötetcímben emelt látvány a

finoman áttetszőhöz és az illanékonyhoz kötődő asszociációival. A párákép egyszerre hívja elő a lebegőt, a szétfoszlót, a tűnékenyt és a Jakab-levél 14. versének intését: „Pára vagytok csak, amely egy kis ideig látszik, aztán ismét eloszlik.” Egyre nagyobb helyeket szakítanak ki a versvilágból a veszteségek, egyre erőteljesebben mutatják magukat az együtt nem töltött idő „hűlt hely”-ei, visszafogottan ugyan, de hallhatóak a számvetés hangjai. A kötet cím is hiányt rejt [„A párákép fölött arcod lebeg.” *Rétegek*, 97.], finom utalással egy erősen önreflexív költészet legnagyobb tétjére, arra tudniillik, hogy a szóval végzett műveletek egymásutánjából képes-e, s hogyan képes átsejleni az arc.

Az *Arcfelmutatás helyett* ciklus Kavafisz-mottójával nyilvánvalóvá tett ars poétikus megszólalása a *Soraid, Rafael*. Az öt, shakespeare-i szonettformát variáló szöveg jellemző módon épp csak áthallat, átsejtet valamit ennek a kétségekkel és vívódásokkal teli, önmagát folyamatosan ízekre szedő és kételyeivel együtt újraépítő költői alkatnak a működéséből. „Rafael, soraid belsővé vált / hangok és illatok, gyönyöráldozat / az ismeretlen isten oltárán, / vagy csak egy elengedő kis mozdulat, / szabad vagy, mehetsz. Mondd, mitől, ugyan. / Hisz amíg sorokká hurkolod, kötöd, / vagy mormolod magad, a mozdulat / is köt, ahogy a változó is örök.” [38.]

Belsővé vált hangok, színek, formák, illatok, ízek és tapintásérzetek a saját életmű sorai másból is. Azt modellálják, hogy ez a költészet nem a fogalmiból indul ki, hanem az érzékiből, a valamennyi érzékszervvel tapasztalhatóból. Miklya Zsolt elemi szükségletet kielégítő játékot játszik a szóval, valami hasonlót, mint amit a világgal ismerkedő kisgyermek a kezébe vett tárggyal: körültapogatja, a szájába veszi, izlelgeti, a füléhez emeli, nézegeti, megszagolja, babrál vele, illesztgeti a többihez. Rácsodálkozik, és birtokba veszi, ahogy a „cserekenyér” szónymát is, így lesz az érzéki élményből nyelvélmény: „*Morzsa, morzsika, rágicsálom, / a nyelv gyökével érzem. // A nyelvem rejti, a retinahártyám, / a szaglóhámom és hallócsontocskáim, / a pékséghez vezető úttól, a messziről / érezhető illaton és a megnyikorduló / üzletajtón keresztül a polcon piruló / veknik látványáig.*” [*Morzacsere*, 68–69., kiemelés az eredetiben] Ez a fajta gyönyör[ködés]-alapú viszonyulás a szóhoz, a nyelvhez éppúgy a miklyai költészet forrásvidékére, a gyerekkor valós-mitologikus világára irányítja a figyelmet, mint a múlt időnek a könyv által tematizált tapasztalata.

Mert a gyerekkor magánmitológiájának épülése karakteres jegy a kötet valamennyi ciklusán, s az életmű kontextusát tekintve is itt a leggyakoribb a szövegbelső átvételek és önidézések előfordulása. Ha pedig ezek az intratextuális műveletsorok a saját műhöz fűződő értelmezői viszony eszközeiként működnek, s jelentőségüket végső soron az önmegértésre irányuló kísérletek gesztusában nyerik el, akkor határozottan körülírható nyomaik valami lényegire mutatnak rá a gyökerekhez való viszonyulást illetően. Ezért bár a kötet több vonatkozásban is figyelmet érdemelne [a szálak, sávok, rétegek, burkok, vízjelek mintázataiban megmutatkozó sűrű képi motívumháló kohéziós szilárdsága, a zenei hangzás- és formavilág változatossága, a kulturális hagyománnyal és a kortársakkal folytatott diskurzus], ez a költői [poétikai] attitűd adja a továbbiakban bemutatásának elsődleges szempontját.

A gyerekkor valós-mitologikus terének középpontja egy diófa, egyszerre az egyedüllét, a világba való készülődés és a szocializáció helye, mert az ágai közül megnyíló világ a „nem maradsz örökké burok-magadban” ígéretével biztat. [*Diószonett*, 93.]. Fontos jelölője a befelé artikulálódó költői beszéd készülődésének is, nem egyszer

ugyanazon képbe játszva egybe érzéki élményt (keserű dióburok) és egzisztenciális tapasztalatot (burok-magány): „Néma gyerek, anyja nélkül, / dióág bólogat, / keserű burokból készül / hókifli, szóhuzat, / ágszakadás.” [Játék, 90.]

Az, hogy az indulás előhívásaként különböző kontextusokba helyezett diófakép nem a zavartalan idilli kivételése, különösen a Nagy László-verssel [Játék karácsonykor] folytatott játékból érzékelhető. Ám hogy az előhívott múltat az emlékezés jelenével összekapcsoló temporalitása elválaszthatatlan a tragikum minőségétől, legnyilvánvalóbban a Szöghelyek triptichonja [Diódal, Hangfal, Ajtóféla] mutatja fel. A közös cím alatt utalás irányítja az olvasást [tökharang helyett – Arany János nyomán], a darabok pedig különleges Arany János-i osztású szonettformájukkal és az emlékező én pozicionálásával reflektálnak a megidézett versre [Naturam furcâ expellas]. Az itt felszínre került gyerekkori emlékek azonban messze vezetnek a játék eredeti, ars poétikus színezetű motívumától, eltávolodva a vers hangoltságától is. Abban az asszociációs mezőben juttatják el az emlékezőt a legnagyobb mélységeig, amelyet a cím jól ismert toposza nyit meg: a szöghelyek emléke egybeírja a gyerekként ajtófélfára szegezett orrszarvú bogár kihalálának és a Golgota szenvedéstörténetének iszonyatát. Így válik meghatározó értéké a régi vétek megkésett felismeréséből származó tragikum, a minden kételyt kizáró nyilvánvalóság döbbenete, amelyet az utolsó 4+2-es soroztatú zárlat egyszerre tesz személyessé és [a János 20,28 idézésével] egyetemessé: „A megbocsáthatatlan elbocsát. / Átüt rajtad a fára szegezett. / Nem kopik fénye, homlokíven át / szorítja markod, nyitja tenyered. // Szögek helyét érinteni se kell. / Én Istenem! Ajtófélfán a jel.” [141., kiemelés az eredetiben]

Ahogy a tökharang – mert „csinált *commotiót*” –, az emlékezet is ingázik a kötetben az eszmélés kora és a versírás jelene között: mozgásban tartja „az ide-oda át- / hintáztató idő”. „A gyermek, a fogoly” című Arany János-parafrázis képtársításaiba a „hintázó ágait kínál”-ó dió mellett újra bevonódik a csipke mint emlékkép, nemcsak gyerekidőt idéző szerepben, de az utolsó képvariáció folytonosságra utaló dinamikus elemeként léhangulatjelző funkcióban is: „És visszajő a rab, / porcelántál alatt / csipkeként lüktető / áttört fehér idő, / bokáig ér a dér.” [122. és 124.]

Más vonatkozásban idéz kort (egyéb tárgyi elemekkel, a politúrral, a nippelkkel együtt) a motívum a *Csipkealátét talpakban*, ahol időt és dimenziót kimozdítanak a versmonológba szervezett weöresi vendégsorok [Familia]. A végtelenség és a legszemélyesebb intimitás, az erotikus fűtöttség és a hűvös objektivitás, a vaskosan földszerű és a lebegően éteri: a várakozás és a beteljesülés ígérete horgolódik itt egybe finom „lepedő csipkealátét”-té, szerelem, fogantatás, élet és halál hagyományosan nagy misztériumává. De ebben az új viszonyrendszerben is ott van a lírai megszólalás gyermeki pozíciója: „sóhajaimmal horgolom körül lábnyomodot / rég elmaradtak a meztélláb lopakodások / parázson járás a hátad mögött / a kopásálló hűvös gránitlapon / elmaradt a rád gombolózás / bújás inged alá halmok közé.” [34.] Ha nem is a „gyermekké tettél”-effektusról van itt szó, de az intimitásnak ez a kisgyermekhez is köthető megjelenése a kötetben mintázatként mutatkozó József Attila-jelenlétre figyelmeztet, markáns vonatkozásai közé utalva a hiánytapasztalatnak az anya-[emlék]képvariációkban visszatérő rögzítéskísérleteit.

„Lágy őszi tájból, nők kedveséből / próbálom visszaállítani a halandót. / Nem talállok, csak képet” – teszi nyilvánvalóvá az énbeszéd, hogy az analóg tapasztalatoknak

közös horizont alá rendezhető alapjai vannak. (*Elvégre*, 180., kiemelés az eredetiben) A rendre megtalált kép pedig az édesanya „gyöngybetűs füzetei”-nek emléke, „újrahasznosítása” minden változatában megfelelő a József Attila-i „dagadt ruha”-motívum metonimikus reprezentációjának, az eredendő oknak, amelyre a nincs idő szeretni, nincs idő ölelni léthelyzet visszavezethető. Benne a „gyöngybetűs” jelző az életfeladathoz való viszonyulásra, a munkavégzés (órávázlatírás, vég nélküli füzetjavítások) pedantériájára utal, és sokkal inkább a tárgyyszerű ténymegállapítás, mint a keserű vád közvetítője a többnyire narratív struktúrákat kirajzoló szövegkörnyezetekben: „...vasal is, / persze, bíbelődik a mandzsettákkal, / de azt is egyszerűbben. Maradjon idő / a füzetekre. Éjszaka aztán élükre javított / füzetstócok sorakoznak, számtan és írás, / gyöngybetűk a füzetben.” (*Gyöngytollú angyal*, 60-61.)

Ebben a vonatkozásban az egész miklyai költészet azoknak a tudattalan szükségleteknek a kielégítése szerint íródik – verscím jelzi, *Vissza a feladónak* –, amelyeket a tudat állandó kontrollja alatt egy folyamatos tisztázásigény generál a szeretve lenni és a szeretni képes lenni kérdéseinek értelmezésére, végső soron pedig – hatalmas energiákat lekötő erőfeszítésekkel – önmaga megértésére. Ennek az (ön)analizáló folyamatnak a tengelyét a felnőtt lét megélését korlátozó szorongások és félelmek korai formáival történő szembenezés kísérletei adják. A versek alanya újra és újra nekifut a tisztázásnak, minden próbálkozással mélyebb rétegeihez jutva el saját pszichéjének.

Ennek belátására talán érdemes együtt utalni a *Nyelvcseré* és a *Félnivaló* című versekre – előbbi *A karfán túlt*, utóbbi az *Amit hoztál...* utolsó szakaszait írja tovább az előző kötetből. A négy vers egyszersmind a miklyai költészet olyan karakteres vonásait is látatja, mint az aposztrofé beszédalakzatának mindenekelőtt az énkép újraalkotásában érdekelt határozott jelenléte, vagy az életrajzi referenciákat hordozó szövegek/szövegrészek töredezett narratívaként való olvashatósága. Ezek a történetfragmentumok itt ugyanazt az emlékképet tematizálják: a kisgyermek félelmét az éjszaktól, saját félelmeinek farkasaitól, illetve a gyermeki pszichének azt a csodálatos megnyilvánulását, ami a megoldást kínálja fel. Mert a tényleges probléma nem a félelem maga, hanem az egyedüllét benne. S ha kívülről nem érkezik társ megélni, belül kell megteremtenie a gyermeki képzeletnek. Ott van már az *Amit hoztál...* nagyívű narrációjában is, első feltűnésekor olyan szövegkörnyezetben, amely az anyaversként ikonikusnak mondható *Füstbe ment* terv darabjaira hullott elemeit hasznosítja újra. „Anyá / szája körül szigorú ráncok. Úgy szívta a / Fecskét, mint apa a Tervet. Az erővonalak / füstté váltak. Te csüggtél volna szótlantul, / de csak csüggedned engedett a vállad, / teremtetts társat, vele beszélgettel álmatlan / éjszakákon, nevét meg elfeledted. Ez az / elfelejtett név csüggeszt azóta, tesz szót- / lanná, majd fecsegővé.” (*Cérnatánc* kötet, 125.)

A vonatkozó pszichológiai kutatások szerint a magasabb intelligenciával rendelkező gyerekek 65%-ának az életében játszik időlegesen szerepet egy képzeletbeli barát, aki mindig jelen van, ha kell, s akinek a feladata a hiányok kompenzálása, az érzelmi tehermentesítés. Miklya Zsolt felnőtt tudata őt „a másik én”-ként értelmezi, s a többi referenciális emlékelemmel együtt úgy hozza játékba alakját, hogy közben megsokszorozza a játék szó jelentéstartalmait. Merthogy épp ezért van szükség a társra: játszani. A Kosztolányi-vers értelmében: játszani hiányt, magányt, félelmet a sötétől, félelmet a félelemtől. „Félni a kisszobában / szerettél...” (*Amit hoztál...*), „A hálószobában lehetett félni...” (*A karfán túl*) – az emlékelem ilyen és hasonló fragmen-

tális jellegű feltűnése után most a *Félnivaló* címmé emeli a tárgyat, minden korábbinál kíméletlenebb szembenézésre kényszerítve önmagával a vers lírai énjét, aki aligha határolható el a költő életrajzi énjétől.

Az újabb kísérlet mentálisan is megterhelő emlékmunkáját mintegy leképezi a különböző narrációs szinteket létrehozó versbeszéd, amely így egyszerre érzékelteti önmagát ziláltnak, s rendeződik ugyanakkor szabályosan lekerékített struktúrává. Az előzőeket tekintve a megszólalást az evokatív jelen uralja [az első személyű kontextusok narratív jelen ideje], amely azzal, hogy az elbeszélés pillanatában mintegy evokálja az elbeszél pillanatot, nemcsak hogy lebontja a jelen és múlt közötti határokat, de többértelművé is teszi a szövegrészek időszerkezetét és jelentéseit. Ez a múltbeli [a tapasztaló] én-nel való teljesebb azonosulást lehetővé tevő megoldás átmenet nélkül váltakozik az önnarrációval, illetve a beszélő-emlékező én kontrollját még érzékeltető technikával [egyenes idézés], amelyre azért van szükség, hogy minden evokált alak, az édesanya és a „másik én” is megszólalhasson a saját hangján. Előző szövege például így lép be: „De rejtőzködni nem lehet sokáig, így hát boldogan / futok csak vissza, hátha már üres kosár / s anya ölelő karja vár, de nem, még nem lehet, mondá / a kar, még más ölel, a munka hív, a feladat [...] Indulj, szaladj hát tőlem el, mondá a kar, így jelbeszél, / szeretnék félni én veled, de nem tudok.” [160., kiemelés tőlem]

Az egész szövegnek értelmet tulajdonító két szó, a *szerelem* és a *féltés* keretszerű elhelyezése többet jelent pusztán formai megoldásnál: a velük folytatott poétikai játék komoly egzisztenciális tartalmakat hordoz. Ennek belátására áll itt az első és az utolsó négy sor. „*Szerettem félni*, mondaná, szobasarkokban vártalak, / sötét sarokban, álmos délután után. / Futottam volna én veled, indultam volna, mondaná, / de nem szól, nem beszél, mióta, nem tudom. [...] Csak arcot ölt, csak kart cserél, élire hajt, aztán javít, / ártettegi az éjszakát, hajnalban ír. / S míg függök rajta, kisgyerek, futok és írok boldogan, / és dúdolok, hangom fanyar, *szerelem félt!*” [Kiemelés tőlem.] A *féltés* a záró szókapcsolatban alaptaggá válik, a helyzetéből adódó hangsúlyos pozíció pedig további nyomatékot ad szöveget uraló szerepének. A narráció szétszálazhatatlanul egymásba mozdít felidézést és tapasztalást, „másik én”-t és az édesanya alakját egy jól érzékelhető feszültség folyamatos fenntartásával, amelyet egyfelől az osztatóságot mégis nyilvánvalóvá tevő fordulat, másfelől az evokatív és az aktuális jelen közti állandó oszcillálás tart fent. Ez az időkezelés pedig a múlt és jelen közötti határok teljes feloldásával azt a lehetőséget hagyja nyitva az értelmezés számára, hogy az önmagában is többolvasatú „függök rajta, kisgyerek” [ölelem, csüngök rajta, ragaszkodom hozzá, rászorulok, a szabadságom korlátozza] kijelentést egyszerre kapcsolhassa a gyerekkor evokált és a vers lírai alanyának aktuális idősíkjához.

Miklya Zsolt *Párakép fölött* című kötete – versbeszédének gazdag változatoságával és a benne formálódó költészet saját vízjelként megmutató poétikai karakterjegyeivel – megannyi utat nyit a párbeszédre a hozzá közelítő olvasó számára. Megszólítja, munkára készíti, hogy a rejtett mintázatok és finom felületek, szálak, burkok, rétegek türelmes felfejtésével egy nagyon érzékeny, egyszerre reflektív és önreflektív költői világba kaphasson betekintést. Az előző közelítés csak egyetlen a sokféle lehetőség közül. (*Magyar Napló*)

LUCHMANN ZSUZSANNA

Egy újabb napló

TÓZSÉR ÁRPÁD: *IDŐCSAPDÁK*

A naplók műfajának sajátossága, olvashatjuk Tózsér Árpád *Időcsapdák* című munkájában, hogy bennük az emlékeinkkel látunk [101.]. S ehhez mindjárt hozzátehetjük, hogy minél nagyobb időintervallumot tekint át az emlékező szem, a valós és az „újraelt” élmények elrendezése annál inkább az emlékező világlátásától, világnézetétől függ. A napló történeteit tehát az olvasónak érdemes a történetíró és a saját szemléletét összevető, tisztázó szemüvegen keresztül szemlélni. Az olvasottak ilyen kettős fénytörésbe helyezése azáltal, hogy a napló történeteit eltérő tapasztalatok intellektuális részévé avatja, mintegy lehetővé teszi azok újraértelmezését s az enyészettől történő megmentésüket. S nem mellékesen mindeközben kirajzolódik mind a szerző, mind a befogadó világnézeti portréja is.

Az *Időcsapdák*, vagy ahogy a szerző könyve alcímében jelzi, a *Naplók naplója* a 2008-tól 2012-ig terjedő időszak eseményeit évekre bontott fejezetekben tárja elénk. Az alcím a korábban különböző címeken megjelent, ám azok esetében is jelzett *Naplók naplója* történeteire, azaz az előzményekhez való kapcsolódást, a kontinuitást jelzi. S természetesen jelzi a világlátás folytonosságát is.

A könyv egy kis filozófiai traktátussal indul, melyben a szerző úgy véli, hogy „a filozófiában [...] minden pusztá lábjegyzet Platónhoz” [9.]. „A *Gorgiaszban* már együtt van minden – írja –, az agnosztikus Kant [...] Kalliklészként a demokráciaellenes Nietzsche [...] s Szókratész néven a tudást, az eszmét legfőbb erőnek tartó Hegel”. Lám, e whiteheadi ihletés, az életünket leképező filozófiai áramlatoknak bár erősen egyszerűsített, mégis meglepően találó mintázata. Majd a felskiccelt tudásvágy és agnoszticizmus pólusai között szerzőnk nyomban gondolatkalandozásba kezd: „Az ember nem megismerni akar – írja –, hanem kiismerni”. Ám, hogy a két metódus – a munka materialitása és a magát kiismerni akaró idealizmus – közti különbségtevés elmarad, a következő oldalakon visszatalálni látszik a szókratészi idillhez: „a *munka* [kiemelés: B. G.] teremti újra a belső embert” [11.]. Íme, a megismerés és a kiismerés fix pontjai között el- s visszagravitáló bizonytalanság, avagy íme, a tózséri világlátás tipikus szerkezete.

S ezt tapasztalhatjuk akkor is, amikor a családi eseményekről, a pályafutás hullámzó, csapdákkal tűzdelt történeteiről, a honi, illetve a magyarországi pályatársakkal alakuló hol baráti, hol ambivalens viszonyról, vagy amikor akár az esztétikai s a politikai ideológiák szküllái és karübdiszzei közötti navigálás nehézségeiről van szó. S ezt tapasztalhatjuk például a szlovákság és a magyarság viszonyát érintő feljegyzések olvasásakor is.

A kötet lapjain ezek a legkülönbözőbb összefüggésekben kerülnek szóba, utalva a viszony permanensen konfliktusos voltára, ám anélkül, hogy azokból a zsákutcás helyzetekből, amelyeket példákkal interpretál, értékel, s amelyeket mai viszonyainkkal kontextusba helyez, valamiféle kiutat keresne. Anélkül, hogy annak a permanens nemzeti időcsapdának, amelyben leledzünk, még ha utópisztikus, de valamiféle logikus alternatíváját érzékeltetné.

Történetmozaikjaiban száz év eseményei elevenednek meg előttünk. Az impériumváltás pozsonyi történései kapcsán megjegyzi, hogy Pozsonyt nem is a szlovákok, hanem a morvák foglalták el, s hogy – tegyük hozzá –, az akkoriban 40-40%-ban németek és magyarok, s 20%-ban szlovákok lakta város erőszakos megszállása ellen tiltakozók sorozatos tüntetéseire a megszálló légionáriusok hat halálos áldozatot követelő sortűzzel válaszoltak. A csehszlovák négy nyolcas, '18, '38, '48, '68, történetébe vice versa sok minden befér, még a magyarság jövőjére árnyékot vető *nemzeti önkirekesztés* jelenségét ostromozó sorai is: „[E]gy közvéleménykutatás szerint a magyar népesség 76%-a csak a magyarországi állampolgárokat tartja magyaroknak” [154.]. Azaz a határon túli magyarság – aki cseszkó, bocskoros vagy jugó –, sokak szemében nem tekinthető a nemzet részének. S e sajnálatos jelenség a határon túli magyarság asszimilációját fölöttébb gyorsítja. A mai Szlovákia területét tekintve, mint írja, a magyarság létszáma száz év alatt majdnem megfeleződött. A kisebbségi sorban élőkre utalva jegyzi meg, kérdés, hogy a határon túli magyarság akár a szülőföldjén, akár az anyaországban, „meddig bírja ki a »mátság« nem éppen kellemes állapotát” [155.].

A számos egyéb témához fűzött reflexió közül – irodalom, nyelvtudomány, transzcendencia, napi politika stb. –, maradv a nemzeti sorsot érintő bejegyzéseknél, érdemes néhány érdekes, életszerű biográfiai adatot idéznünk: Apám „még a határtalan magyar világban, 1898-ban született, számára nem létezett Trianon, sem az 1945 utáni határ-visszarendeződés” [51.]. Majd néhány oldallal később már a saját gyermekkorának élményvilágából merítve írja, hogy egy rimaszombati útja alkalmából a „legerősebb élményem nem [...] a városhoz kötődik, hanem szülőfalumhoz, Péterfalához”, közelebbről is a Vámházhoz, amelyet még Trianon után a „cseh fináncok építettek”. „Gömörországnak ebben a kietlen sarkában nagyon sokáig ez a Vámház volt talán az egyetlen emeletes épület”. „Én akkor kezdtem vele ismerkedni [...] [a negyvenes évek legelején], [...] mikor a falunk megint Magyarországhoz került”. Majd a „háború utáni években magyarországi iskolákban tanultam, egészen 1950-ig, s itt szökdöstem át a határon”. S ez 1945 után, a jogfosztás éveiben nem volt ritka jelenség. „Péterfalán ez alkalommal az volt a legnagyobb élményem – írja –, hogy a Vámháznak már csak a hűlt helyét láthattuk” [91.]. Lebontották.

De ebbe a csokorba köthetjük azt a naplóbejegyzést is, melyben olvasóját immár jelenünk idejébe röptetve [2009] a készülő nyelvtörvényt panaszolja fel: „Ha elfogadják az új javaslatot, a magyarul tudó orvosnak a rendelőjében vagy a kórházban pénzbüntetés terhe alatt tilos lesz magyarul beszélnie a páciensével” [115.]. Vagy: „Robert Fico, a szlovák miniszterelnök nemrég a révkomáromi Szent István-szobor felállítása alkalmából egyenesen azt mondta, hogy István király az uralkodása alatt *könyörtelen magyarosító politikát* folytatott” [118.]. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg szerzőnk, hogy „Szent István, azaz »Svätý Štefan« a szlovák történelemtudatban egyenlő a szlovákság »ezeréves elnyomásának« gondolatával”. S még ebben a naplójegyzetben írja, hogy „[a] mai sajtó viszont azzal van tele, hogy a komáromi Duna-hídon Fico karhatalmistái visszafordították a Szent István-szobor avatóünnepségére igyekvő Sólyom Lászlót”, s hogy Budapesten „[t]egnapelőtt, augusztus 20-án [...] a magyar köztársasági elnök kitüntetések osztozott. Az egyik kitüntetett pszichológus mondta: »A pszichológus olyan orvos, aki fél a vértől«. A magyar köztársasági elnök rossz pszichológus és ráadásul a vértől is fél” [119.].

A napló a szabad asszociációk műfaja. S a műfaj nyújtotta lehetőségeket Tózsér Árpád maximálisan, olykor bravúrosan ki is használja. A Napló impozáns kulturális ismeretanyagot görget, melynek szokványostól elütő kezelése az olvasó fantáziáját is megmozgatja. Ezért jeleztük fentebb, hogy szerzőnk sokrétű figyelme ellenére sem keres választ sem az évszázados szlovák–magyar viszony, sem az Európai Uniónak a nemzetállami feltételekből adódó anomáliáira. Ezekre a könyvében sorjázott bőséges ismeretanyag dacára sem próbál, még ha utópisztikus, de valamiféle logikus, organikus alternatívát találni. Hogy a „lebontották” effektus előbb vagy utóbb Európa népeinek élményévé válhasson.

A fentiek alapján kis túlzással akár azt is mondhatnánk, hogy az elmúlt száz év európai történelme a nemzetállami érdekek érvényesítéséért folyt háborúk története volt. S ezen a mostanság jobbadán a felszín alatt zajló turbulencián az Európai Unió kibővített léte sem változtatott. Mondhatjuk tehát, hogy az Európai Unió jelenlegi egyenlőtlenségeket működtető nemzetállami gyakorlata mind a nyelvhasználat, mind az államberendezkedés terén úgy az integrációt, mint az emancipációt értékékként felmutató alternatíva után kiált. Bár egy ilyen fejlődési irányról manapság inkább csupán egy bölcséleti szempontból felmerülő, s nem mint elhatározott, aktuális, napi politikai program megvalósulásáról beszélhetünk, mégis, vagy éppen ezért, a Napló kritikai értékelése során erről a jövőt anticipáló, utópisztikus etalonról sem feledkezhetünk meg.

Természetes [demokratikus] körülmények között a nyelvhasználat egy [identitás] megkülönböztető funkció nélküli, elsősorban eszközszerpet betöltő kommunikációs médium, míg nemzetállami, az államnyelv dominanciáját [egyenlőtlenséget] működtető körülmények között a nyelvhasználat a nem hivatalos nyelvet beszélőkre a megkülönböztetés eszközeként, az államnyelvet elsajátító kényszer erejével hat. Demokratikus, emancipatorikus uniós gyakorlat esetében ezért az európai közösség államnyelve csak egy olyan semleges, közvetítő nyelv lehet, amely hivatalos nyelvként egyetlen nép anyanyelvét sem kényszeríti más népekre. Ez a nyelv pedig a minden más nép anyanyelvétől egyenlő távolságot tartó eszperantó nyelv. Ugyanakkor mivel az eszperantó egyetlen népnek sem anyanyelve, ezért a demokrácia próbaköveként az Unió közvetítő, [hivatalos] nyelvét csupán egy a meghonosítását segítő közös politikai gesztus teheti. Erre persze lehet azt mondani, hogy manapság mindez csupán utópia, ám a disztópia, az utópia negatív párjaként, világunkat olyan csapdákkal teli, az emberi szabadságot sokfajta veszéllyel és korlátozással fenyegetett világnak mutatja, amelyhez viszonyítva az emancipatorikus fejlődés nem csupán utópia, hanem elengedhetetlen alternatíva is.

Mert ahhoz, hogy végre a történelem lapjaira vonuljanak vissza a múlt kísértetei, az is kell, hogy ne csak a napló műfajának jellege tágítsa a teret, hanem a Naplónak az a tapasztalata is, hogy amikor szerzőnk Hegel vagy Szókratész nyomdokain halad, közelebb áll az evilági igazsághoz, a múltat a jövőhöz kötő utópiához, mint mikor árbochoz kötözött Odüsszeuszként az agnoszticizmus, a misztika, a transzcendencia szírenjeniek az énekét hallgatva hajózik. *(Kalligram)*

BERETI GÁBOR

„Férfiasan, fegyelmezetten tartom a könyvet”

ZSEMBERY PÉTER: VIGYÁZZ, KÉSZ

A kortárs magyar irodalom kezdőit és újrakezdőit közreadó *Scolar live* sorozat kötetei „a kortárs irodalom frissességét testesítik meg és magas színvonalát képviselik”. A tapasztalt reklámszövegíróként (senior copywriter) és bloggeríróként (Korim, Zsempet) ismert, mégis elsőkötetesnek számító Zsembery Péter májusban megjelent fejlődési regénye is igazolja a fenti krédó érvényességét. A szerző mindkét csoportba beleillik, különösen, ha közösségi oldalán közreadott, egy sportbalesetre és élete újrakezdésére hivatkozó ajánlóját is bevonjuk az olvasás szempontjai közé. Közel két évtizednyi alkalmazott retorikai gyakorlat és az interneten közölt lírai próza után hivatalosan is íróvá avatja őt, hogy nyomtatva is kézbe veheti eddigieknél hosszabb lélegzetű munkáját. Az újrakezdés textológiai és narratológiai értelemben is jellemző a kötetre. A többségükben egy-két oldal terjedelmű fejezetek többszöri nekifutásból újrainduló elbeszélésként hatnak. Ezt a tipológia is erősíti: minden fejezet első sora kapitálissal kiemelve jelzi az új kezdetet. A sorkihagyással kisebb mozaikokra tördelt szakaszok jelenetezésének technikája a rövid snittekre osztott filmekre emlékeztet, amelyekben a montázszerűen és többnyire közeli képkivágásokkal fényképezett helyzetek egymást egészítik ki többé-kevésbé egységes cselekménnyé. Nem szeretném leegyszerűsíteni a szöveg stiláris jellemzését azzal, hogy a tömörséget marketingcélokra felhasználó reklámpiaci gyakorlat irodalmi átültetését tapasztalhatjuk, de a háttérben kétségtelenül a hatásközök készségi szintje ismerete áll. Ahogyan nyugatos íróink a nap lovagjaiként a hírlapírók mindennapos robotjával sajátították el a mesterség alapfogásait, úgy ma a média meghatározó szegmense, a hirdetési szakma felől várhatjuk a posztmodern irodalom utánpótlásának egyik forrását.

A populáris kultúra regénybeli jelenléte ehhez képest annyira finomra hangolt, hogy csupán néhány utalásból – és a borítóról – derül ki, hogy a kilencvenes években játszódik a cselekmény. A legelőször szembetűnő korreferencia a sárga címlap közepére helyezett – a *Scolar live* sorozatra jellemző minimalista stílusban megrajzolt – VHS-kazetta az áthúzott filmcímmel és a pornótartalmat sejtető három vörös iksszel. A szövegben is megjelenő eszköz mellett legfeljebb egy autós rádiómagnóban felejtett Jimmy Hendrix-kazetta utal a korszakra. [Húsz-harminc éve nem gondoltuk volna, hogy ez a két adathordozó válik az elmúlt évezred utolsó két évtizedének markerévé. Gondoljunk csak Krusovszky Dénes regényére, amelyben még intermedialis elbeszélői funkciót is kap a magnókazetta.]

A *Vigyázz, kész* figyelemfelhívó címe utal a főszereplő, Vásáry Ábel kamaszkorának átmenetiségére, amelyben még éppen a rajt előtti pillanatban felkészül a felnőtt életre. Ebben a jelentésében az állandó éberség motívumát készíti elő, amely a legelső mondatokban is megjelenik: „ÉBREN VAGYOK, [...] és rájövök, hogy arra ébredtem, hogy a faterom beverte valamijét...”, és kezdek emlékezni a csattanásra is, ami alatt még aludtam, de azért hallottam, hiszen ha nem hallottam volna,

nem ébredtem volna fel rá.” [5.] Az eszmélés folyamatában a főszereplő állandó kontroll alatt igyekszik tartani a tudatát és érzékszerveit. A legfontosabb a tapintás válik, ezzel párhuzamosan a test tárgyiasításának többféle élményéről számol be: „A mellkasomban, a szegycsontom mögött szinte robbanásszerűen terjed szét a fájdalom. Eddig nem is gondoltam arra, mennyire hiányzik az anyám...” [18.] „Olyan érzés, mintha izgulnék. A testem izgul. Egymillió hangya lép ki a sejtjeimből, és kezd el mászkálni a bőröm alatt.” [39.]

Az objektivizált test akkor kerül a legtávolabb a szubjektumtól, amikor az önszonkítás többszörös aktusa szerepjátékokkal társul: „Megérdemled amúgy is – mondom magamban a filmes főgonosz hangján. Kiszedem belőled az igazat, most, hogy elkaptunk végre... Elfordítom és megfeszítem a karomat, hogy kidagadjon egy izomcsomó. És gyorsan belerántom a kést.” [61.] Egy későbbi vagdosós helyzetben már a nemi vonzalom motívuma jelenik meg a fantáziában: „Mit csinálsz? – kérdezi egy lány a fejemben. – Normális vagy? Szoktad magad vagdosni? [...] A jó csajok nem vagdosják magukat.” [108–9.] A magazinok modelljeivel kapcsolatos szexuális fantáziák visszatérő játéka viszont éppen ellentétes irányúak, ezekben a női test eltárgyasítását szünteti meg: „az a lány a Playboyban az én szerelmem... az angyalian szálló, lágy barna haját körbe fogom csavarni az ujjamon, és aztán adok neki ruhát.” [44.]

A kés és a fejsze mint férfias tárgyak kapnak szerepet, és egy groteszk jelenetben a könyvespolcra irányuló késdobálás a szépirodalommal való találkozássá válik, ahol Spiró György, James Joyce és Agatha Christie után Musil következik: „Na most célba dobok. Lássuk csak. *Törless iskolaévei*.” [42.] Az eszközökön, illetve a nemiség implicit és explicit megtapasztalásán túl a férfivá válás legfontosabb eszköze a testedzés. Ábel énképének alapeleme az izmos test, főleg a hasizom, illetve az erekció.

A valódi tükör mellett mindkét motívum esetében kétféle külső tükörhöz viszonyul az elbeszélő szubjektum. Egyfelől a vonzó, izgalmat gerjesztő vagy az izmos testet értékelő nőkhöz, másfelől a sajátjával kontrasztot képző öreg(edő) férfifitestekhez, például az uszoda öltözőjében vagy a tóparton. Az öreg testek elutasításával rokon az öltözködéssel kapcsolatos kényszeres viselkedése: „az atlétától undorodok, [...] gombfóbiám van. Szabályosan hányanom kell a gomboktól.” [86.]

A kamaszos ellentmondásosság az emberi kapcsolatokban is jelen van. A címből kihagyott „rajt” mintha az inkompetens felnőttek segítségének hiányát jelezné. A rendezetlen családi háttér (alkoholista anya, nevelőapa, válás) terhe megnehezíti a kapcsolatteremtést is. Ennek a gátlásnak a feloldására egy barátság és szerelem határán egyensúlyozó szorosabb kapcsolat kínálkozik Emesével, aki a szintén alkoholista anya elől menekül a művészi önmegvalósításba. [Statistikai érdekesség, hogy míg a gyermek életét erősen meghatározó „anyám” 210, „apám” vagy „fater” 117, „öcsém” 65 alkalommal fordul elő a szövegben, addig a nevek közül legtöbbször Emese, hatvanszor.] Az unokáért imádkozó nagymama és a kisgyermekként még ragaszkodó kisöccs mellett az Emesével utazás közben folytatott játékos beszélgetések válnak a legbensőségesebb jelenetekké. A HÉV köztes, átmeneti tere azonban erősen behatárolja a kapcsolat lehetőségeit. A gyermeki kötődés jobb híján a kutyák felé irányul.

Az alkoholizmus miatt elsivárosodott, piszkos és szűkös otthon, az obszcenitásokkal sűrűn tarkított nyelvhasználat akár Borbély Szilárd *Nincstelene*kjét is felidézhetné, ha nem fővárosi értelmiségi vállalkozó családját látnánk tönkremenni a háttérben. Más a

korszak és az életkor is, de a nyomorúságos helyzetből való menekülés vágya hasonló, csak itt nem a prímuszok biztonsága jelenti az integritás megtartását, hanem az agresszióra nem használt testi erő és a verbális játékokkal átszótt képzelet. Ráadásul a lehetőségek is tágabbak: külföldre lehet utazni, akár nyári munkára is. Habár a regény tér- és időszerkezetét megbontják a külföldi fejezetek, megmutatják a kitörés átmeneti lehetőségét a fantázián inneni valóságban is. Nemcsak a durva nyelv és az italozás, amit a főhős egyszer határozottan elutasít, hanem a rövid jelenetek és a jelen idejű, szikár elbeszélés is a minimalizmus kanonizált jellegzetességei, akár csak a térkezelés.

A borító ajánlószövege által is kiemelt szűk terek valóban feltűnően uralják a szöveget. Nemcsak a nagymama apró lakása fullasztóan fojtott levegőjű, de a félkész új otthon is. Itt a fürdőszoba keskeny folyosó, ahol viszont Ábel kimondottan otthonosan el tud helyezkedni. „Ha a hátam az egyik csempés falhoz ér, nyújtott lábbal a talpam pont a másik csempés falig ér... Általában olvasok a meleg sávban, de tanulni is szoktam itt. Aztán általában elalszom.” [43.] Az otthon biztonságát a szabadon mozdítható matrac jelenti, amelyiket ki lehet vinni a tornácra vagy a kisház tetejére.

A cím ugyanakkor utalhat Ábel versenyszellemére is, amellyel főleg önmaga fölébe kell kerekednie. Előbb a fantáziákban győz le vietnámiakat katonaként, majd hallgatásával egy „filmes főgonoszt”, később a test csonkítását felváltó (?) edzéssel saját határait. A szellemi fejlődést azonban hangsúlyozottan az olvasás jelenti számára. Az olvasás egy helyen ugyan éppen a testi létet ellenpontozza, amint Ábel a tengerparton igyekszik felhívni magára a figyelmet, sikertelenül – „megfordulok, és a lányokra nézek. Ugyanúgy olvasnak, ahogy eddig” [161.] –, a könyvespolctól kezdve az összes többi helyzetben viszont az élet szerves részeként jelenik meg: „Anyám csinálta ezt, amikor még olvasott nekünk, és sietett, és megállás nélkül beszélt.” [34.] Még a duzzadt limfómát vizsgáló doktornőt figyelő orvostanhallgatókat is a mesélés toposzával mutatja be a szöveg: „Úgy figyelnek a doktornőre, mintha ők ovisok volnának, ő meg az óvónéni, és végre eljött volna a mese ideje, és most kezdené a felolvasást.” [54.] A könyv még a szétcsúszott értelmiségi családban is fontos tényező, menekülés, ürügy, menedék: „Csak könyvvel tudok elaludni kissráckorom óta.” [157.] A késleltetés az írásra mint önkifejezési formára történő utalást éppen a kisregény közepére halasztja, ahol megjelenik az első négy soros vers. [120.]

Zsembery Péter kisregénye nincs teletűzdelve „retrófiltinget” idéző erőltetett utalásokkal, mégis felidézi a rendszerváltás utáni kamaszkor hátterét, ilyen értelemben olvasható generációs regényként. A megélt élmények nem univerzálisak, de a szikáran bemutatott helyzetekből kisugárzik a jogi, politikai, erkölcsi értelemben is átmeneti korszak. Megrázó erejű alkotássá állnak össze a felbontott időrendben sorjázó, csak többnyire rekonstruálható sorrendű rövid fejezetek, melyekből egy sérülékeny kamaszfiú magánya kiált segítségért. A szenttelen minimalista próza nem távolít el a bemutatott szubjektumtól, inkább részvétet ébreszt, a tárgyilagosság mögött lappangó üresség visszhangozza a fejezetek utolsó mondatait, legerősebben a legutolsót: „Kimegyek. Elindulok a benzinkút fényein túlra.” [238.] (*Scolar*)

KOVÁCS GERGELY



Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

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