



## Szépirodalom

- 3 ÁGH ISTVÁN versei: A Kék Angyal; Más alakban; Virágkor
- 6 VILLÁNYI LÁSZLÓ verse: Közelítések két sor álmához
- 8 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: Varratos ékszer; Nyárfavatta
- 10 KŐRÖSSI P. JÓZSEF: Asszonyszeretők és zárójelek [Tajti monológja a Nyárciklusból – rövidpróza]
- 12 NYÍRI KATALIN: Nem tudja meg senki [novella]
- 19 KISS LÁSZLÓ versei: A vendég; Vihar; Az Ohře hídján; Magaslesek a szántóföldön
- 22 SZELES JUDIT versciklusa: Magaságyás [Oslo és Göteborg között; Strömstad és Uppsala között]
- 23 TAKÁCS NÁNDOR versciklusa: Bakonyicum [Zsörk; Tanszünet; A tó]
- 24 VESZPRÉMI SZILVESZTER versciklusa: Vijjogók [Aki látják, ahogy elfogy a szív; Aki éhen marad esténként; Akit biztos erővel hívnak; Aki ajtót nyitott a sárkányoknak]
- 27 KOVÁCS BÁLINT: Aki megölte a Mikulást [novella]
- 32 KOVÁCS EDWARD versei: Feljegyzések Kharón ladikjáról; A dolgok könnyei; A Rettenet epitáfiuma
- 33 LANCZKOR GÁBOR verse: Debreceni beszéd

## Kilátó

- 37 A Térey-versek útja a debreceni Kétmalom utcától a krakkói főtérig [Daniel Warmuz lengyel műfordítóval Áfra János beszélget]
- 44 A költőnek a fülével kell beszélnie [Payer Imrével Hocza-Szabó Marcell beszélget]

## Tanulmány

- 51 BETHLENFALVY GERGELY: Betűk látványa [A Prae szemügyre vétele]
- 73 HORVÁTH ANNA FLÓRA: Agyag és háló [Hipertextualitás Farkas Péter Gólem című művében]
- 84 KERBER BALÁZS: A könyv megkettőződése [Terek és viszonyok Szkárosi Endre Égzsák című kötetében]

## Szemle

- 94 FODOR PÉTER – L. VARGA PÉTER: „Már eleve pózolunk” [Bret Easton Ellis: A szilánkok, ford. Sepsi László]
- 101 BARANYÁK CSABA: Az olvasók esélye [Láng Zsolt: Az emberek meséje]
- 106 PINCZÉSI BOTOND: Az olvasás túloldalán [A lírai hang túloldalai [József Attila-olvasatok], szerk. Halász Hajnalka, Lőrincz Csongor]

• • • • •

Képek: B. NAGY GABRIELLA linómetszetei

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség,  
a Magyar Kultúráért Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

[www.alfoldonline.hu](http://www.alfoldonline.hu)  
[alfoldfolyoirat@gmail.com](mailto:alfoldfolyoirat@gmail.com)

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

FODOR PÉTER

HERCZEG ÁKOS

LAPIS JÓZSEF szerkesztők

SÁRINÉ NAGY MAGDOLNA szerkesztőségi asszisztens

Ágh István

# A Kék Angyal

Ha én mentem volna el, s te élnél,  
fölcserélődne időtlen magányod,  
veled történné, ami velem történt,  
s képzelődnél egy nagy találkozásról,

tomboló nyárban készülnél, a nedves  
kendőt kebled és blúzod közé rejtve,  
de mintha szégyenkező tekintettel  
ébresztenéd már ellobbant figyelmem,

a Nagycsarnok erős vonzása hat rád,  
naponta jársz ott, s mindig visszaadja  
a konyhakerti kaporszagú zsongást,  
és ihletet ébreszt a feladatra,

hogyan a flórát átmentsd a tavaszról  
az elmúlás, a hervadás határán,  
szereted a kelmét hasító ollót,  
s az elszabadult pihék havazását,

hosszan babrál a kezé az anyaggal,  
és beillesztéd húzva, távolítva,  
míg helyet nem találsz a kis darabnak,  
mely nem nagyobb, mint a cseresznye szirma,

párosodó gerlét látsz az akácon,  
elfordulsz, mégis újra odanézel,  
úgy maradsz a halálon túli párom,  
hogyan a sajátom lettél már egészen,

mindenképp ott kószálok körülöttem,  
nekem ütközöl, akármerre mozdulsz,  
ha magadba beszélsz is, égi füllel  
hallom elárvult, vigasztalan hangod,

akit a munka mégis megvigasztal,  
amíg alkotsz, addig vagy halhatatlan,  
az elvesztett édent kapod vissza  
a teremtés utáni pillanatban,

meg kell élni előbb, hogy sikerüljön,  
kis nyugdíjadhoz drága a lakásod,  
öregségem szervezetedbe épült,  
a nyár leforráz, a tél késsel támad,

legtöbbször a dolgod közben talállak,  
úgy látszik, maradt még valami hátra,  
míg elvarrod a legutolsó szálát,  
lassan közeledsz műveddel utánam,

a Kék Angyalt kell pótolni először,  
mert elveszett a viszály csatornáin,  
mint ami volt, de kivált az időből,  
akár a felhő, ahogy éggé válik.

Míg távolodsz a fogható világtól,  
sugárból varrod maradandó képed,  
a sötétben is világít magától,  
s nem alszik ki a pislákoló fénnel.

## Más alakban

Mit hoz a cseresznyevirágzás,  
lenti fagyot, vagy fönti áldást?  
és én a nyarat mire végzem,  
ha a szüretet rég túléltem?

többet vagyok a régiekkel,  
akikkel egy korban születtem,  
s már nincsenek, csak bennem élnek,  
és kint a világmindenségben,

de nem mint ijesztő kísértet,  
éjfelek temetői réme,  
ki válaszol a médiumnak,  
s asztaltáncoltatásba koppant,

beleköltöztek az anyagba,  
mint szellőbe a virágillat,  
szíromzárban a tapintás,  
ringatás a Balaton síkján,

a besütő nap meleg sávja  
 lefekteti őket az ágyra,  
 ők ölelnek a déli szélben  
 akkor is, ha télen emlékszem,

ha véletlen nyílik az ajtó,  
 ő érkezik meg a piacról,  
 főz a konyhán, leválthatatlan  
 szakácsnő és egyetlen asszony,

mert nemlétezni lehetetlen  
 annak, aki tovább él bennem,  
 hiszen már ő él én helyettem,  
 mikor én élek ő helyette.

## Virágkor

Most a legszebb a tavaszi virágzás,  
 nyílik az áprilisi sátoztábor,  
 zöld ejtőernyők terülnek a fákra,  
 rengeteg fehérburás pici lámpás  
 fordul az ég felé egyenesedve,  
 már úgy tűnik, a gesztenyés világít,  
 szellő nélkül, ágak rugóin játszik,  
 nem kell hozzá nap, se szél, se ember,  
 de ha nem volnánk, mi indítaná,  
 amitől olyan gyönyörű a világ,  
 ki mondaná hihetetlen csodáit,  
 az égnek és a szembenálló kertnek  
 óramű pontos összehatása ejt meg,  
 hol a legkisebb is monumentális.

Mikor vagyok itt? Most vagy hetven éve,  
 a gesztenyés fölött, már nem a lombban,  
 azt nézem, mibe akkor belebújtam,  
 úgy akartam, hogy ne vegyenek észre,  
 csak a madarak féltek, s elkerültek,  
 ahogy a varjak hódítása óta  
 nem hallom a kert felől a rigókat,  
 sem itt, sem ott, ahol magamban ültem,  
 szemükben, mint egy nagy macska, lapultam,  
 ravatalon, bár még eleven voltam,  
 koszorúzva virágok hegycsúcsával,

főnt üdültem a levelekkel őszig,  
ma is a három emelet magasban,  
amíg a fejsze belém nem csapódik.

Fára mászós korszakomból kinőttem,  
közben kivágták alólam a fákat,  
villanyszerelők jöttek, és az ágat  
lenyesték, mert a vezetékre nőttek,  
a lomboknak a félfele hiányzott,  
mintha a vihar kiharapta volna,  
bár vetekedtek a templomtoronnyal  
a telek szélén a zöld óriások,  
míg arra értem haza egyik nyáron,  
az addig elfedett tetőre látok,  
és még az országút is szélesebb lett,  
a fák helyén, mint gyászszalag húzódott,  
látogatóba jönnek az utódok,  
úrt találnak, ha árnyékot keresnek.

Villányi László

## Közelítések két sor álomhoz

szerelemtől ittasan  
vonatra szállnak  
behunyt szemmel is látják egymást  
jegyüket nem kéri a kalauz

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

halomsírjaik alól  
napfényre kászálódnak a hajléktalanok  
megkóstolják a másik borát  
jobb időken révedeznek

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

messzire hangzik vihogásuk  
hirdetni kell a jókedvet

kissé becsíptek az asszonyok  
aztán elnémitja őket a magány

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

nincs több injekció  
kicserélik emlékeiket  
nagyokat nyögve  
feltornyozzák párnájukat

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

testük csak finoman súrlódik  
míg kitapogatják ülőhelyüket  
egymás felé fordulnak  
de nem láthatják milyen szépek

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

alaposan betintázva  
kikérik az utolsó kört  
elrendezték a világ dolgait  
mára kimerült bölcsességük

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

a járdaszigetre telepednek  
törökülésben lázadva  
lehajtott fejjel  
várakoznak a kamaszlányok

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

elvánszorognak a padig  
leroskadva összevetnek  
hihetetlen ez a vénség  
ahogyan enyhül a fájdalom

*akárha egy sziklának vetnék hátukat  
s hallgatnák a tengert*

G. István László

# Varratos ékszer

Álmomban volt egy lányom. Azt magyarázta, hogy ha megszületne, nem tudnám a karomban tartani. Aki a feleségéhez és az anyjához is ragaszkodik, annak szívében a lányának már nincs hely. Hiányzik egy darabja, ami ahhoz kellene, hogy elegendő fűtőanyag, örök ráfénylés keletkezzen, úgy kell elképzelni, magyarázta, mintha elkülöníthető lenne néhány szövet, amely jótékony radioaktív sugárzással ég, és elegendő muníció, halálom után is, hogy őt melegítse. Vadul magyaráztam, hogy ez marhaság, én őt épp úgy tudnám szeretni. Figyeljem csak a hangyákat, felelte. Képtelenek egyszerre kétfelé menni, ha tolnak egy morzsát, az megszabja az irányt, így ő nem tud megszületni. Égszínkék szeme volt. Nyári ég nézett belőle, az a fajta vihar után kitisztult, kicsit a tenger színéből is való della robbia kék. Folyton a halántékom simogatta, mint aki egy bűntudatot gondoz, szinte masszírozza, hogy egyben maradjon, de szűnjön a szélein a fájdalom, mintha kifeküdnél a tenger színe elé, hogy a hullámszél és a só olyan titkok kezdőhangját suttozja, amit nem akarsz megtudni, mégis rád tartozik. Mindenképp szüless meg, mondtam, majd elintézem valahogy. Ha megjössz, megoldom. Láng volt már az arcán, tisztítófűz, pedig nem tisztultam semmi bűntől, semmiképp. Körbevette később a láng a jobb kezem. A jegygyűrű felizzott benne, mintha a bőrömből keletkezne, mint egy új ékszer, ami ujjamon vájatát egész a csontig mélyíti, ahogy csak örvénylőn fájni tud a mulasztás és a halogatás fényköre, egy forgó kerék. Észrevettem, hogy a gyűrű kerülete mellett egy irányba legalább tizenhét hangya vonul, egy második, varratos ékszer. Műtét nyoma talán, egy rosszul összevarrt seb. Válaszolj, kevés az idő. Annyit felelt csak. Se idő, se tér.

# Nyárfavatta

Egy ismerős utcasarkon befordult, követtem. Nem tudom, miért, mert nem ismertem. Hátulról hasonlított a nagyapámra. Két gótikus kezét hátán kulcsolta össze, mint akinek nincs szüksége semmi másra. A nyárfavatták a szememre hulltak, mintha havon át nézném, ahogy nagy léptekkel ballag. Fújt a szél. Hirtelen tudtam, hogy most megvakult. Csak a jobb kezét emelte a szemöldökéhez, arcizma se rezdült, talán ennek is köze volt a szélhez, fekete kalapja szoríthatta a koponyáját, mert nyakán elindult egy izzadtságcsepp. Jövök, segítek, mutatom az utat. Köszönöm, eltalállok, a temető felé vette az irányt. Elkísértem, de rám se nézett. Odaértünk. Egy nagy ásót vett elő, mintha a karja folytatása volna. Kijelölt egy helyet, és ásni kezdett. Ezzel soká fog tartani, szóra se méltatott. Több percig ásott, de már nem izzadt. Kifejezéstelen szemén a hályog madárrá avatta. Kabátját, elegáns öltönyét levette, összehajtogatta. Kalapjába vizet tett, lerakta a többi madárnak, rögtön inni kezdtek. Két füléből vattát vett elő, beleszórta a közben egy testnek már elég mély gödörbe. Lassan befeküdt, arccal felfelé. A kezével intett, hogy szórjam rá a földet. Egy egész keveset felvettem, mintha megszónám. Elég lesz? Persze, elég. De hát a madarak, az állatok nem zavarják? Elkerülnék. Valamit tennem kéne. Kinek szóljak? Közben a temető ismeretlen tájjá változott. Nem árulhattam el neki, hogy nem találok vissza. Jobb híján levettem a pulóveremet, és ráterítettem. Közben a nyárfavatták egyre idegesítőbben borították be a szemem.

# Asszonyyszeretők és zárójelek

TAJTI MONOLÓGJA A NYÁRY-CIKLUSBÓL

Három értem aggódó feleség is lerohant egy társaságban Budán.

Két bográcsban főtt az étel, a garázsban sütemények és pogácsák, na meg a pálinkám. Nagy, kétszintes ház a lejtőn, a lakásban térképek a falon. Itt él egy úr. Polgár, művész és vezető. Mint a társaság nagy része: polgárok és művészek és vezetők. Zongora a sarokban, azon is teríték. Filagória alatt előadások – főleg a nemtelen jövőről, a menthetetlenről, amit nem mi rontottunk el, de előre láttuk, s amely rosszabb irányból érkezik, mint a várva várt öregkori magömlés [rásegítéssel]. Fiatalemberek – lányok, fiúk és asszonyok – sosem volt tanítómestereik között.

Nyári délután, minden évben. Háziról házra, településről településre ugyanabban a társaságban vagyunk. Együtt tekereg a gőz meg a füst, mint egy régi-régi versben. Rövidnadrágban, vagy majdnem abban. Megemberesedve, megasszonyosodva, több lötyögő hassal, mint hegyes pocakkal, s egyelőre megtűrt, de egyre szaporodó rigolyával. Rövidnadrágos filozófusok (mint jómagam), írófélék [azt hiszem, mint jómagam], színészmenedzserek (mint jómagam), lefestésre alkalmas festők (mint jómagam), életük rendezői (mint jómagam). Sok-sok pártot már megalapított fiatal (mint egykorvolt jómagam), és öregnek még nem nevezhető férfi (mint jómagam); hozzájuk vergődött lányok (mint jómagad), vergődésükben megőrzött asszonyok (mint jómagad), egyszerre szeretett és szeretetlen szeretők (mint jómagad); megőrkített fény-, láng- és árnyékcsovák (mint jómagam és jómagad). Megváltott világok, sok-sok megváltott világ. Mint jómagam. Sok-sok megváltóm, mint ti ott valamennyien. Erkölcs- és világmegváltók mindenkor mindig, mindenhol együtt.

Komolyabbra fordítva, ami megmarad, ami beég fénybe, lángba és árnyékba, az a szó, az itt is az asszonyi szó.

Az írás az, ami manapság elszáll, a szó meg az, ami manapság itt megmarad. Leröhög rólam [azt hiszem], hogy az enyém az az egyetlen szó, ami írásba megy át, és maradéktalanul elszáll, nem marad.

Rámkeresnek a gyümölcsfák alatt a lányok meg a volt lányok, az asszonyok meg a volt asszonyok: biztos-e, ami biztos, jól vagyok-e. Kérdezik a szeretők. Úgy! Mert nem látszik rajtam. [Hm!] A tehetségtelen én [azt hiszem] nem tudta meggyőzni őket [azt hiszem] arról, hogy [azt hiszem] éppen három szeretőt tartok. Az egyik [azt hiszem] házasságban, a másik [azt hiszem] párkapcsolatban, a harmadik mellettem [azt hiszem] magányosan él. Egyik sem lesz [azt hiszem] az ápolónőm, pedig bizonyára azt gondolja mind a három a másiról, hogy ő az, aki az lesz: az egyik a hízelgően gonosz, a másik a hízelgően gyöngéd, a harmadik a hízelgően közömbös. Na de! Mindegyik itt várja a csodát. Valamennyien valamennyi jelenemben. Lehessek én, lehessek én, lehessek én az ápolásra szoruló ápolónő. Mármint [azt hiszem] az enyém.

\*

Valami hasonló bizonytalansággal, lebegtetéssel kezdődhetne félreértett történetből a novella, amennyiben a két háború között írja parasztosan M., vagy körútiasan H. J., N. E., esetleg egy másik H., i-vel, vagy ugyanaz a H., y-nal, szépfíúsan. És persze nosztalgikusan K., y-nal, ami valóságosan Szép.

Három lekötött és mindhárom máshová kötött asszonyom volt akkor Budán, és mind a három másképpen kötött hozzá egy negyedikhez – mielőtt örökre el nem távozott...

Nehéz eldönteni, hogy én vagyok-e a szerető, vagy ők. A hatvanhetediknél tartok (mondja az egyik), gyűjtőszenvédeyes vagyok, hatvankilenc (mondja a másik). És nem mond semmit a harmadik, de lökdös (hogy szerény legyek, ne hencegő) a századik felé, azt súgva (búgva): még veled sem fogok poliamor kapcsolatban élni.

Nem a csókot, és nem a mellbimbót, az élvezést számolom, abból is csak a ritmus érdekel, a csóknak csak a ritmusa és a mellbimbónak is csak a ritmusa. A jó és a hosszú [azt hiszem] élvezet hosszan, de még milyen hosszan tartó pillanatait számolom közben is [azt hiszem] a korábbi asszonyokkal együtt, akik nem csak számolni, számítani is tanítottak (minden értelemben), és akik [azt hiszem] éppen ezért számolnak még velem (minden értelemben).

Velem milyen lehet? Milyen lehet velem, kérdi mindig az, aki nincs. Nem olyan, mint nélkülem, mondom eltűnődve az egyik bogrács füstös gőze fölött Budán.

\*

Olyan naplót, mint a nagyváradi Weiszlovits, nem vezetek. Weiszlovits aggregény megmutatta ágyas naplóját annak az asszonynak, aki megvolt. Az összesnek megmutatta. Még az ágyban mutatta meg nekik. Minden asszony, aki megvolt, tudhatta ki volt meg Weiszlovitsnak öelőtte, de nem beszélhetett a nevekről, meg a sorrendről se [az értékelésről: a csillagokról meg a keresztokról pláne nem], mert akkor kiderült volna a világ előtt, hogy ő is megvolt Weiszlovitsnak. Úrinő nem beszél, nem kukucs-kál, úrinő hallgat, mint a sír.

Én nem tanultam ezekből semmit, én nem mutatom meg az előző asszonyokat éppen annak sem, aki éppen megvan. Így aztán senki, egyikőjük sem tudja, ki volt, ki nem, csak beszélnek, hogy ők [aztán] sohasem lehetnek a gyilkosaim. (Te kis hülye!)

\*

Ne haragudj, kedves barátom [azt hiszem], ezt nem lehet nőnek, pláne kiskorú asszonynak elmondani, mert azonnal beléd szeret. Belém [azt hiszem]. Mi több, még az azonnal előtt le akar feküdni melléd [azt hiszem, mellém] harmadiknak, hogy elkérhesse a naplót [ami nincs], hogy száz száraz ujjal végigtapogassa a rangsorolt neveket, áthúzza a csillagok egy részét [a másik részét összefirkálja], és simogató mozdulattal megérintse a kereszteteket.

Krúdyt most hagyjuk, mondja az egyik asszony, az egyik férjnek [azt hiszem]. Szó se essék ezúttal [azt hiszem] arról az asszonyról se, aki az egyik szeretőjét már felakasztotta [azt hiszem].

\*

Asszonyom! Bocsásson meg az összes el nem követett perverziómért. A mi kettőnk élete a leghosszabban kitartott szünet egyikőnk jövőjében. De az nem az enyém (mondjuk mind a ketten). Minden harmadik (negyedik) életében még nagyobb szünet leszek, ha megérem a hetvenegyediket, úgy értem, a hetvenegyedik szeretőt a hetvenegyedik évben. De csak nyáron és itt, Budán, ebben a filozofikus társaságban, amikor a slambucot a szabadtűz mellett még csak nem is gőgölök.

\*

Így vagyunk egy társaságban, nem Pesten, hanem Budán. Nem is csak Budán. [Azt hiszem.]

Nyíri Katalin

# Nem tudja meg senki

*Putti Amália Helena Mária Róza*

*[Vécse, 1897. január 10. – New York, 1931. november 27.]*

New York, 1931.

A sült csirke piros szalaggal átkötött ajándékdobozban gőzölög az asztalon. Lia a földre sepri, a hús végigsiklik a padlón, langyos zsírja csúszós, barna foltot hagy.

Még hallani, ahogy Walter becsapja maga mögött a hotelszoba ajtaját.

Lia a karosszékhez lép, belesüpped a sötétzöld bársonyhuzatba. Hátradönti a fejét, két ujjával lüktető halántékát masszírozza. Már elmúlt délután három óra, de még mindig a csontszínű selyem kombinét viseli, amiben aludt, a jobb lábán harisnya, a bal meztelen. Érzí a sült hús illatát, és gyűlöli miatta Waltert. Kegyetlen dolog ilyesmit hozni egy nőnek, aki majdnem három napja nem evett.

Óvatosan áll fel, mégis megszédül. Az ágytámlába kapaszkodik, a paplan sarka lelóg a földre, mellette gyűrött kispárna, leesett, amikor Lia felkelt, hogy beengedje a férfit. Elveszi a matracra dobott vékony köntöst, szorosan megkötí a derekán. A hasára teszi a kezét, mintha gyermeket várna. Amíg nem mondta ki hangosan, hogy nem eszik, nem is volt éhes.

Végigsimít a karján, libabőrös. A kandallóban kialudt a tűz, nem akar bajlódni vele, szólni kellene a személyzetnek, de ahhoz sincs kedve. Utálja a szállodát, ezt a szobát, a dohányzóasztal billegő lábát, a ruhásszekrényt, amiben nincs elég vállfa, és az ablakokat, amik mellett folyton érezni a huzatot. A két nagy, egymással szembe fordított karosszéket.

Az ágy mellett fényesre lakkozott fésülködőasztal áll, a tükre előtt halványrózsaszín, almaformájú parfümösüveg és egy üres váza. Kihúzza a fiókját, gyógy-

szertartódobozkát vesz elő, fehér porcelán, a tetején kék virágokkal. Bevesz három szem fájdalomcsillapítót, tartogatja a szájában. A tabletták lassan esnek szét, keserűek, pépesek lesznek. Lia felveszi a poharat az éjjeliszekrényről, az alján beszáradt, barna brandyfolt. Ráönt egy kevés vizet a kancsóból, elkeveredik az ital maradékával, zavarossá válik. Kortyonként issza meg, aztán tölt magának egy pohár gint.

Arra gondol, teljesen elveszítette az időérzését, mióta nem tudja az étkezésekhez kötni a napszakokat. Az órára néz, mindjárt uzsonnaidő lenne. Kávét inná három cukorral, és vajás süteményt enne hozzá. Mély lélegzetet vesz, lassan, a száján fújja ki a levegőt. Örülten vágyik egy bögre meleg tejre.

A legrosszabb, hogy nincs semmi dolga. Se forgatás, se próba, még egy parti se. Nem hivatalos vacsorára, megnyitóra, premierre. Semmi.

Felveszi a postáját az asztalról, napok óta hozzá sem nyúlt. A borítékokat nézi, az apró betűkkel írt címzést, Lya De Putti, Buckingham Hotel. Felbontja a legelső levelet. Közel tartja a szeméhez, hogy jól lássa, de így is hunyorítania kell. Az első bekezdést elolvassa, majd félredobja a lapot. Hülye, mondja halkan.

A következő levél az ügynökétől jött. Azt írja, a nővér szerepét sem kapta meg, de folytassa a nyelvtanulást, és vegye komolyan, mert így lehetetlen hangosfilmben szerepeltetni őt. Viszont tizenhetedikén lesz egy meghallgatás, szindarab, komédia, úgy gondolja, tetszene Liának, ha érdeklik a részletek, menjen be az irodába.

Lia arca kipirul. Hirtelen nem tudja, hányadika van, attól fél, talán már el is múlt tizenhetedike. Leakasztja a szék támlájáról a gyöngyös kistáskáját, noteszt vesz elő belőle. Végigfuttatja az ujját a napokon, hétfő délelőtt fodrászhoz kellett volna mennie, szerdán kettőre időpontja volt az orvoshoz, a tavasz óta nem múló gyomorfájdalmaira akart erősebb gyógyszert felírni. Kiment a fejéből mindkettő. Ma péntek van, mondja ki hangosan. November tizenhárom. Délután ötkor találkozó a barátnőjével, itt, a szállodában. Már emlékszik, meg akarták látogatni a lányt, aki a filmes kosztümjeiket varrta. Nem jut eszébe a neve, de nemrég kisbabája született. Semmi kedve hozzá. Arra gondol, szól a portásnak, hogy tagadja le őt, bárki keresi, mondja, hogy el kellett mennie, és nem tudja, mikor jön vissza.

A csirkére néz. Ki kellene dobni, gondolja, de nem nyúl hozzá. Kinyitja a nagy, kétszárnyú ablakot, hogy kiszellőzzön az ételszag. Kihajol, elveszi a párkányról a cigarettát és a gyufát, rágyújt. Jólesik a hűvös levegő, most érzi igazán, mennyire eltompították a gyógyszerek és az éhség. Már a feje sem fáj. Lehunyja a szemét, hallgatja a nyüzsgést, az utcán beszélgető embereket, az autókat, az újságárust. Pár percig el tudja különíteni a hangokat, de lassanként egybeolvadnak, idegesíteni kezdi a zaj, és inkább becsukja az ablakot. Még mindig érzi a hús illatát. Nem lehet itt megmaradni, gondolja. Mégiscsak találkozik ma a barátnőjével, készülni kezd.

Eszébe jut, hogy nem illik üres kézzel menni látogatóba, de nincs itt semmi, még egy tál gyümölcs se, amit elvihetne, gondolja. Csak a baba jut eszébe. Fekete hajú, fekete szemű, felnőtt arcú porcelánbaba, kicsi, pirosra festett szájjal. A kandalóhoz lép, leveszi a párkányról. Néhány éve vette meg, mert úgy látta, hasonlít rá. Levágta a haját állig, aztán besütötte, ahogy a sajátját szokta. A fehér, fodros habcsókruhát levette róla, kidobta, flitterekkel díszített, cseresznyepiros kabátkát varrt helyette. Itt, New Yorkban, senki sem hitte el, hogy zárdában tanult, apácák oktatták neki a varrást meg a hímzést.

El akarta küldeni a lányainak, de úgy gondolta, már túl nagyok hozzá, nem babáznak. Különben is, a nekik küldött levelei bontatlanul jöttek vissza mindig, valószínűleg ezt sem adná oda nekik az apjuk. Úgy hallotta, a volt férje válás után azt mondta a lányoknak, hogy az anyjuk meghalt. Még egy sírkövet is állíttatott a gibárti kastély parkjában, ezzel a felirattal: *Itt nyugszik Szepessy Zoltánné, született Putty Lia. Élt 22 évet.* Nem tudja, igaz-e. Ha másvalakiről lenne szó, nevetne rajta, de így beleborzong, valahányszor eszébe jut.

Visszateszi a babát a kandallópárkányra. Nem fogja odaadni senkinek. Kár volna érte, olyan szép. Különben még azt sem tudja, fiú vagy lány a csecsemő, akit meglátogatnak.

Vörösre festi a körmét, mocorog a széken, lassan szárad a lakk. Eleinte fújja, nem akar belenyúlni. Hozzáérinti a nyelve hegyét, nem érzi az ízét, már jó, gondolja. Utána erős sminket készít magának, hasonlót ahhoz, amit a színpadon szokott viselni. A bőrét fehérre púderezzi, a szemöldökét magasan, vékonyra rajzolja, a száját kicsire, szív alakúra rúzsozza. Muszáj adnia magára, mert még mindig gyakran felismerik az utcán, pedig már két éve nem játszott egyetlen mozifilmben sem. Kiment a divatból a karaktere, ezt mondják a producerek.

Hosszú gyöngysort vesz elő, duplán tekeri a nyaka köré. Tiszta harisnyát és tétőt éppen takaró ruhát vesz fel, vékony, fekete pamut, nem illik az évszakhoz. Nem találja a parfümjét, a kedvenc édes illatát, az üvege olyan, mint egy alma. Átnézi a fekete táskáját, a barnát és a gyöngyöst is, de sehol sincs.

Alma, mondja ki magában, ahogy kívülről bezárja a szobája ajtaját, és érzi a gyümölcs illatát a kabátja gallérján.

Lemegy a szálloda halljába, bántja a szemét a csillárok erős fénye. A kandallóban lobog a tűz, kellemes meleg van, de magán hagyja a kabátot. Minden asztalon gondosan kitisztított hamutál és kézzel festett váza áll, vanília-sárga, vágott krizantémával, mellettük egy-egy ottfelejtett újság.

A portás kockás papírra jegyzetel. Köszön Liának, de még befejezi a mondatot, csak utána néz fel. Az inggallérja hófehér és keményített, a haja frissen nyírt, a ruháján sehol egy szösz vagy hajszál. Liának eszébe jut, nem emlékszik, hogy megfésülködött-e indulás előtt.

A portás Liára mosolyog, segíthetek, kérdezi. Lia gúnyt hall ki a hangjából. Hagytak nekem üzenetet, kérdezi idegesen. Igyekszik halkán beszélni, de így is feszültnek tűnik. A portás a papírok közt keresgél, Lia rögtön rászól, sietek.

Nem, válaszolja a portás, amikor felpillant, nincs üzenet. Még ezt is szinte szóttagolva mondja ki. Szándékosan csinálja, gondolja Lia. Szeretne a férfi arcába kiabálni, de végül szó nélkül otthagyja.

Gyengének érzi magát. Leül az egyik karosszékre, megigazítja a derekán az övet, és rágyújt. Három napja nem eszem, és senki sem keresett, gondolja. Egyik cigarettát a másik után gyújtja meg. Észreveszi, hogy egy férfi elindul felé. Itt lakik a szállodában ő is, de nem tudja a nevét. Nem akar vele beszélni. Elfordul, felveszi az asztalon heverő újságot, úgy tesz, mintha olvasna. Óvatosan kiles a lapok mögül, a szeme sarkából látja, hogy a férfi irányt vált, már a lift felé tart.

Leteszi az újságot, felpillant a fehér faliorára. Mereven nézi, amíg egyszer körbeér a másodpercmutató. Olyan, mint egy hatalmas tányér, gondolja. Fél hat, a ba-

rátnőjének már itt kellene lennie. Ha megint azt a kalapot fogja viselni, a nevetséges lila virággal, amit legutóbb az étteremben, megmondja neki, hogy nem megy vele sehová, gondolja. Érti, hogy ki van száradva a szája, megnyalja. Kutat a táskájában, de nincs nála semmi, amivel bekenhetné.

Nem hagytak üzenetet, ismétli magában. A három nap alatt senki. Pedig tudhatják, hogy nem eszem. Az újságra pillant. Hirtelen feláll, kisiet a szállodából, a sarkon álló újságosstandhoz szalad. Végigfuttatja a szemét a címeken, keresi a nevét, Lya De Putti, híres színésznő, éhségstrájk. Leveszi az első magazint, ami a kezébe kerül, meg sem nézi melyik az. Nehezen lapoz, a papír meghajlik, összegyűrődik a kezében. Eldobja. Azonnal elveszi a következő lapot, átnézi ezt is, aztán a földre ejti. Már a kezében a harmadik újság, csak most figyel fel a dátumra a címlapon, aznap nem is péntek tizenharmadika van, hanem csütörtök, tizenkettő. A karja eler nyed, összekevertem a napokat, gondolja, amikor meghallja az újságárus hangját. A férfi felé fordul, hozzám beszél, kérdezi Lia. Nem érti, kiabál az árus, ha el akarja olvasni, előbb fizesse ki! Lia hozzávágja az újságot.

Hűvös szél fúj, összehúzza magán a kabátot, az arcához simítja a gallér prémjét. Sehol nem írnak róla.

Szemerklélni kezd az eső, de hamar eláll. Nem akar visszamenni a szállodába, sötétedés után nyomasztó a szobája, túl tágas egy embernek. Miközben céltalanul sétál, eszébe jut, milyen jó lenne újra mezítláb járni kint, valahol, ahol érezni a földet a talpa alatt. Emlékszik, régen mennyire idegesítette a vidéki csend, mostanában pedig az állandó zaj az, ami megőrjíti. Nem akar egyedül lenni. Elhatározza, hogy moziba megy.

A jegypénztár előtt hosszú sor áll, egy magas férfi az utolsó, a kislány kezét fogja. A férfi kabátujján apró, kör alakú lyuk van, talán ugyanígy, sorban állás közben égették ki cigarettával, gondolja Lia. A kislány haját szorosan a fejére fésülték, és nyalókat szopogat, aminek a szára kilóg a szájából. Cuppogva nézi az elhaladó autókat.

Már a sor közepén áll, amikor rájön, fogalma sincs, milyen filmet vetítenek. A plakátot nézi, de hiába hunyorít, nem sikerül elolvasni a címet. Csak a szőke nő tudja kivenni a kék háttér előtt, mintha behajlított lábbal ülne. Talán B betűvel kezdődik a neve, de az is lehet, hogy a cím az. Lehetnék én is szőke, gondolja. Kaphatnék jobb szerepeket, nem kellene mindig a csábítót alakítanom. A rendezők folyton azt válaszolják, egyszerűen ilyen a karaktered, Lia. Van valami a tekintetében.

Tudta, hogy a színészet nem tarthat örökké, de régen, a hangosfilm előtt imádták őt Budapesten, Berlinben, Bukarestben. Még Londonban is játszott. Nem gondolta volna, hogy harmincnégy éves korára megunják, és nem tud mihez kezdeni az életével. Semmi más nem jutott eszébe, csak az, hogy újra férjhez mehetne, legyen Walter felesége, gazdag háziasszony, társadalmi előkelőség. Amikor a férfi megmondta, hogy nem veheti el, mert csak egy színésznő, és a családja sosem egyezne bele, Lia azt hitte, megnyílik a lába alatt a föld. Majd beleőrült a tehetetlenségbe. Napokig nem érzett éhséget, csak csipegetett abból, amit elé tettek. Három napja Walter azt mondta, enned kell. A válasz természetes volt, magától értetődő. Nem. Nem eszem, amíg nem kapok szerepet. Nem eszem, amíg el nem veszel feleségül. Azt se bánom, ha éhen halok. Komolyan is gondolta.

Amikor ma Walter becsengetett, azt hitte, gyűrűt hoz. Vagy legalább egy szőrmebundát, nercet vagy nyulat. Hozzá kellett volna vágnia a csirkét!

Az előtte várakozó gyerek elengedi az apja kezét. Forgolódik, felvesz a földről egy galambtollat, végigsimítja, majd Liára néz. Lia kiölti rá a nyelvét, fúj, mondja a kisleány. A gyerek szája sarkát rózsaszínre színezte a piros nyalóka, ragacsosan fénylik. Az arcához érinti a tollat, közben még mindig Liát figyeli. Undorító, suttogja a gyereknek. Rosszul van a nyalókától, a tolltól. Madárszagot érez, felkavarodik a gyomra. Megszédül, rálép a fiú apjának sarkára. A férfi hátrafordul, de még mielőtt megszólalhatna, Lia zavartan rákiabál: Mit képzelsz? A férfi pislog, a gyerekekre pillant, aztán megint felnéz. Lia elrohan.

Sötétedik, mire hazaér a szállodába. A portás hangosan köszön neki a pult mögül, de ő nem felel, felszalad a lépcsőn.

A villany ég a szobájában, amikor kinyitja az ajtót. Leveszi a kabátját, kilép a cipőjéből, megmozgatja az elszibbadt lábujjait.

A sült csirke még mindig a földön hever. Megint arra gondol, hogy ki kellene dobni. Odalép, lassú, óvatos mozdulatokkal visszateszi a dobozába. A keze sikamlós a fűszeres, sós zsírtól. Lehuntya a szemét, leszopogatva ujjáról a zsírt. Mélyeket lélegzik. Kinyitja a szemét, visszateszi a dobozra a tetejét, aztán elsírja magát.

Vetkőzni kezd, szinte tépi magáról a ruhákat. Megint csak a selyemkombinét viseli, a pántja lecsúszik, visszahúzza. A vállán összeér néhány bőrszínűre fakult heg, már nem emlékszik, hogy akkor szerezte, amikor lezuhant a repülőgépe, vagy akkor, amikor egy veszekedés után levetette magát a lépcsőn, és átesett az ablaküvegen. Tölt magának egy brandyt, aztán még egyet, és még egyet. Az utolsó pohár itallal bevesz két szem altatót.

Feltesz egy lemezt, a jazz keveredik az utcáról beszűrődő zajjal. Táncolni kezd, a tükörben nézi puha, húsos combját, kerek vállát, fekete haját. Még mindig szépnek látja magát. Fiatalon szült, nem hagyott nyomott a testen a két terhesség. A gyöngyöket morzsolgatja a nyakában. Pedig bármit el tudnék játszani, gondolja. Bármit, anélkül, hogy megszólalnék.

Képtelen a zenére koncentrálni, remeg a keze. Figyeli, ahogy a mozdulatai egyre darabosabbá, nehezebbé válnak. A nyakához nyúl, lazít a gyöngysoron, de így is szorosnak érzi, inkább leveszi, visszateszi az ékszeresládikába. Kikapcsolja a lemezejátszót, nem figyel, véletlenül leveri a babát a kandallópárkányról. Szerencsére nem törik el. Otthagytja a földön.

Lefekszik az ágyra. Fázik, az álláig húzza a gyűrött paplant. A plafont bámulja, és azt mondogatja magának, az éhség jó dolog, azt jelenti, hogy nem adtam fel. Mindent kibírok. Egyre nehezebb a szemhéja.

Hajnaltól ébred. Kint még sötét van, a szálloda folyosója csendes. Karja és lába zsibbadt, de a tudata tiszta. Bár nem emlékszik rá, mégis biztos benne, hogy álmodott, mert egyetlen mondat ismétlődik a fejében: Nem tudja meg senki.

A talpát a hideg padlóra teszi. Az ágy végébe gyűrt köntös a földre hullik, amikor feláll. A dohányzóasztalhoz lép, leveszi az ajándékdoboz tetejét, aztán eltépi az oldalát.

A csirke hideg, a bőre olyan, mint a gumi. Eleinte kicsiket tép belőle, egy kevés hús a melléről, egy kicsi a combjáról. Senki sem fogja megtudni, suttogja. A keze ösztönösen mozog, egyre gyorsabban, egyre nagyobb darabokat szakít.

Megtelik a gyomra, de még mindig mohón fal, alig rág. A hasa kemény, és hányingere van, mégsem képes abbahagyni az evést, annyira jólesik a hús ízét éreznie a szájában, azt, ahogy visszatér testébe az erő.

Hirtelen történik. Valami a torkán akad. Köhög, de nem jön fel semmi. Először olyan, mintha félrenyelte volna. Azt hiszi, megfullad, kapkodja a levegőt, aztán egyre lassabban, egyre mélyebbeket lélegzik. Kap levegőt, ettől megnyugszik.

A nyelőcsővében akadt el valami. Vízet önt a kancsóból, megissza. A kezét a kulcscsontja feletti kis mélyedésre teszi, minden kortynál a nyelésre, a torkára koncentrál. Érti a szúrást, éles fájdalom egy pontosan behatárolható helyen. Attól fél, olyan mohón evett, hogy lenyelt egy apró csontdarabot, az akadt meg a torkán.

A szájába vesz néhány falat húst. Már nem esik jól, sokáig rága, egészen folyóssá válik. Nem akarja lenyelni, de arra gondol, muszáj, hátha leviszi a csontot a gyomrába. Erőt vesz magán, de a falat nem megy le, a dobozba köpi a maradék csirke mellé. Újra megpróbálja, de újra visszaöklendezi, a csontdarab pedig nem mozdul.

Lenyúl a torkán, próbálja kitapintani a csontdarabot, de nem érzi. Egyre lejjebb erőlteti az ujját, a foga belemélyed a bőrébe, megint öklendezni kezd. Forgatja a kezét, amennyire a hely engedi, érzi, hogy felsérti a nyelőcsővét a körmével. Amikor az ablak felé tartja, látja, hogy véres az ujj hegye. Se fel, se le, gondolja. Kivesz egy frissen vasalt hímezett zsebkendőt a fiókból, abba köpi a nyálát, képtelen lenyelni.

Üvölni kezd, dobogni a lábával, mire egyszer csak kopogtatnak az ajtón. Egy idős férfihang azt kérdezi, minden rendben van-e. Lia nem válaszol, némán vár, a férfi pedig feladja és elmegy.

A sötét szobában ül, hideg kezével cigarettát keres a táskájában, és a keresztbe tett lábát remegteti. Talán úgy kellene tennie, mintha nem történt volna semmi, gondolja, de rögtön tudja, hogy lehetetlen. Muszáj orvoshoz mennie. Meg fogja tudni Walter, megtudják a barátai, a kollégái, a régi szeretők, a filmstúdiók vezetői. Gúnyos hangvételű cikkeket írnak majd róla. Ki fogják nevetni.

Feláll, kísétál az erkélyre. Hajnalodik, a levegő nyirkos. Lábujjhegyre áll, megkapaszkodik a korlátban, áthajol rajta, mintha nézelődne. A vékony hálóíngen keresztül érzi, ahogy a hasába nyomódik a hideg fém. Arra gondol, először az egyik kezével engedi el, vár egy keveset, aztán a másikkal is. Finoman elrugaszkodna, és egy pillanat múlva átbillenne a korláton. Tragikus baleset, tuttogja, amikor füttyögést hall. Lia lenéz, egy férfi sétál el a szálloda előtt, újra füttyül neki, elismerően megemeli a kalapját, aztán megy is tovább. Lia visszahúzódik az erkélyre, leül, a hátát a korlátnak dönti, és elneveti magát.

Jóleső izgalom árad szét a testében. Tulajdonképpen, ha nem nyel, alig érzi a csontot. Kis feszülés a torokban, ennyi az egész. Miért is ne lenne minden rendben?

Öltözni kezd, a legjobb ruháit veszi fel. Megigazítja elkenődött sminkjét, és észreveszi az almaformájú parfümösüveget a fésülködőasztalán. Elmosolyodik. Eszébe jut az ügynökétől kapott levél, nem írta be a noteszébe a meghallgatás időpontját. Most feljegyzi, nem felejtethi el.

Először tuttog, aztán a természetes hangján szólal meg. Tud beszélni, de nem akar. Leírja egy papírcetlire: Kérem, hívjon nekem taxit. Ezt adja majd a portásnak. Elképzei a férfi döbbszent arcát, és kuncogni kezd. Egy másik cetlire a kórház címét írja, ezt a taxisnak szánja. Igazán drámai lesz.

Egy pillanatra leül, tompán szúr a mellkasa. Összefonja az ujjait az ölében. Még mindig mosolyog, érzi, hogy ez sorsdöntő pillanat. Valaminek jönnie kellett, hogy

kimozdítsa őt ebből a méltatlan helyzetből. Végre megtörténik. Azok kapják a jó szerepeket, akikről írnak a lapok. Walter bejön majd hozzá a kórházba, és minden rendbe jön. A holnapi újságban benne lesz a neve. Akinek a halálhírét keltik, az sokáig él.



Kiss László

# A vendég

Ott voltam én is azon a menyegzőn.  
Roskadásig rakott asztaloknál ültünk.  
Egymás után hordták a tálakat.  
Mindenki kérlelhetetlen ivott,  
és nagy erővel folyt a tánc.  
Por csapott fel a támlátlan székek között.  
Egy unokafivér bömbölve méltatlankodott,  
hát állat ő, hogy csak vizet igyon?  
Fülemet sértette a hangzavar.  
A násznagy pörölni látszott a vőlegénnyel.  
Sötétebb volt, mint máskor a nyári éjjel.  
Majd elmúlt éjfél, és lett bor újra.  
De feltűnt a riadt sugdolózás,  
a főhely körül támadt nyugtalanság,  
megváltozott a figyelem iránya.  
Valakire mutogatni kezdtek,  
lassan a legtöbb szem rá szegeződött.  
Az anyja oldalán ült, a sátorponyva mellett.  
Néhány barátja vette körbe még.  
Egész este nem hagyta el a helyét.  
Nem messze tőlünk felborult egy korsó.  
Vörösbor folyt végig az asztalon.  
A násznép kivetkezett magából,  
tömött sorokban járultak elé.  
Egyesek karja a magasba lendült,  
és voltak, akik térdre rogyva sírtak,  
nevettek az örömtől hangosan.  
Akik eleinte meredten ültek,  
azoknak is megrándult az ajka végre.  
De csak mintha a száradó sültet rágnák.  
Nem volt még szavuk az irigységre.

# Vihar

A töltés messze. Árnyék oson a tarlón.  
Az erdő szórja csöndjét, sötéten és pazarlón.

Vihar készül, a fák  
összébb gubancolódnak.

Hangja a folyó  
felől morajlik erre.

Utána éles fény üzen:  
egy villám torkolattüze.

Roppan az ág, sörét nyomán a borda.

Felszívódnak a jól ismert nyomok.  
Ami egyszer megvolt, nincs többé mása.  
Nem látni, hol vezet az itt jártak csapása.

Holott az éjszaka  
ragyog, akár az ében.

Ki tudná elbeszélni,  
mi járhat a lesek  
körül ólálkodó vadak fejében.

# Az Ohře hídján

A férfi a vízben állva  
pisztrángozott, a köldökéig érő  
világosbarna vízhatlan ruhában.  
A korlátnak dőlve figyeltem,  
ahogy a nagy sodrású Ohře  
magába szippantja a műleget.

A hídon túl a város  
másik fele, a műemlék, a sírok,  
a rendfenntartók bázisa, s a börtön,  
emitt a házak, a gyéren lakott  
központ, a tér, a templom,

vendéglátóhelyek és üzletek:  
Theresienstadt, egykori erőd.

Előtte nap a nő a múzeumban  
arról beszélt, hogy az elégetett  
halottak hamvait az Ohře  
feljebb eső részén szórták vízbe  
az életben hagyott zsidók,  
csatárláncban sorakozva a parton.  
Kézről kézre adták a hamvakat  
tartalmazó zacskókat: ismerősök  
neve, a porrá égett testek súlya.  
Az őket hajtó rémült lágerőrök,  
vezényszavak. Pattogtak, mint az ostor.

A horgász egyet lépett, majd berántott.  
A hal fickándozott, de rajta vesztett.  
Aztán egy méretes akadt horogra,  
fehéren villanó test, csapkodás.

Indulnom kellett, kezdődött az óra.  
Búcsúzásképp lőttem néhány fotót.  
Az egyikben a terezíni horgász  
épp visszaengedi a vízbe mindkét  
halat. Szaladt, vitte kincseit  
az Ohře.

## Magaslesek a szántóföldön

Őrtornyok  
egy felégetett  
koncentrációs tábor  
helyén.

Szeles Judit

# Magaságyás

OSLO ÉS GÖTEBORG KÖZÖTT

Húsz évig éltem a nyugat-  
svéd Strömstadban,  
Oslo és Göteborg között számkivetve.  
Sokat gondoltam akkor  
a somogyi Diogenészre,  
és a hordóra, amiben élt  
önkéntes száműzetésben.  
Kopár gránitszklákon napoztam,  
mint a partra vetett kövér fókák.  
Vártam, hogy elérjenek  
a makrélarajok. Örökké  
csak vártam és vártam,  
de soha nem történt semmi.  
Aztán lett egy kertem,  
mint a filozófusoknak, ahol fű,  
virág, gyógynövény és krumpli nőtt.  
Nyaranta folyton gazoltam,  
hogy az agyagos talajon  
valami megteremjen.  
Ám mindig eljött a tél megint.  
Elsüllyedt vikinghajósok lelkei  
jajgattak a kert végében,  
míg én az upplandi lankákra vágytam.  
De kilenc éven át vártam türelemmel,  
mire kaptam egy bérlakást  
Uppsalától húsz kilométerre,  
ahol végre, megszabadulva  
a csendtől, nyugalmat  
és beteljesedést lelhetek.

STRÖMSTAD ÉS UPPSALA KÖZÖTT

Akkor bedobozoltam a könyveimet.  
A ruhákat zsákokba raktam.  
A porcelánt körbetekertem.  
A kanapét szétszedtem.  
A négyszázhetvenöt kilométeres útra  
kisteherautót fogadtam tárgyaimnak,

míg magam vonaton követtem őket.  
 Három szendvicset is megettem útközben.  
 Nyolc óra volt átszállással.  
 Láttam közben a bohusläni kopár sziklákat,  
 a göteborgi tengerészfeleség integető szobrát,  
 az országon keresztülhaladva a végtelen fenyőerdőket,  
 amiket csak itt-ott tarkított nyírfa.  
 Stockholmban Birger jarl tornyát,  
 aztán Märstát, Arlandát, Knivstát és Uppsalát.  
 Október vége volt, és elvonultak a kanadai ludak.  
 Végre megszabadultam a tengeri viharoktól,  
 a háztetőkön költő sirályoktól  
 meg a meredek hegyi kaptatóktól.  
 Itt nem fújt a szél,  
 nem rikácsoltak a madarak.  
 Az upplandi lankákon, Björklingében  
 többé nem törtem ki a lábam.

Takács Nándor

## Bakonyicum

ZSÖRK

Egy újabb hazugságot kellett volna  
 megmagyaráznom. A földet néztem,  
 aztán a beomló tetőt, beljebb egy  
 kemence helyét. Talán így volt, már  
 nem emlékszem. Nem merem a régi  
 bútorok ajtaját kinyitni, s a templom  
 kupoláján sarjadó növény nevét sem  
 találghatok. Maradjunk ennyiben.  
 Ezeket tudom: bársonyos tüdőfű, sok-  
 térdű salamonpecsét. A kút fenekén  
 megcsillan a víz. Nem iható többé,  
 de arcunkat visszatükrözi.

TANSZÜNET

Jobban ismered nálam a vidéket.  
 Tudod a kutak és karámok helyét.  
 A romokat is előbb megtalálod.  
 A nyomokra már együtt mutatunk,  
 ez fácán, ez szarvas, ez kutya.

Az emberekét nehezebb észrevenni,  
most is a gépek nyomán haladunk.  
Befordulunk egy udvarra, az ablakon  
át leskelődünk. Megsaccoljuk, hányan  
szunyókáltak az asztalra dőlve, nyári  
délutánokon, dologidő után.

## A TÓ

Találomra nyílik ki a könyv.  
Nyomdafesték-illatú a tó vize,  
és még egy furcsa szag, talán  
döglött kagylóké, a levegőben.  
A gátőr elaludt, csónakja  
sodródik a zsilip felé. A töltés  
alatt vékony ér csorog,  
betűnként apasztja a délutánt.  
Lovak nyerítenek a gerincen,  
errefelé tartanak, de a tilosban  
fürdőzők kiáltásai elterelik róluk  
a figyelmet. Kagylókat dobálnak  
a vízből, egymás után koppannak  
a könyv kemény fedelén.

Veszprémi Szilveszter

# Vijjogók

AKIK LÁTJÁK, AHOGY ELFOGY A SZÍV

A feltörő kukorékolására ébredünk,  
elsőként a bábaasszony jön rá,  
hogyan nincs már segítség.  
A kukorékolásban is zihál,  
lihegése riadt, ijedten felcsuklik,  
eltűnik a hangja, ahogy ő is,  
el a szépsége, el az élete,  
reggelről reggelre fogy el tőlünk,  
szürkül, mint a múlt nyári meszelés,  
és a bábaasszonyunk tehetetlen,  
pedig tudja, mi történt, volt már ilyen,  
de ez erősebb nálunk,  
az egész falunál erősebb,

cseppenként rabolja el,  
 viszi a pótolhatatlan életet,  
 és nincsen már mit tenni.  
 A szívnek be kell végeznie, tudjuk,  
 és ha fel is gyűjtjük az erdőt,  
 ha az összes kakast örökké daloltatjuk is,  
 akkor sincsen semmilyen remény.

#### AKI ÉHEN MARAD ESTÉNKÉNT

Tudom, hogy kik jártok itt,  
 ennek az elátkozott erdőnek  
 az elátkozott szellemei,  
 és én, Kunyhós Marci,  
 megint nem eszek a jó lecsómból,  
 a lábost sem törölhetem ki  
 a tegnap félbetört punyámmal,  
 és nekem már tényleg végem van.

Ha itt ülnék kint a tűznél,  
 vigyázni az utolsó lecsót,  
 ha nem mennék el,  
 ha nem mennék dolgozni többé,  
 akkor is így lennék. Vége,  
 mert a cigánynak annyija van,  
 ami a tűz felett akad, és ad a szívéből.

Gyertek el, és együnk együtt,  
 de ne, könyörgök hozzátok,  
 ne emésszétek fel mindenem,  
 mert az én cigány gyomrom is ér annyit,  
 mint a ti végtelen beletek,  
 és ha az utolsó lecsót is elviszitek,  
 minden vagyonomból kiforgattok,  
 értem is gyertek el az éjjel,  
 mert reggel ránk gyűjtöm majd az erdőt,  
 mert ez így nem élet, tudjátok meg, szellemek,  
 megtudjátok majd, hogy ez nem élet így!

#### AKIT BIZTOS ERŐVEL HÍVNAK

Mint a fekete erdei földnek,  
 úgy tart. Kitölt, hézagtalanul.  
 A legszebb bíborba öltöztet.  
 Ragyogtatja a szerves, dús testet,

kipírít, megmozgat,  
felszabadítja a tüdőt,  
mély levegőt tép magának,  
még egyet, még egyet,  
és az érhálózatokon át  
minden porcikámba  
belepumpálja önmagát.

#### AKI AJTÓT NYITOTT A SÁRKÁNYOKNAK

Az Istennek látnia kell a lelkemet,  
és látnia kell, hogy nem akartam bajt,  
három öreg lópaszulyt ellopni,  
az Isten sem ítélné úgy, hogy bűn.  
Én nem tudtam, hogy ez nem lópaszuly,  
olyan volt, amelyet az anyám is ültetett,  
aminek az utolsó magjait őrizte tavaszig,  
és én is akartam vetni, már láttam,  
ahogy felfut a ház oldalára,  
abból lehet majd a legjobbakat főzni.  
Elfelejtettnek tűntek, mint mi is,  
az elfelejtett házban magára hagyottan.  
Az Úrnak tudnia kell, hogy ez nem bűn,  
azt hozni el, amire már csak ő emlékszik,  
azt ültetni el, azt locsolni, nem bűn,  
csak három tál jó babra vágyni.  
Látja az Isten, hogy ez az én dolgom,  
hogy az én házamat vitték el először,  
és földönfutó lettem, ahogy a paszuly is,  
azzal bűnhődöm, annak elégtételnek kell lennie,  
mert nincs már semmi másom.



Kovács Bálint

# Aki megölte a Mikulást

Kukorica és zöldborsó.

Most ő is olyan sunyin nézett körül, mint húsz éve a nagyi azon a karácsonyi vacsorán, az utolsón, amin még együtt volt a család, mielőtt a nagypapát elvitte a tüdőgyulladás, vagy inkább az, hogy a tüdőgyulladással be kellett feküdnie a kórházba: amikor bevitték, még nem tűnt sokkal súlyosabbnak, mint egy megfázás, mégse ment haza többé. Lejjebb tolta az orrán a napszemüvegét, és körülnézett, hogy a kislánya nem látja-e, mit csinál. De nem látta, lemaradtak az apjával egy pocsolójánál, amibe feltétlenül bele kellett ugrani; már majdnem kinyitotta a száját, hogy rászóljon, de aztán mégsem: gumicsizmában és overállban van, hadd ugráljon. Azért úgy helyezkedett, hogy ne látszódjon, mit csinál: egy mozdulattal letépte a plakátot, összegyűrte, és a zsebébe süllyesztette.

Ha Panka meglátta volna a mikulásos rajzot, biztosan el akart volna menni a művházba a december hatodikai rendezvényre, neki pedig nem volt kedve megint érveket kitalálni, hogy miért nem engedi. Márpedig ebben a családban nem lesz többet mikulásozás, sem december hatodikán, sem karácsonykor. A nővéérék továbbbírták azt a szokást, hogy karácsonykor is a Téliapó osztja az ajándékokat, amiről fogalma sincs, egyáltalán honnan szedte a család, merthogy a nagyiék annak idején nem amerikai filmekhez igazították az ünnepeiket, az biztos. De ezen már csak felnőttként gondolkodott el, akkor így volt természetes. Ma náluk már csak december hatodikán jött volna a Mikulás. Ha jött volna egyáltalán. De nem jött.

A Mikulás halott.

Azon a húsz évvel ezelőtti karácsonyon rajta kívül senki nem vette észre nagyi sunyi pillantását, amikor a fal felé fordította a fán az anygalkát. Ha a nagyi nem akarta volna ennyire, hogy ne vegye észre, akkor tényleg nem is vette volna, de előtte és utána is olyan furcsán nézett körül, mint aki fél, hogy rajtakapják valamin, épp csak a kezeit nem porolta le utána, mint valamelyik rosszban sántikáló gonosztevő a rajzfilmekben. Enélkül nem is biztos, hogy feltűnt volna a repedés az anygalkán, meg hogy ki van csorbulva a szoknyája alja. Most már másnak sem tűnik fel, a szoba belseje felé csak a sértetlen oldalát mutatta, még ha az a dísz hátulja volt is.

Elsőként érkeztek a nagyiékhoz. Szegény nagypapa fel akart állni a rekamiéről, amikor megérkeztek, de nem sikerült neki: öreg volt már, nehezen mozgott, próbált rátámaszkodni az asztalon a borosüvegre, és így meg tudott emelkedni, de aztán visszaroskadt. Inkább onnan köszönt nekik, na sziasztok, hát megjöttetek, gyorsabbak voltatok, mint a Mikulás, meg mint a hülye húgod, mondta anyának, és felnevetett. Senki nem nevetett vele, és ő sem értette pontosan, miért vicces ez. Volt nagypapában valami kellemetlen, mint az ünnepeken mindig, ami miatt ő már ösztönösen próbált távolabb maradni tőle; úgy egyensúlyozott a nappaliban a szőnyeg szélén, mint az utolsó biztonságos földnyelven, távol a veszélyes mocsártól. Azért muszáj volt odamenni hozzá, illedelmesen köszönni, és engedni, hogy megcsipkedje az arcát, aztán megpuszilgassa; legszívesebben befogta volna az orrát, de tudta, hogy

az nagyon illetlen lenne, csak próbált egyszerűen nem venni levegőt arra a kis időre, és irigykedett a nővére, aki valahogy mindig ki tudott bújni a puszik alól. Talán ha majd idősebb lesz, akkor neki is sikerülni fog, gondolta, de közben szégyellte magát, hogy ilyeneken töri a fejét. Igazából szerette volna, ha megölelheti nagypapát, ahogy a hintás papát, apa apukáját szokta, hiányzott neki a melegség nagyiéknál. De sehogy se vitte rá a lélek.

Hamarosan megérkezett anya húga, Edit, meg a férje, Feri is, akik szinte észre se vették őt a gépies köszönések közben. Edit úgy adott puszit mindenkinek az arca mellé a levegőbe, mintha sietne valahová, és már jelentős késésben lenne, Feri meg csak biccentett. Ahogy nagypapát a savanyú szag, úgy őket valami furcsa, feszült, nehéz érzés lengte körül, aminek nem volt jó a közelében lenni, úgyhogy nem is volt olyan nagy baj, hogy keresztülnéztek rajta. Aztán megjöttek nagy testvéreik, Ani néniék, akik még nagyiéknál is öregebbek voltak. Minden ünnepet velük töltöttek, mert nem lettek gyerekeik; nem is ismert senki mást, akinek ilyen öregen ne lennének unokái.

Jól van, maradjál csak, nevetett rá Ani néni a nagypapára, aki egyre kisebb lelkesedéssel próbált meg felállni, ha jött valaki. Sőt, én is hoztam neked valamit, tette hozzá a néni, majd előhúzott a táskájából egy nagy, elegáns üveget, díszmasnival átkötve, és letette a nagypapa elé az asztalra. Anikám, tudod, hogy nem kéne, korholta halkan a nagyi, de olyan halkan, mint aki maga is pontosan tudja, úgysem számít, mit mond, vagy mint aki csak a kötelesség kedvéért nyitja ki a száját, nem is bízva abban, hogy bárki meghallgatja. A múltkor is mi lett, tette hozzá még halkabban, de Ani addigra már a szobában sem volt, csak a férje, Elek bácsi maradt ott tanácstalanul, mint aki nem is tudja, hol van. Észrevette már, hogy jó ideje így van ez Elek bácsival, nem nagyon szólalt meg, és furcsán mozgott, pont úgy, ahogy ő szokott, amikor anya túl korán kelti reggel, és még kótyagos. Nem tudta, miért van ez így, és senki nem beszélt erről sem most, sem az elmúlt években.

Gyere, apu, mondta aztán anya, amikor nagyi megterítette az asztalt. Nagypapa ült mindig az asztalfőn, neki kellett először elfoglalnia a helyét; szűk volt az étkező, ha kinyitották az asztalt, egyszerre csak egyvalaki tudott beoldalmazni a székeig. Rettenően hosszúnak tűnő idő telt el, amíg nagypapa a rekamié karfájára támaszkodva feltápáskodott; ahogy imbolyogva megindult az asztal felé, mintha mindenki szándékosan a másik irányba nézett volna, anya ki is ment a konyhába, pedig nem volt már ott dolga, Edit lesütötte a szemét, csak Ani néni huppant le vidáman az egyik olyan székre, ami nem volt útban. Még fel is nevetett, ahogy nagypapa majdnem megbotlott, ami rossz érzés volt, megint megsajnálta miatta a nagypapát. Most meg azért szégyellte el magát, mert arra gondolt, bárcsak Ani néni is megbotlana, hogy kiröhöghesse. Nagypapa végül a falnak dőlve nyerte vissza az egyensúlyát. Nna, mondta halkan nagyi, miután nagypapa is leereszkedett a maga székébe, és összeütötte a tenyereit, gyertek ti is, gyerekek.

Rossz érzés volt nagypapa mellett ülni ilyenkor. Ösztönösen balra dőlt, mint-ha ferdén állna a széke, mintha a két jobboldali székláb magasabb lett volna, mint a két baloldali; csak akkor vette észre az egészet, amikor kinyúlt a só felé, és majdnem leesett a székről. Nagypapa néha böfögött is, ő olyankor próbált segélykérően anyáékra nézni, de nem néztek vissza rá, elmélyedtek a kukoricasalátában és a rántott húsban, anya úgy beszélgetett a húgával, mintha görcs lenne a nyakában.

Apa a sógorát próbálta volna szóval tartani, de Feri nem figyelt rá, valamitől nagyon idegesnek tűnt, Elek bácsi pedig némán ült Ani néni mellett, és továbbra is valami üresség volt a szemében.

Úgy érezte, olyan ennél az asztalnál, mint egy szakadék fölött imbolygó függőhídon remegni a félelemtől: a szakadék egyik oldalán a nagypapa dülöngél, a másikon meg tapintható a feszültség Feri miatt, és egy rossz mozdulat vagy csak egy erősebb szélleökés kell, hogy lezuhanjon. Próbált akkor legalább a nővérel szemkontaktust felvenni, nagyon szeretett volna valakiben megkapaszkodni, de a testvére is csak a tányérját nézte, ahogy illedelmesen darabolta a húst, és apró falatokban ette a majonézes salátát. A desszertnél egy kicsit jobb volt a helyzet, mert addigra nagypapa nagy nehezen visszaoldalazott a nappaliba, ahol a borát meg az ajándékba kapott üveg italt hagyta; nekik ilyenkor fel kellett állniuk, hogy kiengedjék. Edit és Feri már nem voltak az asztalnál, bevonultak a kisszobába.

Nem tartott sokáig az idilli állapot; pár falatot evett a bejgliből, amikor meghallotta az ajtó túloldaláról érkező, fojtott hangú veszekedést. Egy pillanatra megállt a keze a süteménnyel félúton a szája felé, de aztán evett tovább, nehogy azt higgye valaki, hogy hallgatózik. Pont olyan halk volt a kiszűrődő vita, hogy azt kívánta, bár egy picit kevésbé figyelt volna, akkor biztosan észre se veszi, és nem kéne megint ilyen gombóccal a torkában enni. Egészen elment a kedve a bejglitől, pedig a mákosat nagyon szerette, a diósat kevésbé, de egy kis szeletet illedelmességből azért mindig legyűrt abból is. Aztán viszont már nem lehetett nem hallani a hangokat: bár továbbra is fojtott maradt a veszekedés, olyan volt, mintha egy párnába kiabált volna valaki. Legalábbis ő meg mert volna esküdni, hogy felerősödött a hangerő, de a többiek nem látott változást, mintha észre se vették volna az egészet. Ani néni egykedvűen hátradőlve cigarettázott, anya és apa még a bejglit ették, nagyi már a konyhában tüsténkedett, a nővére pedig továbbra is a tányér közepét nézte, sorra szedte fel és tette a szájába a kiszóródott mazsolákat, pedig nem is szerette.

Akkor néztek csak fel mind, amikor egy kiáltás hallatszott, és Edit kiviharzott a kisszobából. Nem látta pontosan, mert háttal állt neki, de mintha a kezeibe temette volna az arcát, mögötte Feri, aki próbált utánanyúlni, de Edit lesöpörte magáról a kezét. Apa és nagyi odaugrottak hozzájuk, és áttessékelték őket a nappaliba. Ő ösztönösen felugrott a székről, nem azért, hogy utánuk menjen, csak nem tudott tovább ülni maradni, valami megfeszítette az összes izmát, ki akart robbanni belőle a rossz érzés, de anya azonnal rámondta, hogy maradj a fenekeden, valahogy olyan furcsa hangon, ami nem volt igazán fenyegető, de mintha a bőrén csattantak volna a szavak. Visszaült a székére, és maga elé meredt, máig emlékszik, azt az apró, piros foltot nézte a szőnyegen, ami az előbb még nem volt ott, amit talán észre se vett volna, ha nem gyerek. Csak Ani néni volt mozdulatlan, fújta tovább a cigifüstöt a plafon felé, meg persze Elek bácsi, aki látszólag semmit nem fogott fel a történetekből.

Hosszú ideig, nem tudta megmondani, meddig, de zsidbasztóan sokáig csak ült tovább a székében, az óvatosan a tányér szegélye alá rejtett mazsolák mellett; nem nagyon mert megmozdulni, de nem is volt ötlete, mit csinálhatna. Nagypapa egyszer végigdülöngélt a lakáson a kamra felé; vissza már magabiztosabban jött, egy teli üveggel a kezében, mintha épp az hiányzott volna az egyensúlyához eddig. Nna, mondta egy idő után nagyi, akkor hozom a kuglófot. Mindenki visszaült a helyére,

csak nagypapa nem. Ösztönösen a nappali felé fordította a fejét, hogy lássa, nincs-e nagypapának valami baja, de csak üldögélt a rekamién. Apa felvágta a süteményt, és mindenkinek egyesével boldog karácsonyt kívánt, amikor letette a szeleteket.

A kuglóf után megint fojtott hangok szűrődtek az étkezőbe, de most a nappaliból, ahová az összes felnőtt átvonult. Nagypapa nevét hallotta átszűrődni a vitából, meg hogy de, igenis kell Mikulás, hogy olyan nincs, az nem lehet, de igen, mert minden évben. De anya, nézz már rá, hallotta az anyja hangját. Többet nem igazán tudott kivenni.

Hamarosan visszajött anya és apa; rájuk mosolyogtak, de olyan furcsán, mintha grimaszolnának. Mindjárt jön a Mikulás, mondta apa bátorító hangon. Az ajándékozás mindig jó volt, akármilyenre sikerült az ünnepély, és persze, hogy szeretett meglepetéseket kapni, de aznap este sehogy sem jött a várakozás izgalmával járó öröm, olyannak érezte inkább a mellkasát, mint a pincét a házuk alatt, hidegnek, amiben szabadon ki-be jár a szél. Anya az ő vállára tette a kezét, apa pedig a nővérét terelgette át a szomszéd szobába. A sötétben anya és nagyi a *Mennyből az angyalt* énekeltek. Egyszer csak kinyílt a bejárati ajtó, de nem a Mikulás érkezett meg: Edit sétált be lassan, de határozottan, lehajtott fejjel, így nem látszott rajta semmi, a diszkrét kötést meg a lila foltot a szeme alatt csak később vette észre, mögötte Feri, aki folyamatosan úgy helyezkedett, hogy meg tudja ölelni a felesége derekát vagy vállát. Szinte komikus volt, hogy amikor Edit átvonult a szűk étkezőbe, Feri úgy maradt el mellőle, mintha a falnak ment volna, mint egy rajzfilmben az ajtót elvétő szereplő. Aztán mégis utánament, és mindketten leültek a kuglófos tányérok mellé.

Nna, mondta megint nagyi. Gyufával meggyújtotta a csillagszórókat, és anyával újra elénekeltek a *Mennyből az angyalt*. Amikor leégett a csillagszóró, felkapcsolták a lámpákat. Azt hiszem, be akar jönni valaki, kiáltott fel nagyi, őszintének hangzó örömmel a hangjában. Odasietett az erkélyhez, és kinyitotta az ajtót.

És akkor tényleg bejött a Mikulás, a hasa közepéig érő, fehér szakállal, piros ruhában, nagy, fekete övvel a hasán, fehér szőrmével a kabátja szegélyén. Ho-ho-hó, mondta a Mikulás, kissé ingatag járással a karosszékhez lépkedett, és belezuhant a párnába. Jó gyerekek voltakot?, kérdezte. Ki volt a legjobb? Épp felé fordult, amitől azért megdobbant a szíve: elsőnek kapni meg az ajándékokat sokkal jobb, mint előtte még végignézni, ahogy a többiek mind átveszik az övéiket. A Mikulás egy kicsit várt, mintha megakadt volna a mozdulatban, amit az előbb elkezdett. Maga mellé ejtette a kezeit, aztán megtámaszkodott a karfában. Aztán mintha újraindult volna a gép, megint kinyújtotta felé a kezeit. Nna, gyere csak ide, te kislány, ha jó gyerek voltál. Vagy virgácsot kérsz?, kérdezte talán viccesnek szánt, öblös hangon. Ho-ho-hó, tette hozzá rekedten, és megköszörülte a torkát.

Megindult felé, de a Mikulás megint visszahúzta a kezeit. Most lehajtotta a fejét, mintha a szakállát akarná szemrevételezni. Nna, mondta, felemelte a fejét, és újra ránézett. Volt valami különös a tekintetében. Aztán háynyi kezdett.

Ő csak állt ott, nem tudott mozdulni, egyszerűen nem engedelmeskedtek a lábai, és nézte, ahogy a Mikulás száján kibugyog a hányadék, egyenesen a hófehér szakállára, onnan a piros kabátra, a fehér szőrmére, a nadrágra, aztán a szőnyegre. A fehér szakáll viszolyogtató lett: az oldalán valami sárgás lé csöpögött, az ő arcával éppen szemben pedig két szem félig emésztett kukorica és néhány szem zöldbor-

só tapadt a szakállra, valamiért ellenálltak a gravitációnak, mintha sosem akarnának leesni onnan.

Nem is ettünk borsót. Nem tudta, hogy juthatott ilyesmi eszébe ebben a helyzetben, de valamiért ez zakatolt a fejében. Nem is ettünk borsót. Akkor meg hogy lehet. Nem is ettünk borsót.

Dermedt csend lett a szobában, amikor nagypapa abbahagyta az öklendezést, de ettől csak még ijesztőbb lett, amikor még egy hatalmasat böföntett, és egy újabb adag hányadék bukott ki a szájából. Az ő lába még mindig nem mozdult, de a hangtól megijedve végre belőle is előtört az elmúlt fél perc feszültsége, és felsikoltott. Ekkor ugrott oda hozzá anya, átölelte, felkapta, és átrohant vele a konyhába, jaj, szegény kislányom, nincs semmi baj, mondogatta, nincs semmi baj. Közben nagyfi kiabálni kezdett, hogy elege van, hogy betelt a pohár, és ő ezt nem tűri tovább, és kész, elég volt, nagypapa takarodjon kifelé, és ma este, amíg a vendégek itt vannak, ide be nem teheti a lábát, mindennek van határa, és így tovább.

Nagyon szeretett volna sírni, de nem sikerült. Jólesett anya ölelése, megpróbált bebújni a hóna alá, amennyire csak tudott, és úgy szorította a derekát, ahogy csak tudta, próbált ott maradni minél tovább, lehetőleg egész estére, még a hazaúton is, de aztán egy idő után anya finoman, de határozottan eltolta magától, és visszasietett a másik szobába. Edit közben visszajött a konyhából a felmosóvödörrel és egy rongygyal, Ani néni újra rágyújtott egy cigire, nagyfi pedig valahol, ha jól hallotta, sírdogált.

Eltelt vagy fél óra, mire mindenki visszament a nappaliba, a karácsonyfához, hogy kibontsák az ajándékokat. Nagyfi már újra mosolygott, és a csomagok körül tüsténkedett. Csak néhány ajándék kibontása után tűnt fel neki, hogy nagypapa nincs a lakásban. Lopva körülnézett; a csipkefüggönyön keresztül észrevette, hogy kint ül egy széken az erkélyben, és a mellkasára dőlt fejjel alszik a szállingózó hóban. Tényleg, így, hogy odanézett, már a hortyogását is hallotta tompán, a csukott ajtón keresztül. Anya, nincs kint hideg a nagypapának?, kérdezte. Maradj csöndben, kislányom, az ajándékaiddal foglalkozz.

Másra már nem emlékezett abból az estéből, talán hamarosan haza is mentek. Csak egy ajándék rémlett még, vagy inkább csak a csomagolópapírja. Donald kacsa és Mickey egér voltak rajta, ez volt az utolsó csomag. Érte nyúlt, és ahogy megfogta, feltűnt neki, hogy át van ázva a papír. Valami ragacsosat érzett a kezén. Egy szem kukoricát.



Kovács Edward

# Feljegyzések Kharón ladikjáról

Gyűlölt Sztűx, örömtelen Akherón, ki tudná megkülönböztetni  
sodruk, redőik, hullámnyelvük határ a világ és a más között,  
mozgásuk átkelők érzik, holt lelkek, díjuk nyelv alá, szemhéj fölé  
helyezett érme, imbolyog a darab tölgyfatörzsből kimélyített

lapos test, lebegő teher, lélekvesztő a tajtékzó vízfelszínen,  
siklanak a hegyes végek, felfelé mutatnak, a visszatérhetlent jelzik  
a leereszkedőknek, nem száll alá senki, az ének diadalmas  
irgalma, Orpheusz, a fényes, elnyeled őket, szélesszájú Tartarosz,

öröktől korgó gyomor, nyirkos és sötét falai közét folyók szelik,  
fodrozódók, hangjuk egy, álmosító mormolás, sápadt révészé, altat  
a beesett arcú, evezője kóris, megfeszül, szálkás izomzat, átsegít  
a nem képzelhetőn, hol cserben hagynak Morpheusz, Phobeter

és Phantaszosz, a túlpárt megtagadja mind, köd lengi be, sás és nád  
rejtjelez lápot, a csónak oldalát érinti susogásuk, felejtés az ébredőket,  
lidércfények gyúlnak, zsombékokon derengés, Kharón lámpása,  
pislákol, egyre távolabb, szemtükrökön a láng, duzzad, kiáramlik az éj.

## A dolgok könnyei

„A márvány mintha könnyezne néha mégis / reggelente.”  
[Borbély Szilárd]

Ahogyan Aeneis gondatlan elkerülhetetlenséggel visszatekint  
a karthagói templom homlokzatára, tudja, a sótól száraz ʏ  
nem több, mint az idő szakadása. Könnyező múltra mered,  
repedezett ábrákra, harcokra, emlékezete a vérbő hörgésekre.

Mert a dolgok mást nem mondanak, idéznek és idézve vannak,  
létük önállóság, feledhetetlen אִי, jelenvaló, töretlen közömbösséggel  
és megindító szenvtelenséggel tűrik szenvedéseink, akárha  
öröktől fogva adva volna felcserélhető egymásra utaltságunk.

Ezért, hogy minket gyászolnak a tárgyak, Ainos, a konokul ellenállók.  
Minden dologban saját esendőségünkre pillantunk szüntelen,  
a kőbe vésett jelek szólnak, *suntem lacrimae rerum*, egy idegen  
felirat lel otthonra a test üresen tátongó osszáriumában.

Aineiasz, hiábavaló emlékezéssel teli, bízunk kell a dolgok hűségét,  
ínségek között a világ odaadó vigasztalását, hogy értük vagyunk,  
ők pedig értünk, viszonyban állunk, mint az írként szolgáló nyelv.  
Lehunyt szemhéjak alatt zokogásba kezd az érc és az ivor.

## A Rettenet epitáfiuma

Mert visszatér, mint ólomszárnyak lassú környékezése, köröz  
a Gondolhatatlan, horgas csőrével a griffmadár felnyitja fejünket,  
észre tör, megbontja a velőt, a törvény nyelvét repeszi, semmi  
nem foghat egybe időből kimetszett részeket adománytalan fészében,

a babonák kitaranak, hangjuk alig, mint ülepedés átláthatatlan  
vízmeder alján, bizonytalan, megrémülésünk maga is rémisztő néha,  
egy-egy óvatlan, léha szemhunyas, a halottak napját követő temető-  
kert csontkődében a férgek rágása, vagy földbe mélyedő ásó,

egy nyughatatlan mormolás, nyugtalanít az Ősrettenet, a szellet  
visszaáramlása a kitaszítottból, kísért a mindvégig rejtezett  
véset a szellős koponyában, nyirkos kövön megtelepedett moha  
a vakság, látni ki tudná, hogyan, nem ért jelet, nem érinti kéz

megváltatlanságunk, a gödör mellett Eleosz és Phobos ragadnak  
el, letakart tükrei a veszteségnek, üres árkok futnak alá időtlen  
Aeon arcán, a rohanó Kairosz fűrtjei lobognak, ahogy hátrahagy,  
csak halkuló suhogás, a szem kopasz fejre nyílik, koponyafehér.

Lanczkor Gábor

## Debreceni beszéd

A masszádái erőd sziklamagaslatán  
azzal érveltem Térey Jánosnak,  
hogy ez a sor,  
*Masszáddá nem eshet el újra,*  
William Butler Yeats

legutolsó versének egyik sorával  
(*Those banners come not in*)  
titkos, bensőbb rokonságban  
állhatna egy még meg nem született  
magyar vers részeként.  
Erre esküdnek föl avatásukkor  
az izraeli hadsereg tisztjei,  
*Masszáddá nem eshet el újra, nem,*  
különböző variációkban  
ez a sor Térey János *Protokoll*  
című verses regényének  
izraeli fejezetében vissza-  
visszatér a főszereplő,  
Mátrai Ágoston rossz  
közérzetének barométereként;  
a barátom efféle kollegiális tanácsokat  
megfogadni sohasem volt rest.  
Álltunk fönn az ókori erőd kopár,  
napverte magaslatán, és  
mutatta, a meredélyre bökött  
hosszú mutatójával –  
ott valami lángolt.

Ma

browningi hosszúversekre  
biztatnálak. Január  
legelején láttam Velencében  
Veronese nagyméretű festményét,  
de én barokkosan sokat írtam már  
festményekről, és a műveltség ballasztja  
valóban ballaszt, megtart az asztal mellett,  
hol efféle dolgokról beszélgetni  
szükségszerű, nem  
pusztán szükséges  
volna. Időről időre  
mintha már melletted is  
elárvultam volna,  
de nem voltál az apám.  
És ha a kellemesen elégikusból  
akár a kellemest, akár az elégikust  
kiveszem, úgy sérül a hangütés,  
akár egy előadás a karmester  
szívrohamával.

Nem

lehetsz egyszerre Nácisz és Ekhó;  
megszakításokkal legföljebb.

És amit a nárcizmus tükrödből kitakar,  
 akként maradsz te, mint Oidipusz,  
 Oidipusz, amikor már csak az egyik szemére lát;  
 módszereink változékonyak, de rövid-  
 távon is célszerű túlélésre játszanía  
 annak, ki napra nap  
 sort sor alá kapar.  
 És tulajdonképpen képzavar  
 visszhangot várnia.  
 Veronesét bekérte a Szent Inkvizíció  
 velencei kirendeltsége, hogy megtudják,  
 mit keresnek *barokkos* ballasztként  
 a részeg német zsoldosok  
 az Úr utolsó vacsoráján.  
 Lakoma volt Lévi házában,  
 ahol mindenki megjelent,  
 aki számított s aki nem,  
 és rezidensként Jézus  
 volt a sztárvendég.  
 Mit akar az a figura vérző orral?  
 Elesett szegény.  
 A koncra leső udvari bolondot  
 miért ezüstitányérral  
 zavarja el a szerecsen szolgáló?  
 És mondjátok, melyik az erősebb állítás:  
 ezek itt mind megérdemlik az Úr kegyelmét,  
 vagy nem, nem érdemlik mind meg.  
 És akkor mégis van pokol.  
 Lakoma volt Lévi házában,  
 de a bor és kenyér átváltozása  
 bensőbb ügy maradt; valami vakfoltban  
 történt, egyenetlen felületű, matt  
 lencsében, szemközt a nappal.  
 Nem írom ezt tovább helyetted,  
 János.

*I sat on the Dogana's steps,*  
 azt kell hinnem, Pound azért kezdte így a versét,  
 hogy ha elmész Velencében a Doganához,  
 elámulhass ott a Canal Grande tölcser-  
 torkolatánál, hogy egy  
 kőhajításnyira Lévi házából  
 rácsodálkozhass, nincs  
 hová ülni, nincsenek  
 meg a lépcsők, és amit kezedben a könyvvel  
 látsz, mindenképp csak látomás;

a Bucintoróval vagy nélküle.  
Nem vinne rá a lélek,  
hogy megtagadjam  
neveltetésünket, hogy beismerjem, kudarcnak  
kell hinnem hosszútávra élesztett állításokat,  
hogy az asztal mellől hirtelen fölállva  
fogalmam sincs, és sosem volt,  
hogy kihez is beszélek.  
Kinek Nárcisz, kinek Ekhó.  
Ne kelljenek lábjegyzetek,  
művelt nép.



# A Térey-versek útja a debreceni Kétmalom utcától a krakkói főtérig

DANIEL WARMUZ LENGYEL MŰFORDÍTÓVAL ÁFRA JÁNOS BESZÉLGET\*

Áfra János: A Térey János lírai életművéből válogató *Przyszłość miodu* [A méz jövője] című, a wrocław-i J kiadónál megjelent verseskötetről [2024] a lengyel fordítóval, Daniel Warmuzzal beszélgetünk, aki 1987-ben született, Krakkóban él, magyar irodalomra specializálódott esszéista, műfordító és irodalomtudós. Korábban Kiss Tibor Noé *Inkognitóját* [2017], Berta Zsolt *Kalefét* [2019], majd Lesi Zoltán *Magasugrás* című verseskötetét [2021] ültette át lengyelre, a kárpátaljai Nagy Zoltán Mihály *A sátán fattya* című regényének [2021] tolmácsolásáért pedig elnyerte a 2022-es Angelus Közép-Európai Irodalmi Díjat, illetve több magyar drámát is közvetített a lengyel olvasókhöz az elmúlt években. Mi terelte a figyelmed a nyelvünkre, s hogyan vált belőled a kortárs magyar irodalom meghatározó fordítója? Láthatóan igen széles skálán mozog az érdeklődésed, meglehetősen különböző irányokba tájékozódsz, ugyanakkor az előbb említettek alapján azt feltételezem, hogy a gender- és identitáspolitikai kérdések különösképp foglalkoztatnak. Mi alapján választottad ki az átültetett műveket, mennyi szerepe volt ebben a véletlen együttállásoknak?

Daniel Warmuz: Amikor középiskolába jártam, az egyik legmeghatározóbb olvasmányom Krasznahorkai László *Sátántangója* volt. A nyelvazete teljesen elragadott, megilletődve láttam, egy hosszú fejezetet hogyan lehet egyetlen mondatból felépíteni, noha csak második próbálkozásra sikerült végigolvasnom. [Egyébként a regény fordítója, Elżbieta Sobolewska Térey *Asztalizenéjét* is átültette lengyelre.] Az, hogy eredeti nyelven is elolvashassam a könyvet, a motivációim egyike volt, amikor lengyel szakosként és budapesti ösztöndíjasként tanulni kezdtem magyarul.

Ami az általam felsorolt címeket illeti, többek között valóban az identitás keresése érdekel legjobban az irodalomban – legyen szó akár nemzeti, etnikai vagy nyelvi identitásról. Továbbá abban hiszek, hogy a szépirodalom az adott nemzet történetének, jellegének a megőrzője és közvetítője, annak révén a külföldi olvasó is jobban meg tudja ismerni, képes lesz érteni az idegen nép komplex identitását. Releváns lehet itt a *Kalef* vagy *A sátán fattya* példáját szóba hozni, de amúgy Térey költészete is ad belátást a magyar lélekbe és észjárásba, ez megmutatkozik például az *Átlagos magyar* című versét szemlélve.

Áfra János: Első olvasásélményeid során a Térey-költészet mely sajátosságaira figyeltél fel, és minek köszönhető, hogy aztán egy ilyen jelentős, az egész életműből válogató anyagot fordítottál le lengyelre?

\* A beszélgetés a Térey Könyvünnep keretén belül hangzott el a debreceni Méliusz Juhász Péter Könyvtárban 2024. szeptember 14-én.

*Daniel Warmuz:* Térey – mint utóbb megtudtam, felvett, részben kitalált – nevével a Balassi Intézetben végzett hungarológiai tanulmányaim során találkoztam először több mint tíz éve, amikor Horváth Györgyi kortárs irodalmi szemináriumára jártam. Emlékszem, János drezdai verseit olvastuk és elemeztük, de még, szerény nyelvtudásomra tekintettel, nehezeknek, hosszadalmas szótárazást igénylőknek találtam ezeket. Mint Krasznahorkai esetén, csak a későbbi próbálkozás, konkrétan a *Protokoll* című regény [2010] színpadi változata hozott kedvezőbb tapasztalatot, amelyet a Radnóti Színházban láttam. De attól még hosszú út vezetett a versek fordításáig.

*Áfra János:* A friss könyv címadó darabja először *A valóságos Varsó* [1995] című Térey-kötetben jelent meg. Mint megtudtam, először egy 2016-os krakkói irodalmi est alkalmával találkoztál Jánossal. A *Ha!art* irodalmi folyóiratnak az idegen szemmel látott Lengyelországgal foglalkozó tematikus lapszámába fordítottad le *A mézeshét* című prózáját [*Termann hagyományai*, 1997]. A mű helyszíne Varsó, az elbeszélő pedig egy velünk korú felnőtt férfi, aki a háború borzalmainak hatását, a rombolás eredményét veszi számba látomásos monológjában. A kötet címválasztását a megismerkedésekhez apropót adó novella is motiválta? Abban ugyanis a narrátor így fogalmaz az „önjelölt méhészek” által megszállt várossal kapcsolatban: „Mi voltunk Varsó méhei, mi voltunk Varsó méze is együttal.”

*Daniel Warmuz:* Az a novella egy jó bevezetőnek bizonyult *A valóságos Varsó* rejtélyes, befejezetlenségekkel és többjelentésűséggel teli világába. A főszereplőn kívül azt a két szöveget még jó néhány motívum, kulcsszó köti össze, köztük ott van a méz, amely véleményem szerint – ha Térey költészetének szélesebb körű képét igyekszünk megrajzolni – több jelentéssel is bírhat. A méz akár a kultúra, a civilizáció, az emberiség szinonimájaként is értelmezhető, és annak a jövője alapvető kérdés.

*Áfra János:* Mesélj a megismerkedésekről, és kérlek, idézd fel a későbbi személyes találkozások, levelezések egy-egy meghatározó mozzanatát, köztük azt is, hogyan segítette János a fordítói munkádat, a válogatást!

*Daniel Warmuz:* Amikor megjelent *A mézeshét*, Lengyelországban a magyar kultúra évadját ünnepeltük, és annak keretében Jánost meghívták Krakkóba és Varsóba. A krakkói találkozón János többek között gyerekkorának a kedvenc sorozatáról, a *Lengyel utakról* beszélt, amely más háborús filmekkel együtt erősen alakította későbbi érdeklődését. Annak idején még zöldfülű, pályakezdő fordító voltam, ő mégis egyenrangú partnernek tekintett, és dicsérte, hogy kinyomoztam a Mary Berg varsói gettóbeli naplójához vezető utalásokat, amelyek jelentősége a Térey életművével foglalkozó magyar irodalomároknak sokáig nem volt világos.

A következő két évben Budapesten találkoztunk, minden alkalommal a júniusi Ünnepi Könyvhét idején. További fordítások lehetőségéről is beszélgettünk, ebben az ügyben néhány levelet is váltottunk, János nagyon örült a lengyel reményeknek, bízott benne, hogy együtt dolgozunk majd a verseken, noha csak egy darabnál sikerült kibontakoztatnunk a problematikusabb részeket. Fontos volt számára, hogy egy kötetnyi verse megjelenjen lengyelül. Ebből a szempontból kiindulópontul a *Molt* [2013] javasolta,

mint a varsóinál „sokkal jobb és érettebb” összeállítást, amely – ahogy megfogalmazta – „tényleg adná magát”. Később az akkor még készülőben lévő *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholmba* [2019] című gyűjtemény két-három versét is ajánlotta a válogatásba.

Áfra János: A kötet az egyik legfontosabb közép-európai költészeti eseményen, a – Czesław Miłosz irodalmi Nobel-díjas lengyel költőről elnevezett – krakkói Miłosz Fesztiválon debütált két hónappal a Térey Könyvünnepen tartott beszélgetésünk előtt. János özvegyével, Harmath Artemisz irodalomtörténésszel, valamint Melhardt Gergő irodalomtörténésszel mutattátok be azt. Milyen volt a fogadtatása, érkeztek már – akár csak informális – visszajelzések a lengyel irodalmi közegetől?

Daniel Warmuz: Igen, rendkívül megtisztelő eseménynek és nagy lehetőségnek tartom azt, hogy a kötetet a nemzetközi fesztiválon mutathattuk be, ráadásul a főtéri Potocki-palota dísztermében. Mi több, a tizenharmadik alkalommal rendezett esemény hívószava a Miłosz 1945-ös kötetcímeire visszautaló *Ocalenie* volt, amit *Megmenekülés*ként vagy *Megváltás*ként lehet visszaadni magyarul. Ebben a könyvben megjelent a *Varsóban* című híres vers, amelyből érdemes is idézni a két első strófát, ezek ugyanis Térey pusztulással kapcsolatos varsói – és még inkább drezdai – élményeivel hangzanak össze rendkívüli módon: „Mihez kezdesz, költő, / A Szent János-székesegyház omladékán / Ezen a meleg tavaszi napon? // Mire gondolsz itt, ahol a Visztula / Felől fújó szél felkavarja / A romok vörös porát?” [ford. Csordás Gábor]. A júliusban kiadott Térey-kötetről még nem jelentek meg kritikák, hiszen beszélgetésünkkor nagyon friss a kiadvány, de azért egy-egy verset már láttam forogni a közösségi médiában. Számomra nagyon fontos a válogatás szerkesztője és kiadója, Jacek Bierut költő által megfogalmazott feltételezés. Véleménye szerint a könyv egy komoly ajtónyitást jelent, és a lengyeleknél olyan messzire még senki sem jutott, mint Térey fog.

Áfra János: Puskinról jegyezte meg Térey, hogy olyan ajtókat nyitott meg előtte a fordítása, amelyeket egyébként nem látott volna kinyílni. Kíváncsi vagyok, neked is volt-e hasonló tapasztalatod! A 2012-ben Julia Wolin által átültetett *Hadrianus Redivivus* a fordításköteted megjelenéséig Térey egyetlen lengyelül közölt költeménye volt, tehát ez a karakteres módon elemelt versnyelv most válik csak megismerhetővé a lengyel olvasóközönség számára. Hogyan érdemes pozicionálni a könyvet? Mely Lengyelországban már régtől hozzáférhető magyar szerzőkön keresztül közelíthetnek az olvasók? Az utószavad alapján úgy érzem, Ady Endre az egyik fő vonatkozási pont. Lehet-e a Téreyéhez hasonló költői stratégiákkal, beszédmódokkal találkozni a lengyel kortárs költészetben? A Térey Könyvünnepek kerekasztal-beszélgetésén a költő egyik fordítója, Kalász Orsolya hívta fel a figyelmet arra, hogy a német irodalmi közegben van egy ellentartás a pátosszal szemben – ezzel összefüggésben a sokszor ironikus, de a kor nyelvhasználatától elütő beszélői modor kérdése is felvethető –, amely korlátozhatja a lírai életmű hatóképességét. Szembe kell-e néznie a lengyel verseskönyvnek ilyen jellegű kihívásokkal?

Daniel Warmuz: Úgy gondolom, Térey költészetét elsősorban azokkal a lengyel költőkkel érdemes összevetni, akik az 1960–70-es években születtek, mint ő, és hasonló nehézségek közepette, egy gazdasági, társadalmi és politikai változásokkal

teli időben, tehát még a rendszerváltás előtt vagy közvetlenül utána debütáltak. Ilyenek az úgynevezett Brulion-nemzedékhez tartozó alkotók, többek között Jacek Podsiadło, Marcin Sendek, Marcin Świetlicki (de a prózairó Manuela Gretkowska, Olga Tokarczuk vagy Andrzej Stasiuk is közéjük tartoznak), akik az 1987 és 1999 között megjelenő *bruLion* [Jegyzetömb] folyóirat hasábjain publikáltak először, melynél egyes lapszámok elérték a tizenötezres példányszámot is. A költészetükre jellemző a magas és az alsóbb nyelvi regiszterek keverése, a szavakkal szembeni bizalmatlanság megnyilvánulása, az ironikus beszédmód, az alternatív kultúra iránti érdeklődés, a nemzeti és hivatalos kultúra szembehelyezése az egyéni tapasztalatokkal és a privát ügyekkel – mindez megfigyelhető Térey első köteteire vonatkozólag is.

Ugyanakkor Jánost – az egykorú lengyel költőkollégáitól eltérően – továbbra is az emberi mivoltot megteremtő erőként foglalkoztatta a művészet, a hagyomány és az örökség kérdése. A *valóságos Varsó* és a *Drezda februárban* [2000] című kötetek esetén észrevehető egyfajta történetfilozófiai érdeklődés is, ebből a szempontból verseit érdemes párhuzamosan olvasni a már említett Czesław Miłosz műveivel. A másik „öreg mester”, aki János költőrokonának is tekinthető, Zbigniew Herbert, aki gyakran ógörög mitológiát vagy festészeti alkotásokat használt versei és esszéi témájaként. De fontosnak tartok még egy lengyel irodalmi kontextust megjegyezni: Az *Ikrek gyászbeszéde* című, emlékezetes New York-i terrortámadásról szóló költemény akár ikerszövege is lehet a másik lengyel Nobel-díjas, Wisława Szymborska *Fénykép szeptember 11-éről* című versének, amely összefüggésre már Melhardt Gergő is felhívta a figyelmet.

Ha a magyar költészet lengyelországi recepciójáról van szó, Adyn kívül még például József Attila vagy Pilinszky János – és persze Petőfi Sándor – egy-egy kötetnyi versválogatással rendelkeznek nálunk, továbbá Juhász Ferenc vagy Kosztolányi Dezső néhány versét is tolmácsolták már (utóbbi inkább prózairóként ismert). A Téreyhez köthető kortársak közül 2017-ben Kemény István versválogatása látott napvilágot Miłosz Waligórski barátom fordításában. De hiánypótlásra váró művek is vannak, ilyenek tartom Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* című költeményét, amely Térey (és egyéb költők, mint Gömöri György vagy Németh Zoltán) varsói szövegeivel együtt a lengyel főváros magyar irodalmi sétájának a megszervezéséhez is hozzájárulhatna. A másik kérdés az, hogy a lengyel olvasóközönség mennyire tájékozódott a 20. századi magyar líra zegzugaiban, de azért más releváns kontextusok is használatosak, például a német Hans Magnus Enzensberger, akinek több kötete is megjelent már lengyelül.

*Áfra János:* Fókuszáljunk most a friss verseskötetvire! Minthogy nem beszélek lengyelül, a fordítás minősége helyett csak a válogatás és az elrendezés által keltett összehatásra tudok reflektálni, a Térey-versek általad felajánlott sorrendben történő újraolvasása alapján. Eltérő hosszúságú egységekre tagolódik az összeállítás, és érzékelhető, hogy a magyar kötetekből vett versek szigetszerűen csoportosulnak. Találunk verset a debütáló *Szétszóratástól* [1991] kezdve egészen a 2019-es *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholmba* című verseskötetig, viszont nem érvényesül kronológia – ez kiderül a darabokat követő dátumokból, sőt, az *Őszi hadjáratban* [2016] átírva szerepeltetett írásoknál egy időintervallum van megadva. A válogatási szempontjaidra lennék kíváncsi.

Utaltál már rá, hogy a szerzőtől kaptál instrukciókat erre vonatkozóan. A javaslatain és a személyes ízléseden kívül milyen szempontok vezérelték még a figyelmed?

*Daniel Warmuz:* A fordítás során, ami tulajdonképpen kb. hat évvel a megjelenés előtt vette kezdetét, annak köszönhetően, hogy egyre több szöveg keltette fel a figyelmezt, világos lett számomra, hogy csak ciklusokba rendezve érdemes bemutatni János életművének ezt a kis, de mégis tartalmas töredékét. A kronológia érvényesülésének elhagyása csak félig-meddig igaz, ugyanis a korai verseket igyekeztem nem keverni a későbbiekkel, a költői beszédmód és a nyelvi formák fejlődését akartam ezzel nyomon követhetővé tenni. Bár Térey költészete sokrétű és szerteágazó, mégis eléggé koherensnek találom, mintha egy következetes, mélyen átgondolt projekttel lenne dolgunk. Ezért a tematikus feldolgozás volt a meghatározó szempont, amelyet már a *Sonja útja a Saxonia moztól a Pirnai térig* című 2003-as versgyűjteményben maga a szerző is alkalmazott bizonyos mértékig. A legjobban a sajátos földrajzi és kulturális zárandóklás érdekelt, a „Bildungsroman”-ként vagy még inkább „Bildungsgedicht”-ként is értelmezhető életút, amelyet János – mint hús-vér közép-európai értelmiségi – Debrecenből Budapesten, Varsón, Drezdán és a többi európai városon át tett meg, vissza Magyarországra, és azon belül a szülővárosába. De azért a kötetben, ahogy helyesen jegyeztet meg, szigetszerű szövegkülönítmények is szerepelnek – ilyenek az *Álomunka* vagy a *Fehér ember* című ciklusok –, amelyek egyfajta intervallum jelölőjének tekinthetők.

*Áfra János:* A könyv első verse a vészjósló, látomásos *James Ensor szponzora voltam, támogattam a nemes szorongást*, amely eredetileg a *Moll* nyitódarabjaként jelent meg, az utolsó pedig a *Gyázmunkás*, a már posztumusz közölt *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholmba* záródarabja. Előbbi James Ensor *Krisztus bevonulása Brüsszelbe* című, morbid-szatirikus hangulatú szimbolista festményét idézi meg. Az önelégült ünneplő figurák tömegében jelentéktelenül kallódik el a Megváltó apró alakja. A vers is mintha a lényeg elvétésére mutatna rá – vallásos és közéleti áthallások szervezik az olvasást, a szakrális és szekuláris értékek feszültségterében bontakozik ki a szöveg. Mennyiben érzed ezt a teljes életműre nézve meghatározó kettősségnek? Vagy a tablóyszerűség miatt választottad ezt a művet a kötet élére?

*Daniel Warmuz:* A nyitóvers, ahogy már említettem, a Térey által preferált kötetből származik, a záródarab megválasztásában pedig egyértelmű volt számomra, hogy ugyanaz a szöveg kell legyen, mint amelyik az eredeti kiadásban János lírai életművének szimbolikus zárókövévé vált. Érdekes módon mind a két vers – amelyek politikai szövegeknek számíthatnak – bibliai, vallási utalásokkal dolgozik, a sacrum és profanum közötti szférába helyezi a mondanivalóját, illetve hasonló gondolatra reflektál: a világ megváltására, megváltoztatására irányuló gesztus megvalósíthatatlanságára, mintha az a nagy, merész projekt kudarcba fulladt volna. De míg a *James Ensor...* esetén a közös humanista értékek megőrzésére tett próbának az elszámolásáról van szó („Kitelelt a hazám, haldokló Európa”), addig a *Gyázmunkás*ban a haza már szűk, szülőföldi értelemben szerepel („Gyázmunkás, milyen volt Magyarország, / Mielőtt az éjszakába fordult?”), ami akár Illyés Gyula *Haza, a magasban* című versét is eszünkbe juttathatja („Igy maradok meg hírvivőnek / Őrzeni kincses temetőket”).

De ha leközzöljük azt a két darabot, a lengyel válogatás még egy belső kerettel is rendelkezik, ugyanis a második, 1999-es keltezésű debreceni szöveg, az *Apám és a fegyelem* főmotívuma – az apafigura és az apa–fia viszony – visszatér a kötet utolsó előtti darabjában, a húsz évvel későbbi, *Málnaföldek mindörökre* című versben. Ebben az esetben is bizonyos kettőséggel van dolgunk, amelyre szintén a felnőtté válásból, illetve a tapasztalatok megszerzéséből eredő világszemlélet változása van nagy hatással.

*Áfra János:* Szeretném felhívni a figyelmet arra is, hogy milyen különleges könyvtárgyról van szó – szépen megmutatkozik rajta a lengyelek kifinomult vizuális érzékenysége. A magyar könyvpiacra ritkán jelenik meg hasonlóan korszerű dizájnú verseskötet. A borítón egy villamos látható, amely élethasonlatként tűnik fel a *Szétszórás után* című versben, de szerephez jut *A Kétmalomtól a Szent Annáig* és a *Semmi jónak elrontója* esetén is, az *Áldatlanságban* pedig Zugló villamosai jelennek meg. Grafikai elemként az egyes ciklusok közötti oldalakon stilizált, sínvonalszerű útvonalak láthatók. Varsóra és Debrecenre – a kettő közti kapcsolatteremtés lehetőségére – is utalni képes ez a közlekedési eszköz, egyúttal pedig ráirányítja a figyelmet Térey topográfiai érzékenységére.

*Daniel Warmuz:* A Téreyre jellemző topográfiai motívumok, amelyekről már többen is írtak – nálam okosabb szakértők –, csak egy további érv, amely alátámasztja az imént említett válogatási kritériumot. Az igen kiváló és vagány borítót Artur Skowroński grafikus tervezte, az ő ötlete volt, és nagyon népszerűnek bizonyult. Számomra pedig személyes vonatkozása is lett, ugyanis csak a kötet megjelenése után jutott eszembe, hogy tulajdonképpen az utolsó alkalom, amikor Jánossal láttuk egymást, egy villamoshoz kötődik – ami egyébként János kedvenc járműve volt, amint arról a Térey Könyvünnepek alkalmával Wilhelm Droste német fordító mesélt. A 2018-as Ünnepi Könyvhét idején egy olvasást népszerűsítő akciót szerveztek a 47–49-es villamosvonalon, amikor János Karafiáth Orsolyával együtt saját könyveit osztogatta az utasoknak, így az én kezembe is került egy a *Káli holtak* című regény dedikált példányai közül. Együtt [pompásan!] villamosoztunk a Deák téri megállótól, én meg leszálltam a Kálvin téren, amúgy ott, ahol egy Térey-idézet is található a sétálóknak lába alatt, a Reform 500 projekt közösségteremtő köveinek egyikeként. János ment tovább, és majdnem rá egy évre egy másik, számunkra ismeretlen útra kelt...

*Áfra János:* Az olvasás mindig egyfajta „utazás” – mit gondolsz, mitől válhat egyedi úttá ennek a könyvnek a megismerése a lengyel(ül) olvasók számára? Egyáltalán miképp hidaltad át a távolságot, próbáltad leküzdeni fordítóként a helyismeret hiányát?

*Daniel Warmuz:* Egyetértek veled, az olvasás abszolút utazás, de maga az élet is az – függetlenül attól, mennyire triviálisan hangzik ez a hasonlat. Lehet, hogy ez az „úti megközelítés” érdekesebbé és azáltal még „kézenfekvőbbé” teszi János költészetét. Hiszen a varsói versekben szerepel a Muranowski tér, az „ulica Orla” [Sas utca], az „aleja Róz” [Rózsaallé], és egyéb, a gettóra emlékeztető helyszínek is feltűnnek. A budapesti versek révén pedig a lengyel olvasó bejárhatja Óbudát, a Margit-hidat, a Blaha Lujza teret, a Thököly utat, tehát azokat a helyeket, amelyeket a lengyelek

akár turistaként is ismerhetnek. Szóval a versekkel együtt lehet utazni, mintha egy térképen mozognánk. A másik fajta utazás időben zajlik: hol a második világháborús Drezdában találjuk magunkat, hol pedig Magyarország bonyolult történetének áttekintését kapjuk meg, mint a *Köztisztaság tér* vagy az *Avartalanítod* című versekben. És van még a harmadik, bensőséges utazás is, amelyre a kötet tucatnyi példával szolgál.

*Áfra János:* Említetted nekem, hogy első debreceni utazásod alkalmával, a 2024-es Térey Könyvünnepek napjaiban végigjártad *A Kétmalomtól a Szent Annáig* című vers alapján beazonosítható útvonalat. Van-e olyasmi, amit most, a tértapasztalat fényében másképp fordítanál le?

*Daniel Warmuz:* Kiderült, hogy rosszul azonosítottam a „városgazda házát”, amit inkább más szóval kellett volna megfogalmaznom, de a legfontosabb: már sokkal jobban érzékelem a versben szereplő városképet. A szövegben leírt, az 1-es villamos útvonala mentén húzódó út tulajdonképpen Debrecen két arculatát köti össze: a régi a Bem tér és a Péterfia utca környéki civisvárosra utal, ahol több a hagyományos, egyszintes ház, a nyugodt, vidékies kis utca, a másik pedig ott kezdődik a Nagytemplomnál, ahol már tágasabb a sugárút és magasabb, igazi nagyvárosra jellemző bérházak és paloták állnak. A külföldi olvasónak, aki nem járt Debrecenben, helyszíni szemle nélkül ez kevésbé lesz nyilvánvaló, de hát néha így szokott ez lenni a versfordítással, előfordul, hogy nyelvek és kultúrák között váltva „elveszti a jelentését” egy-egy összefüggés.

*Áfra János:* Téreyt *A debreceni poeta* doctusként pozicionálsz a könyv életmű-áttekintő utószavában, és valóban magas a belépési küszöbe ennek az ideális olvasóját az értelmiségiek közt megtaláló költészetnek a kihagyásos szerkesztésmód, a rejtelmesség, illetve a magas-, pop- és szociokulturális utalások komplex szintetizálása miatt, továbbá a korábban említett karakteres hanghordozásból adódóan. A formai megoldásokkal, a versritmussal sem lehetett könnyű dolgod. Melyek voltak a Térey-versek fordításának sajátos, jelentős kihívásai?

*Daniel Warmuz:* A legjellegzetesebb és ezáltal legnagyobb kihívást talán a nyelvi regiszterek keveredése és a téreys humor jelentette. Nem biztos, hogy a lengyel olvasó ugyanabban találja meg az iróniát, ahol eredetileg tervezte a szerző. Problematikus volt a vendégmondatok átültetése is, azok beazonosításában nagy segítséggel volt Melhardt Gergő. Továbbá a versek sajátos, néha eltört ritmusa az, amin sokat törtem a fejemet. Néhány vers kivételével a kötött forma nem annyira jellemző Térey költészetére, de azért ott vannak szétszóródva az időmértékes sorok, ami abból a szempontból bonyolult, hogy a lengyel nyelv kevésbé „plasztikus”, az akcentusára érvényes szabályokban több eltérés is van, ezért például a magyar hexameter ugyanúgy tud hangzani, mint a görög vagy a latin. És most gondold csak bele, micsoda kihívás lenne a *Paulus* című versesregényt lefordítani!

Egy más típusú probléma, amellyel már magára hagyom az olvasót, a Térey költészetére jellemző önéletrajziságból adódik. Amíg nekem a *Boldogh-ház, Kétmalom utca* [2020] című memoár jelentett komoly segítséget, addig a lengyel olvasónak, aki kezébe veszi a kötetet, János igazából egy ismeretlen szerző. A kulturális különbség-

gek is okozhatnak gondot, pláne a debreceniségre jellemző civishagyomány, amely egy hosszabb széljegyzet nélkül szinte felfoghatatlan a lengyel művelődéstörténet felől szemlélve. Fontosabb magyarázatokat az utószóban igyekeztem adni, és annak a címét, ha már erre is utalsz, egyébként kockázatos eljárásnak találom, hiszen a „tudós költő”-megnevezés igen távolságtartó, kevésbé vonzó meghatározás lehet, de végül is helytálló, mert János az volt.

*Áfra János:* Vannak-e további terveid a Térey-életművel kapcsolatban hosszabb távon, illetve esetleg újabb magyar szerzők fordítását kilátásba helyezted-e, netán dolgozol is már valamely mű átültetésén?

*Daniel Warmuz:* Már elkezdtem fordítani János rövidebb, a *Moll*-kötetben található prózai jellegű szövegeit [egyperceseket], és nagyon szeretnék az utolsó verseskötetében megjelent *Vendéglő a Zöld Vadászhoz* című elbeszélésnek is nekiülni, hiszen remek – lengyel vonatkozásokat is tartalmazó – szöveg, sajnos túl hosszú egy folyóiratközléshez, miközben túl rövid az önálló kötetként megjelentetéshez. A valószínűsítés Varsó teljes kiadásának gondolata is foglalkoztat, de hogy megvalósítható-e, elsősorban *A méz jövője* fogadtatásától és a kiadói szándéktól függ.

Jelen pillanatban Kovács Istvánnak a lengyel–magyar közös történelmet részletesen ismertető műve második kötetének átültetésén dolgozom: mielőtt nyomdába kerül a már készen álló fordítás, még a képanyagot is meg kell szerkesztenem hozzá. Ezenkívül két további könyvfordítás van tervben, köztük Szécsi Noémi *Kommunista Monte Cristo* című regénye.

# A költőnek a fülével kell beszélnie

PAYER IMRÉVEL HOCZA-SZABÓ MARCELL BESZÉLGET\*

*Hocza-Szabó Marcell:* A '80-as években kezdted újságírói munkád mellett költői pályafutásod is, már ekkor az *Élet és Irodalomban* több verssel is jelentkeztl. Dicsérték különleges stílusod, melybe egyaránt belefért a formafegyelem, az ironikus gesztus, az antikvitás iránti vonzalom és a nagyvárosias lírai beszédhelyzet is. Milyen volt Magyarországon az 1980-as években költőként elindulni? Hogyan jellemeznéd az akkori irodalmi közeget, és milyen paradigmákat emelnél ki ebből, valamint közvetlenül a rendszerváltást követő időszakból?

*Payer Imre:* Elsősorban a kérdésedben említett iróniát mint költői beszédmódot, mint a mondottak igazságtartalmához fűződő viszonyt és annak akkori helyzetét

\* Az interjú a debreceni Déry Múzeumban, 2024. május 3-án, *A szépíró olvas* rendezványsorozat keretén belül elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

emelném ki. Akkoriban teljesen magától értetődő volt, hogy a költészet terén hivatalosan a kollektivista-képviselői vonal hangjának kell meghatározónak lennie. Tehát a költészet terén semmiféle irónia nem volt – hivatalosan –, erre pedig nem iróniával, hanem cinizmussal reagáltak. Aztán a '90-es években ezt váltotta fel az, hogy – kikarikírozva szólva – már csak a pénz számít, ami intézményileg is átalakította a magyar kultúrát. A régi nagy folyóiratok megújulva maradtak meg, mondhatom például az *Alföldet*, mely költőként is, de irodalomtörténészként is fontos volt számomra akkor is. Az egyetemen a témavezetőm Kulcsár Szabó Ernő volt, aki az *Alföldbe* gyakran publikált ekkor – és azóta is –, így az a fajta elméleti diskurzus, ami akkoriban megképződött, irodalomtörténészként is izgatott. De ha már *Alföld* folyóirat, akkor hadd említsem meg Aczél Gézát, az *Alföld* akkori főszerkesztőjét, akinek volt egy találó gondolata a '80-as és a '90-es évek kontrasztjának érzékletes megragadhatóságára: míg a rendszerváltás előtt az irodalmi rendezvényekről sírva ment ki a közönség, annyira meghatódtak a pátosztól, addig a kilencvenes években nevetve jöttek ki az emberek. Összességében megjegyezhető, hogy minden nagyon megváltozott, amit talán a párt szó jelentésének átalakulásával tudnék kellően érzékeltetni. Hiszen a '80-as években a párt és az azzal kapcsolatos érzület nagyon erősen dominált, de nem a marxista alapvetéseken alapuló jelentésében, hanem sokkal inkább olyan fogalmakkal kapcsolódott össze, mint az üzemi négyyszög, a szakszervezet vagy a KISZ. Ezek pedig egy biztonságot adó közös nyelv kifejezései voltak, amelyek minduntalan megjelentek a nyilvános beszédekben, a különféle diskurzusokban, elméleti megközelítésekben, és így, egy afféle diszpozitívummá válva, összefonódtak magával a párttal, majd pártérzületté alakulva episztémék lettek, azaz voltaképp mindent magában foglaltak.

*Hocza-Szabó Marcell:* És üzemi, illetve országos lapnál dolgozó újságíróként ennek a mindennapjaiba is beleláltál, ami igencsak érdekes lehetett. Mivel ez a rendezvény *A szépiró olvas* beszélgetéssorozat keretén belül valósul meg, illeszkedve a cím által megelőlegezett irányokhoz, kicsit félretéve a társadalmi és/vagy politikai vonatkozásokat, szorosabban ráfordulva az irodalmi mezőre, azon belül is arra a közegre, amely hatással volt rád, kiket tudnál kiemelni a rendszerváltással és egyúttal paradigmaváltással is átalakuló térből? A költészetteddel kapcsolatban gyakran felmerülő ironikus és gyakran intertextuális alakzatok vonatkozásában mely szerző-társaid műveiben találtál rokonságot?

*Payer Imre:* Petri György volt elsősorban, és hát ugye Tandori Dezső, akivel egyszer még együtt is kocsmáztunk, majd felkerestük Szpéro sírját. De hogy egy másik korosztályt is megemlítek: Kovács András Ferenc. Előttük nem igazán volt jellemző az efféle költészet. Nagy László, Juhász Ferenc, Weöres Sándor meg Pilinszky János volt igazán meghatározó, akik nagyon is patetikusak verseikben. Másfelől pedig – mert nyilván ekkoriban is táborok voltak – a szerveződő ellenzéki körökből megemlíthető még Radnóti Sándor, Balassa Péter és például Kukorelly Endre. Azonban megjegyezhető, hogy nagyon szerteágazó, heterogén volt már akkor is az irodalommal foglalkozó közeg, sok esetben nem ismerték el egymás munkásságát sem. És akkor ott volt Esterházy mint kulcsszereplő, aki az irodalmi nyelvet a köznyelvbe,

a közgondolkodásba is igyekezett átvinni publicisztikákkal. Ám ami részben ezzel is összefügg, és rám nagy hatást tett, az a számos beszélgetésem Petrivel, aki egy alkalommal azt mondta nekem, hogy nem kell különlegesen írni. Úgy gondolta, arra kell törekedni, hogy a stílusban is hétköznapi legyek. Nem kell félni leírni egyszerűen azt, hogy éhes vagyok, vagy hogy elment a busz. Nem baj, ha nem lesz különleges mondat. Alulstilizálni kell. Emögött pedig úgy láttam, hogy Petrinél a politikai gyanakvás állt, ez alapozza meg az ideológiakritikai beállítottságot is – gyanús így minden nagyot mondás. Szabadságfogalma is erre épült. Ami a szociokulturális irodalmi eszményt illeti, a rendszerváltással jött az említett röhögés, majd ezt követően, a '90-es évek után az „új komolyság”, ami már sokkal közelebb áll hozzám. E ponton pedig a közelmúltból elsősorban Áfra János *Omlás* című verseskötetét, valamint Karácsony Zsolt *Belső tízezer* című prózakötetét emelném ki.

*Hocza-Szabó Marcell:* Kicsit még időben visszamennék a rendszerváltás környékére, az életmű elejére. Említetted, hogy a '90-es években lett az ironikus beszédmódnak igazán relevanciája, amivel összhangot mutat az 1991-ben megjelent első köteted, a *Létbesurranó* is. Ezzel együtt azonban megfigyelhető egy teljesen más irányvonal is: az antikvitáshoz való számos kapcsolódás. Az antik versformákban írt költeményeidbe ugyanakkor belekerülnek – amint azt szóba is hoztad – a köznapiságok, a mindennapjainkból ismerős mondatok és helyzetek. Az első kötetedben úgy tárul eléink ez az antik hagyomány, mint egy állandó keretrendszer, mely a mai napig alkalmas arra, hogy történeteink keresztül lássuk és értelmezzük a világot. Sőt, a versekben egyes antikvitásból ismert szereplők is megjelennek, akik azonban tőlük idegen helyzetben, modern, nagyvárosi környezetben lépnek színre, ezáltal egyszersmind valamiféle idegenséget is tanúsítva. Az otthonosság és az idegenség együttmozgásai nyerhetők ki ebből: a forma idegenségének és a tartalom ismerőségének furcsa elegye. Honnan jött ez az összeegyeztethetőségre utaló törekvés? Milyen szerepét látod az antikvitásból vett mitologikus hagyománynak a kultúrában? Olvasmányélmények vagy inkább a kultúrában megjelenő gondolatalkatok ősisége vonzott ebben?

*Payer Imre:* A kulcsszó nálam ebből a szempontból a rítus, ami mindig is vonzott. E szó jelentését általában valamiféle ceremoniális, merev, szertartásos eseményhez kötjük. De hogy konkrétabban is válaszoljak, elmondható, hogy az első kötetemet megelőző olvasmányélményeim közül kiemelhető az *Iliász* és az *Odüsszeia*, mindkettő Devecseri Gábor fordításában. Ezeket a műveket skandálva olvastam, amit nagyon élveztem, mert nagyon magával ragadott a ritmikájuk, és az azzal feltétlen összekapcsolható, jó értelemben vett kényszeres meghatározottság. Az, ahogyan ezek a szövegek kötött formájukkal arról tanúskodnak, hogy – akárcsak az egyes rítusokhoz, szertartásokhoz rendelt tevékenységek kapcsán – az, ami le van írva, nem lehet másként, más formában, kizárólag így. Ezenfelül rengeteget olvastam Horatius-verseket, és persze Szophoklész *Antigonéját*, amelyben kifejezetten a Kar versszerű részeit szerettem, vagy hogy a magyar irodalomból is hozzak példát, Berzsenyi Dánielt. Szerintem ugyanis abban mutatkozik meg az irodalom lényege, hogy az adott szöveget nem érdemes más formában olvasni, csak abban, amiben meg

lett írva. Ahogyan egy rituálé egyes lépéseit sem érdemes megváltoztatni, mert az már nem ugyanaz lesz utána. A mitologikus alakokban is ezt az (ön)azonosságot látom, ami ironikus együttállásokba rendezve fokozhatja a bizonytalanságot. Az irónia lényege ugyanis nem a vicc, hanem annak megmutatása, hogy egy gondolat egyszerre lehet állítás és tagadás is. Azonban mivel egyiket sem hirdeti teljességgel, és ezzel mindenekelőtt bizonytalanságot sugall, igazabbá is teszi a kijelentést, mert a valódi igazság a bizonytalanság. Mindezt pedig egy kicsit tágabb kontextusba helyezve és egyúttal össze is foglalva az említett két fontosabb poétikai jellemzőt, az irónia és a mitologikus személyek általi lírai szerepjáték voltaképp annak a bizonytalanságnak a kivetülése is lehetett az indulásom idejében, mely a Szovjetunió, a nagy birodalom várható, majd be is következő szétesésével és annak egyfajta megcsúfolásával is detektálható volt. Persze, ahogyan azt akkoriban viccelődve mondtuk, „most már dögölt oroszánba rugdosni...”. Ugyanakkor ez a – nevezzük úgy – „nagy narratívák kicsúfolása” kellett akkor, hogy később jöhessenek olyanok, akik már komolyabban fölépítenek valamit, ami hiteles. Ami már kilép ebből a fajta meghatározottságból, és a szerepjátékon felül tud majd valamifajta önazonosságot alkotni.

*Hocza-Szabó Marcell:* A 2000-es évekkel tehát olyan új lehetőségeket láttál a költészetben, amelyek főként társadalmi-politikai okok miatt addig gátolva voltak. Ekkoriban már rég nem pályakezdő, hanem egy újságírói múlttal és több kötettel is rendelkező, elismert költő és irodalomtörténész voltál. Foglalkoztál behatóbban a későbbi jövővel, a 2000 után alkotó fiatalabb generációkkal? Milyen általános tapasztalatod, észrevételed van az ő közegükről, összehasonlítva a te indulásoddal?

*Payer Imre:* A 2000-es évek fiatal költészetét egy időben igyekeztem közelebből is megfigyelni, ezért fiataloknak szervezett táborokba [például Szigligetre] is rendszeresen elmentem, még a költészetükről szóló programban is részt vettem értekezőként. Akkoriban bennem volt az az elvárás magammal szemben, hogy nem akarok kiesni az időből, nem akarok lemaradni, hanem menni akarok a fiatalokkal. Ezekben a körökben ismertem meg többek között Nemes Z. Márió, Borda Réka, Orcsik Roland vagy a már említett Áfra János költészetét, és az általuk is és többek által is jelzett „új komolyságot”. De úgy összességében elég zavaros számomra a teljes irodalmi mező a közelmúltban és a jelenben azon túlmenően, hogy most is észrevehetőek azok a tendenciák, amelyek az indulásom idejében is megvoltak. Gondolok itt például az említett népnemzeti és társadalmi-képviselői líra, valamint a nyelvközpontú, ún. szövegirodalom szembenállására, amelyek köré – ugyancsak hasonló módon a '80-as évekhez – táborok szerveződnek. Pedig hát ez a korábbi narratívák visszatérése egyértelműen nem jó irány, hiszen a költészetnek elsősorban a hangzás és az értelem tökéletes együttállásairól kellene szólnia. Ezzel pedig nyilvánvalóan utalok Wagnerre, akinek a művészetében az értelem és a hangzás elválaszthatatlansága fedezhető fel. Ez lenne az irodalom is. Hiszen tudniillik az alkotóművész tehetsége abban áll, hogy van füle, van érzékenysége az értelem és a hangzás összekötéséhez. Ez ma már, úgy látom, egyre nehezebb, mivel az érzékenység helyett sokkal inkább előtérben van a durvaság, a nyersesség. Pedig a művészet az értelem és hangzás összjátéka nélkül nem képes kellően hatni, hiszen

csak általa jöhet létre egy olyan egységesség, mely – visszautalva a korábbi, antikvitásból ismert szövegek kapcsán felmerült gondolatokra – lehetőséget adhat arra, hogy egy mű ismételterhetővé, skandalizálhatóvá, azaz „másként nem mondhatóvá” váljon. Merthogy a vers nem egy újságcikk, amit megírhatok másként, megváltoztatva a mondatok, mondatrészek sorrendjét, hogy helyes megfogalmazást érhessek el. A költészet ezen túl van. A költőnek azt kell elérnie, hogy a vers semmilyen része ne lehessen fel- vagy kicserélhető, mely által nem a helyesség, a pontosság, hanem az igazság fejeződik ki. Ez nyelvművészet. Bár ezt nem minden tábor tartja olyannyira fontosnak, és ez bizony az irodalomtudósoknál is kiüt. De ezzel talán már egy kicsit el is kanyarodtam a kérdéseidtől...

*Hocza-Szabó Marcell:* A felcserélhetőség kapcsán szeretnék kitérni az egyik legismertebb versed, *A fehér cápa énekének* változataira, valamint annak állatszimbólumot érintő átírásaira, már csak azért is, mert reményeim szerint ezen keresztül ragadhatóak meg az életműveden belüli poétikai irányok fordulópontjai. *A fehér cápa éneke* először az 1998-as *Föl, föl, ti rabjai a földalattinak!* című kötetben szerepelt, majd több későbbi könyvedben is feltűnt, változtatás nélkül, a maga jellegzetes első két sorával: „Úszom az éjszaka zord vizében / A fehér cápa – én.” A *Pattanni, hullni* című 2009-ben megjelent kötetedben viszont már egy apró, de annál lényegesebb változtatással közölted: „Úszom az éjszaka zord vizében / A fehér cápa én.” Sőt, verstestvérei is lettek, melyeknek már a címei is árulkodóak lehetnek: először *Az ámbraščet* mint egyfajta alternatíva, mely nem tör ránk, hanem csak békésen, „lassan lebegteti / farokuszonyát az óceánban”, majd a „csúszó-úszó” *Cápa az aszfalton*, végül pedig *A cápának már hűlt helye*, ahol az állatot már „a jambikus sorokban / nem láthatod csak hallhatod”. Ezek az állatszimbólumokban tetten érhető módosítások, illetve a hozzájuk kapcsolható önreflexív metaforikus utalások a költői szerepjáték megváltoztatását, a nagy hagyománnyal bíró alanyi költészethez való visszanyúlást sejtetik. Innen nézve pedig akár a költői szereppel való leszámolásként is értelmezhető, mely által a kezdetben maszkszerű, diffúz lírai éntől eltávolodva immár egy egységesebb, de még mindig – ahogy az ironikus hangvételű verseidben is – rendkívül önreflexív és összetett beszédhelyzet válik jellemzővé. Miért pont a cápát találta meg megfelelő szimbólumnak erre? Idővel változott a költészettel kapcsolatos nézőpontod, ami ezekre a radikális változtatásokra késztetett, vagy ez inkább egy általános attitűdalakulás, melyet az aktualitások idéztek elő?

*Payer Imre:* Akkor most elmondom a titkot: az én előzetes szövegeim a cápaversek kapcsán Bertolt Brecht költeményei voltak. Jóllehet, abszolút nem érződik bennük, vagy talán csak annyiban, hogy a német költő is szerette a dalszerű ritmusokat. Meg persze a '90-es években megvolt az a szinte nihilistának mondható, mindent behálózó kapitalizmus által táplált életérzés is, amely – akár a cápa – csak azt tartja fontosnak, hogy mindent felzabáljon, vagyis kicsit átértve a mindennapokra: mindent megvegyen, mert ezen kívül nem érdekli semmi. Ugyanakkor a villoni hagyomány, a nyelvi történés, mint művészetakarás – ez mozgató. Voltaképp erről szól, ezt szimbolizálja a fehér cápa. Az általad kihangsúlyozott módosítások pedig inkább a lelki alkatomból következtek. Az állati eredetű mozgások mindig is tetszettek.

Gyerekkoromban is efféle mozgásokat rajzoltam, mert magával ragadott a szenvedélyes létmódjuk, és persze ez később kiegészült, összefüggésbe került a már említett ritualitás iránti hasonló eredetű vonzalmammal. Érdekel a nem-emberi életformák természetessége. Valahogy úgy, ahogyan például Catullus oroszlánja az At-tis-epilleionjában, akár egy isteni átok, megmásíthatatlanul ott van, és jön. Mármost: egyszerre állókép és mégsem az. Hasonlóan, mint például a parnasszista Charles Leconte de Lisle művében megjelenített óriási elefánt. Valami effélét szerettem volna megjeleníteni a *Cápa az aszfalton* című versemben. A mozgás ritualisztikus megjelenítésével viszont újabban – ahogy arra már utaltam egy korábbi válasz során is – a hangzás, vagy jobban mondva, a hangzósság is összekapcsolódik, mely *A cápának már hűlt helyében* reményeim szerint meg is mutatkozik. Ebben már a nyelv jelentésbeli közlése feloldódik a hangzósságban, ami így már nem szimbolikusan, hanem sokkal inkább performatív módon játszik rá az állatiasságra, és az azzal szorosan összefüggő szenvedélyes ritualitásra. Efelől nézve, ha egyfajta ars poeticát szeretnék megfogalmazni, úgy is mondhatnám, hogy a költőnek ahhoz, hogy a nyelv a maga teljességében szólalhasson meg, egy termékeny képzavarral élve, a fülével kell beszélnie.

*Hocza-Szabó Marcell:* Ezzel összefüggésben, de immár közelebb lépve jelenünkhöz és a költészeted mostani fázisához, az alanyi beszédmód előtérbe helyezéséről kérdeznék. Az előzőekben általad mondottak alapján arra következtetek, hogy az alanyi költészet megjelenése végtére is annak a perspektívának a megfordítása, amelyet eddig is alkalmaztál. Az állat és ember, ösztön és öntudat összhangba hozása, egymásra értése, ám azzal együtt, hogy mostanra az állat nem szimbólum, nem valaminek a megtestesítője, hanem önálló létező, a lét egy emberre is áterthető lecsupaszított mása. Ugyanakkor feltűnő, hogy egyre több a kérdés a versekben, ami összefügg a korábbiakban említett bizonytalanságot kihangsúlyozó attitűddel is. Ezt az irányt erősíti a 2023-ban a Salvatore Quasimodo költőversenyen *Rapszódia tájkról, időkről* című költeményed is, mellyel Térey János-különdíjban részesültél. Úgy tudom, személyesen is ismerted a költőt. Mely pontokon kereszteződött az utatok Térey Jánossal? Illetve mi fogott meg az alanyi költészetben, ami az elsa-játítására késztetett?

*Payer Imre:* Bár most itt vagyunk Térey János városában, és mikor megérkeztünk, leszállva a vonatról, rögtön ő jutott eszembe Debrecenről, én nem innen, hanem Balatonfüredről és Budapestről ismertem. Egyébként megírta ő az ingázásait, több művében is tetten érhető az a fajta, akár egyes városok történetére, „személyiségére” kiterjedő önéletrajziséga, amelyet a kortársai közül leginkább csak ő képviselt, méghozzá meglehetősen egyedi és rejtélyes módon. Az alanyiség tehát nála is – és nemcsak költői megszólalásmód tekintetében – nagyon meghatározó volt. Más-különben a szakmai életút szempontjából egyszerre indultunk, mindketten a Cserépfalvi Kiadó '90-es évek elején megjelent debütköteteket gondozó sorozatában: én az általad is említett *Létbesurranó*val, ő pedig a *Szétszóratással*. A másik kérdésre válaszolva pedig, és egyúttal kicsit visszakanyarodva az előző válaszomban is említett hangzóssághoz, és annak irodalomtörténeti hagyományához, akár József

Attilát is megemlíthetném ezzel kapcsolatban. Hiszen számára is nagyon fontos volt a vers hangzó volta, mely nemcsak műveiben érhető tetten, hanem abból is kiderül, hogy köztudottan Villon rajongója volt. A francia költő hatása pedig leginkább egyik nagy és számomra is meghatározó versében, A *hetedikben* érzékelhető, melyben voltaképp önmagát keresi az elképzelt vagy feltételezett szubjektumokon keresztül az igaz énig való eljutásig. Ez az énkereső attitűd vagy gondolati forma foglalkoztat mostanában, amit én is vallok, és amihez úgyszólván én is megpróbáltam csatlakozni, például a *Pattanni, hullni* költeményemtől kezdve: „Egymás közt vagyunk – elég / Ennyi. Megtelt a pálya fullra. / Isten véletlen passzaként: / Pattanni bentre, hullni túlra.” Már csak azért is illik ez a részlet ide, mert valamiképp kapcsolódik a díjazott vershez is, amelyben másfelől, de reményeim szerint mégiscsak ugyanarra, a hang és a nyelv összeegyeztetésére teszek kísérletet.



Bethlenfalvy Gergely

# Betűk látványa

A *PRAE* SZEMÜGYRE VÉTELE\*

„[A] *Prae* előállapot-jellege eleve nem tűr összefoglalóbb megállapításokat.”  
[Tandori Dezső]

Érzékeink megcsalnak minket – tudjuk mióta. Az érzékelésre vonatkozó megfigyelések felé, amelyeket alapvetően az érzékelésre vonatkozó megfigyeléseket rögzítő-archiváló [írott] szövegekből ismerünk, jóval nagyobb bizalommal fordulunk, mint amennyire saját érzékelésünk tapasztalatában bízunk. Egyszerre elfeledkezünk arról, hogy a szövegek olvasása ugyancsak az érzékelés útjain – vizuális, esetleg haptikus módon – történik, és arról is, hogy az érzékelésre vonatkozó tudás, amely elénk tárul, a szöveg távolkerülése után már csak mint emlék, az írottak elmébéli emléke áll a rendelkezésünkre. Az érzékelésre vonatkozó megállapítások és ismeretek tehát szintén kiszolgáltatottak az érzékelés csalóka voltának és a felejtés folyamatában bekövetkező módosulásoknak, elhalványulásnak. Mi alapján tehetünk akkor különbséget, és főleg, milyen szempontok szerint rendezhetjük hierarchiába a tapasztalatot, az érzékelést és az ismeretet, a tudást? És mi a figurális nyelv szerepe ebben a kérdésben? A metafora jelenléte az érzékelésről való beszédet, a tudományos nyelv eszközeit is meghatározza. Amikor Jonathan Crary a 18. és 19. századi, látásra vonatkozó természettudományos, filozófiai és pszichológiai elméletek változásáról ír, Johannes Müller fiziológiai optika területén végzett munkásságát illető passzusait így foglalja össze: „[Müller munkássága] volt az egyik legnagyobb hatással arra, ahogyan a megfigyelőt *képzelték el* a tizenkilencedik században, és ahogyan egy bizonyos »igazságot« *ábrázoltak* a látásról és a megismerésről.”<sup>1</sup> Crary a látás tudománytörténetéről, a látás episztemológiai földolgozásáról írva éppen a vizuális érzékelést konnotáló szókészletből válogat. Csupán egyetlen, noha nem az egyedüli példa ez arra, ahogyan a képiség, a reprezentáció, az ábrázolás és a látásból származó tapasztalat konstituálja a tudás szövegiesülését.

Szentkuthy Miklós *Prae* című szövege sok esetben hasonló problémával szembesíti olvasóját, a mű eddigi olvasataiban azonban elvétele jelenik csak meg ez az aspektus.<sup>2</sup> Ismeret és érzéklet szövegiesülése ismeret, érzéklet és *textus* transzformatív

\* Részlet egy készülő hosszabb dolgozatból. A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-2 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge–Massachusetts–London, 1992, 89. Kiemelések tőlem: B. G. A magyar fordítást [Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Bp., 1999.] módosítottam – B. G.

2 Elsősorban Kerber Balázs az elmúlt évtizedben folytatott vizsgálódásai foglalkoznak a kérdéssel, pl. Kerber Balázs, *A fantázia mint performatív erő. Szentkuthy Miklós és az érzékelés tapasztalata*, Kalligram 2021/10., 65–71.; *Változó arzenál. Vizualitás, egység és szétesés Szentkuthynál és Pirandellónál*, Tiszatáj 2018/3., 60–67.; *A társítás mámora. Érzékiség, asszociációk és pastiche Szentkuthy Miklós műveiben*, Alföld 2015/12., 99–106. A nevezett írásoknak azt az általános, visszatérő és joggal ismételt észrevételét, hogy Szentkuthy műveiben, köztük a *Prae*-

ágenciáját és alakváltoztatási hajlandóságát egyaránt jelenti, ugyanakkor a *textusban* és *textusként* megképződő ismeret, érzéklet és nyelv az olvasás manipulációinak és a spekulatív megértésnek kitett. A fogalmi nyelvet a betűk látványa kompromittálja, a megértést a szemek csalfa képe.

1.

A *Prae* abban a feszültségben olvasható, ami a szöveg és a szövegen kívüli között támad. A szöveg számára a textuális létmód az egyedüli érvényes, így az írásnak is meg kell birkóznia a szövegiesülésen inneni, nem-textuális tartomány immaterialitásával. A *Prae* első lapjain már ott található a föltevés, miszerint az írás írás előtti benyomásoknak kitett; hogy az írás a szűken értett nyelvi rendszeren, a megnevezésen és a nyelvi szimbólum jelölési mechanizmusán kívül eső impresszióknak a nyelvi rendszernek megfelelő strukturába igazítása. Ha az írás ettől *eltekint*, kockázatot vállal; plasztikus megfogalmazásban: „Az ember átél valamit, és az ember elmeséli: a két dolog

---

ben, kiemelt jelentősége van a vizuális tapasztalás színre vitelének, jelen dolgozat nem vitatja. Kerber vizsgálatai azonban az érzékletek textualizációjának lehetőségfeltételeit nem érintik – ezt a hiányt kívánja jelen munka, legalábbis részint, pótolni. Kerber egyik szövegét így zárja: „Szentkuthy művein hol nyíltabban, hol kevésbé nyíltan végigvonul az a gondolat vagy sejtés, hogy minden elméleti konstrukciónál valódiabb és talán intellektuálisabb is maga az érzéki valóság, a pusztá látvány ereje. [...] Szentkuthy magukat a kultúrákat, a különböző elgondolásokat és irodalmi műfajokat is igyekezett úgy összegyűjteni, hogy látható, izgalmas matéria keletkezzen belőlük, hogy az egyszerre anyagi és intellektuális terek egy világgá ötvöződjének, s különböző elemeik megérintsék egymást a forrongó, teremtdő szövegtérben.” Kerber, *A társítás mómora*, 105–106. A „valódiság”, az „érzéki valóság”, a „pusztá látvány”, a „láthatóság” és a „világszerűség” a látás és a tapasztalat olyan alakzatait posztulálják, amelyek az említetteket a fogalmi nyelvvel oppozícióba helyezik; az alábbi írás argumentációját azonban meghatározza, hogy a tapasztalat és a tudás, a látvány és a szöveg, a látás és az olvasás stb. viszonyait – különösen a *Prae* percepciót, valódiságot és irodalmat/textust illető passzusait föloldva – zavarbaejtően instabilnak találja, azonkívül fenntartásokkal fordul a szöveg reprezentatív-mimetikus [„világalkotó”, „kifejező”] funkciója-képessége felé.

A korábbi évek recepcióját illetően Béládi Miklós utal tudás és látás egyidejűségének a szöveg poétikájával összefüggő problémájára: „egyidejűen a tapasztalat, a látvány és a filozófia, az elvont gondolkodás oldaláról elindulva akarta a regény világát teljesen átformálni”. Béládi Miklós, *A Prae, vagy regény a regényről* = *Uő, Válaszatok*, Szépirodalmi, Bp., 1983, 216. Monográfusa bár szóvá teszi, hogy „Szentkuthy esetében elválaszthatatlan egymástól a verbális és a vizuális fogalmazás”, vagy hogy a *Prae*-be komponált „szerkezeteket” „képtelenek vagyunk vizuálisan érzéklni”, a megállapításainak fogalmiságából fakadó zűrzavart nem oldja föl, és az örömelvű íráspraxissal magyarázza a szöveg által figurált látvány ontológiai és episztemológiai státusát: „Az analízis öröme mellett Szentkuthyt a részletek gyönyöre sarkallja egy egészen egyéni és sajátos gondolkodás-, látás- és írásmód kifejlesztésére.” Fekete J. József, *P.O.S.T. Szentkuthy Miklós és művei*, 2005, <https://mek.oszk.hu/04000/04004/04004.pdf> Szerb Antal detektálja a vizuális metaforák és az ismeretelméleti futamok összefüggését, ám kritikáról/recenzióról lévén szó, csak érinti a kérdést: „A könyvben hajszálfinom ismeretelméleti spekulációk váltakoznak impresszionista fürdőtrikó-leírásokkal. De mire átengedjük magunkat a fürdőtrikó frivol hangulatának, kiderül, hogy tulajdonképpen valami hallatlanul modern épületről van szó, ahol minden üvegből van, kivéve az ablakokat.” Szerb Antal, *Szentkuthy Miklós: Prae*, Erdélyi Helikon 1934/7., 547. Tandori egy megfigyelése nyomán azonban mintha már eljuthatnánk a bizonyosság és a vizuális érzékelés felszíni, a *surface*-re irányuló jellegének összefüggéséhez: „A kidolgozottnak, a történetképzőnek stb. hirdetett elemek, nevezzük akkor már így a továbbiakban is, értékek – bizonyíthatatlanok. Ennek, későbbi szóval így mondhatná valaki, »groteszk« megtestesítője a divatcentrikusság, a felhám-elemzés, a gondolatcsapongás...” Tandori Dezső, *Szentkuthy-tanulmányozás*, Mózgó Világ 1985/6., 112.

között nincs híd, csak ugrás, vak lendület”. [I/198.<sup>3</sup>] Az élmény – a vizuális érzékelés és a kogníció, ami a *Prae* grammatikai alanyához társított elsődleges aktivitás – egy szöveg nyelvi anyagaként kényszerű kicsapódni, ha szóhoz kíván jutni. „Leville-Touqué meglátja a kalapot” – a *Prae* első szavai a kalap látványának megképződését egy szubjektum fölfogásának folyamataként, a kalapot az észrevétel tárgyaként inszcenírozzák, ám a kalap megpillantása azonnal az esemény nyelvi kifejezhetőségének kérdését állítja elő. Leville-Touqué cikket ír róla folyóiratába; a cikk címe: *Kezdet Sémája avagy új kompozíció*; az írás a kalap megfigyelésére és a kalaphoz társított értelemalakzatok fölvonultatására látszik irányulni, mintegy a kalap [látványának] megírhatóságával kíván számot vetni, de a kalapról való írás csakhamar magára az írásra, a nyelvi kifejezés lehetőségfeltételeire kezd vonatkozni. A kalap-megpillantás írása mindenekelőtt szövegszerkezeti kérdéssé alakul [„ekkor sejtettem meg, a felfedzők naiv-öntelt szimatjával, hogy itt a kompozíció, a szerkesztő-stílus új lehetőségei nyílnak számomra” – I/9.], azután a nyelvműködés és a szövegképződés szubsztantív mozzanatára mutat rá a szöveg: a metaforára [I/12.]. A metaforát ez a *Prae* textusába ékelődő írás, a *Kezdet Sémája*, amelynek határai és alanya tisztázatlan módon keveredik el a *Prae* határaival és alanyával, olyan nyelvi jelenségnek mutatja, amely mint önmagával nem azonos tesz azonosíthatóvá valami mást [„csak vonatkozik valamire” – I/12.], illetve amely szinekdochikus viszonyban áll azzal, amire utal [„csak része valaminek” – Uo.]. A *Prae* itt voltaképpen metonimikus strukturát ír le, a szinekdochét, és fölvehető, hogy a *Kezdet Sémája*, amely a látvány effektusával szembesülve a metaforát találja alkalmasnak arra, hogy az érzéklet–textus-transzfert véghez vigye, a *Prae*-vel metonimikus viszonyban áll, amennyiben a köztük lévő kapcsolat úgyszintén a szinekdoché szerkezetével analóg. Ekként, és tekintettel a *Prae* további számos, elsősorban a látványt illető, mintegy extradiegetikus utalásokként figurált részleteire, amelyek az olvasás számára ugyanakkor kizárólag szöveggént válnak hozzáférhetővé, a szövegeltőtes vagy szövegen kívüli tartomány textualizációja a mű szerkezetét és poétikáját meghatározó probléma. Fontos azonban arra figyelmeztetni, hogy a *Prae* mintegy letiltja a saját imaginárius terén kívüli referenciális azonosításokat. Azoknak az explicit utalásoknak a példáján mutatkozik meg ez a tiltás kiváltképp, amelyek filozófiai művekre vagy képzőművészeti alkotásokra mutatnak, ám amelyek fiktív művek és alkotások. A fentiekhez tehát hozzá kell tenni, hogy a textus azon koncepciója, amely a *Prae*-t jellemzi, a szöveget mindenekelőtt a keletkeztetés tereként gondoltatja el – a szöveg korántsem valami származékos, amely extratextuális tartományt föltételez. Ezt támasztja alá a „Leville-Touqué meglátja a kalapot” mondat azon olvasata, amely a [„meglátott”] kalapot a mondat szintaktikai elemeként érti, egy olyan kalapként, amelynek megpillantása a szöveg poétikai eseménye, miáltal a látvány egyedül mint nyelvi aktusok sora képződik meg.

A feszültség azonban továbbra is fennáll, amennyiben a kalap megpillantásának inskripciója csak a kalap *Prae* előttről származó szemantikai mátrixának földelése árán lehetséges. Más kalapok törnek a szövegtérbe, ami az invenciót akadályozza: a kalap megpillantását nem lehet beírni, hiába, hogy a megpillantás mintegy az előttes, „tisztá”

3 A hivatkozott kiadás: Szentkuthy Miklós, *Prae*, I-II., Magvető, Bp., 1980. A pontos szöveghelyeket a főszövegben, zárójelben adom meg.

tartományba való belépést jelentené, a kalapként nem meghatározható fenomenon punktuális megnyilvánulását, mert a fenomenon ismét csak kalapként válik azonosíthatóvá. Hogy a kalap denotatív jelentésteré miféle nyűg a szöveg szabad bontakozása számára, jelzi, hogy a szöveg rögvést megkezdí e jelentéstér rombolását és kiürítését, amikor kijelenti: a kalap „alig hasonlított kalapra [...] nem tudtam megállapítani, hogy fém-, papír-, üveg- vagy textildolog-e” [1/8.]. A továbbiakban a kalaphoz rendképzet, egy rácsozat, ketrec képe társul, ami alighanem a kalap szó szemantikai merevségére adott metaforikus reakció, arra a jelentésszerkezetre tehát, amelyből a szöveg ki akar törni. És éppen a kalap alakul végül azzá a metaforává, amely a szöveg strukturális kérdéséhez vezet el, a szerkesztés módszeréhez:

Mit akart ez a kalap mondani? A csövek csillogó merevségét, amint bor-daszerűen öleltek körül egy még számára nem létező kis női fejrőlbuszt, minden időkben a szabály, a rendszer, a logikai megkülönböztetések, fejezetek és alaprajzok megtestesüléseinek tekintették: a csövek a rend örökös szimbólum-lakájai. Ha ezek a fémszálok és nikkellindák rásimulnak egy fekete vagy szőke koponyára, akkor szigorú Rák- és Baktérítőket, pedáns ekvátorokat és Greenwich-húrokat fog teremteni följe: az agy és bubifrizura a szabály skorpióujjai közé fog börtönzödni. De ez a szabály, melyet az említett csövek képviseltek, mégsem egészen régimódi szabály-ketrecet jelent: részben az ívelésük fokában van valami groteszk hajlandóság, részben a fényükben van valami túlzott, cinikus csillogás, vak-fehér szikrázás: az eredeti rend, puritán séma, melyet az ilyen merev és egyforma indák mindig képviselnek, részben a burleszk, a humor, a játék, részben meg a luxus, öncélú elegancia, aszketikus póz világa felé hajlik el. // Ez a kétféle elhajlás nem jelenti a rend kárát, sőt gazdagságát: ekkor sejtettem meg, a felfedező naív-öntelt szimatjával, hogy itt a kompozíció, a szerkesztő-stílus új lehetőségei nyílnak számomra [...]. [1/9.]

Föltűnő, amikor az analízis tárgya megváltozik, és a kalap bizonyos részei, jellemzői egyszerre egy szöveg „formájára” vonatkoznak.<sup>4</sup> A kalap illető transzformációja a szövegalkotás meglehetősen önkényére utal, a kalap egyes tulajdonságaihoz társított jelentések ugyanis csak így válhatnak – ha egyáltalán – alkalmassá arra, hogy azokból egy „szerkesztő-stílus” jegyeire lehessen következtetni. A jelentésmezők „össze-

4 Itt érdemes utalni Erwin Panofsky szintén egy kalapot illető példájára, ahol azt írja: „Ha egy ismerősöm kalapemelésével üdvözlő az utcán, formai szempontból nem látok egyebet, mint bizonyos részletek változását egy olyan együttesben, mely a látványvilágot alkotó általános szín-, vonal- és tömegalakzat része.” Erwin Panofsky, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába* = Uő., *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. Tellér Gyula, Gondolat, Bp., 1984, 253. Panofsky példája úgyszintén egy, a jelentésadást mintegy megelőző stádiumra utal, amikor a kalap még nem kalap, hanem pusztán a percepcióban bekövetkező változás, a tér-kép átalakulása. Ám még fontosabb, hogy a kalap mindenekelőtt formakérdésként artikulálódik, szóval a dolog fölbukkanása a látásmezőben elsősorban a [tér-] szerkezet színek és alakzatok által meghatározott voltára gyakorol hatást. Másfelől, a kalap még bármi lehet – a kalap és annak megemlése Panofskynál is értelmezésre szorul, amely értelmezést nála bizonyos társadalmi kódrendszerek [az udvariasság, az üdvözlés formái] és a gesztusnyelv implikációi [pl. a kedélyállapot-indexek] programozzák elő.

függesztésére" [I/9.] vonatkozó szándékot maga a *Prae* utalja a mesterkélttség és a gyűlölet egyfelől technikai, másfelől affektív körébe: egy meg nem nevezett nő Levil-le-Touqué bűsz dühét váltja ki azzal, hogy a kalap iránt kifejezi nemtetszését. Többek között ehhez az eseményhez köthető, hogy a szövegben megjelennek a „mesterkelt elmélet kezdetei erős gyűlölettel párosulva” [I/11.]. A nő és a kalap összetartozása az elbeszélés szerint nem jön létre, és ez látszik a kalapot egy, a jellegétől eltérő úzus irányába lökni: a ruhadarab ruhadarab voltát fölszámolja, hogy a szövegszerkezet metaforikus magyarázatává lesz, ugyanakkor a szó szemantikai összetételének átalakítását katalizálja.

A jelentés transzfigurációjára a *Prae* erőszakos aktusként utal, a jelentésmódosítás az erőszak, sőt a terror jegyét viseli magán: „akinek minden mondata a nyelvtani *Latest Fashion and Gentleman's Syntax* folyóirat programját oly könnyen betartja, az valószínűleg nem érzi a szavak örök széthúzó erejét, az nem igyekszik saját terrorját kiterjeszteni a rákényszerített, tehát számára úgys semmit sem jelentő szavakra.” [II/574.] Homályban marad, a fiktív periodika pontosan milyen programot állít; csak annyi bizonyos, hogy programról van szó, amelyet be lehet tartani, és amely program betartása kizárja a nyelv legbensőbb tulajdonosságának fölismerését: a „széthúzó erőt”. A citátum nyelvszemléletét magyarázva a következő kijelentések kockáztathatók meg. A program a kiszámíthatatlan működés oppozíciója, amennyiben kiszámíthatóságot implikál. A kiszámíthatóság másképpen konvenciónak, egyfajta egyezségnek is tekinthető, amely a nyelvhasználat módját írja elő. Vagy *megállapodásnak*, amely a jelentés *megállapodottsága* révén biztosítja a nyelv használatát. A konvencionális nyelvhasználat a nyelvi rendszer tagjainak stabilizálása folytán a jelentéspotenciál elapadásához, a nyelv enyészetéhez vezet: a megértéshez.<sup>5</sup> A *Prae* poétikája és szerveződése rendre az értelemkonstitúciót akadályozza, ezért a nehezen áttekinthető utalásrendszer és a hasonlítások paroxizmusa; ugyanakkor a szöveg kifejezetten a regényszerkezet kapcsán szól a jelölők meghatározatlanságáról és szabad mozg[at]ásáról: „A szerkezet egysége nem az alkotóelemek mértani összerakásában érvényesül, hanem egyrészt az alkotóelemek végletes és non-plus illanékonyosságában, másrészt az általuk szuggerált hullámtér végtelen kiterjedtségében” [I/343.]. A program és a konvenció a nyelvhasználat valamiféle hierarchikus-centralizált modelljét képviseli, és ezzel dichotóm viszonyban gondolható el a szöveg olyan konstrukciója, amely a szétterjedést, a differenciákat megképzését, a szabályozatlanságot produktív tényezőként implementálja.

5 Vö. „Én beszélek Önökhöz, és ha Önök megértették szavaimat, ezek a szavak már meg is semmisültek. [...] a nyelv pedig mindenekelőtt *nem-nyelvvé* alakul át [...] Ugyanez áll a használati nyelvre: a nyelv, mely kifejezni segített szándékomat, vágyamat, parancsomat, véleményemet, ez a nyelv eleget tett hivatásának, alighogy itt volt, el is tűnik. [...] hogy megértették, arról a figyelemreméltó tényről fogom felismerni, hogy beszédem már nem létezik: teljesen átvette helyét az *értelme*”. Paul Valéry, *Költészet és elvont gondolkodás* = *Uő, Versei és oxfordi előadása a költészetről*, ford. Somlyó György, kiadja Rose Károly, 1946, 86., 98. Kiemelések az eredetiben. A *Prae* a leírás aktusa általi érthetlenné tétel kapcsán tesz hasonló megfigyelést, amennyiben a stabilitásból (véglegesség, érthetőség) az írás (leírás) értelmetlenségét és a használhatatlanságát mutatja föl kiút gyanánt: „Fulasztó még elképzelni is, hogy általában a régi epikus művekben egy jelenet végleg megmaradt egy úgynevezett végleges fogalmazásban [...], ahelyett, hogy a *leírás által rögtön értelmetlenné, a konkrét láthatóság által haszontalanná válnék.*” [I/372.] Kiemelés tőlem: B. G.

A folyóirat-programra vonatkozó idézet legközelebbi kontextusa ugyanakkor a kompozíciót illetően a dolgok szingularitásáról beszél, ami éppen az egymáshoz illesztésükkel szembeni ellenállás garanciája: „aki őket össze tudja rakni, az csak úgy teheti, hogy elfelejti egyéniségüket, vagyis egészen bágyadt szemű, tehetetlen ember” (II/574.). Innen tehát úgy tűnik, az autentikus nyelvhasználat a jelentésszóródással és/vagy a szavak jelentésnélküliségével dacoló gyakorlat, ami tehát azzal a nyelvvel szemben lép működésbe, amely „ezer értelmetlen mozaikdarabbá porlad” (II/573.), és amelynek inautentikus használata a „pipogya rakosgatás” [Uo.]. Az elképzelést aporia feszíti, föltéve, hogy a terror nem lehet nyelvi úzus, csak a nyelvvel való visszaélés [abúzus]. Aki a „szavak széthúzó erejét” „fejben tartja” (nem tekint el tőle, mint a „bágyadt szemű ember”), voltaképpen nem is lehet nyelv-használó, az nem élhet a szavakkal, és nem élhet velük vissza, ki sem terjesztheti fölöttük az uralmát. Elnémul, hiszen az összerakás, a szintaxis, a beszéd föltétele, hogy a szavakat egymáshoz illesszük: ez viszont a szöveg szerint mindenképpen „pipogyaság”, a szavak „helytelen használata”. Ezek az előírások a nyelvhasználat lehetőségfeltételeit érintik, és a nyelvi megnyilatkozásnak két módját láttatják lehetségesnek: a normakövető, konvencionális és az abuzív, inautentikus használatot. Csakhogy a kettő egybeesik: ha a disszemináció a nyelv lényegéhez tartozik, úgy éppen a konvencionális [a jelentést a használat érdekében stabilizáló] használat bizonyul a nyelven elkövetett terrornak. A feszültséget egy, a tulajdonképpeni költői nyelvet körülíró passzus oldja, amely mintegy az ironia mellé áll:<sup>6</sup> „nem egyéni nyelvet akarok [...], hanem a nyelv egyszerű bojkottálását, kinevetését, szolid paródiáját” (II/574.).

A *Prae* elején olvasható szándék, amely egy poétikai kísérletre irányul, egy „új regénystílus” szabályainak megteremtésére, amelynek intencióját a „rögeszme”, a „brutalitás”, az „összefüggesztés móhó technikája” és a „mesterkélttség” (I/9.; 11.) jellemzik, az imént vázolt nyelvszemlélettel összhangban a nyelvi szimbólumok denotatív mezejének radikális rombolását prognosztizálja. A *Prae* nem áll ellen egy olyan olvasatnak, amely azt a nyelvi rendszer kifordított másaként érti, a nyelvi elemek elrendeződésének végtelen számú megvalósulhatóságát önnön szerkezeti törvényszerűségei mintájaként veszi. Meglehet tehát, hogy a képzetek analízise és kibontakoztatása, amelyből a mű kiterjedt metaforikus hálózata származtatható, és amely így a műstruktúra vázát, valamint az építkezés dinamikáját biztosítja, több helyütt is az erőltetés, az önkény aktuusaival kapcsolódik össze, azonban a *Prae* mechanizmusait elnézve inkább egyfajta szemantikai anarchiáról lehetne beszélni, mely által „maga a kidolgozás végtelen lesz, örökké terjed, alakját állandóan változtatja, mindent felszed magába, és mindent bármikor elveszíthet” (I/16.). Láthattuk, a kalap miként veti le magáról „eredeti” jelentését, avagy a szöveg alakulása miként fosztja meg attól fokról fokra, hogy forgatja ki lényegéből, azaz hogyan figurál egy olyan kalapot, amely azután fogékonynak mutatkozik arra, hogy a kalaptól független jelentésekkel lássák el. Egy olyan kalapról van szó, amely a rendet éppen azért képes megidézni, mert olyannyira atipikus [„alig hasonlított kalapra [...] kis félgömb volt a formája, melynek

6 Az autentikus – költői – nyelvet, a kaotikus, széthúzó jelleget stb. illetően ld. Paul de Man, *Az ironia fogalma* = Uő, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Osiris, Bp., 2000. Különösen a Schlegelről írottakat ld. Uo., 197–199.

egyik része csillogó és vékony nikkelcsövekből állott, üresen hagyva, rácsszerűen, a közöttük lévő nyílásokat, másik része pedig valami vékony, zöldesszürke hártyából [...] – 1/8.): a csövek rácsozata ad erre lehetőséget, amely egyúttal a szokásos kalapok megjelenésétől távolítja a *szóban forgó*<sup>7</sup> darabot. Egy mondhatni „rendetlen” kalap éppen a rend eme szimbólumait viseli, hogy az így megalkotott paradoxon azután a kialakuló poétika metaforájává lehessen. Ezen a módon úsztatja a jelölőt<sup>8</sup> egyik tartományból a másikba a *Prae*.

## 2.

A kalap azonban csupán egyetlen előfordulása a jelölő illetén átalakításának – ez utóbbi végtelen[ített] folyam[at]át a szöveg éppen a víz paradox (nyílt és átlátszó, illetve zárt, átlátszatlan, mert a tekintet sugarát minduntalan visszaverő vagy azt elnyelő) természetével magyarázza. Mielőtt a víz [a tenger, a tó, a hullámok, a fővény stb.] további vizsgálatára sor kerülne, említést érdemel a fent szóba hozott erőszaknak a vízfelszínnel való kapcsolata.

A korábban érintett jelentésátvitel során, miután a szöveg bizonyos lépéseket tesz a képzettársítások mobilizálására érdekében, az egyik kép – velencei csatornában épülő hajó – nyílnak neveztetik, és ezt a nyíltságot a szöveg egy tó tükréhez hasonlítja. A vízfelszín jellegében a szöveg ugyancsak a látvány [és ezzel szimultán a 'tó' vagy a 'víz' jelölők szemantikai terének] potenciálisan végtelen, kimeríthetetlen jelentésgazdagságát ismerteti föl: „minél tovább nézem, annál közelebb visz valami lappangó réteghez, mind precízebben fejezi ki a réteg alatti réteget; olyan, mint egy suhanó ólomgolyó, mely mindig mélyebbre és mélyebbre süllyed [...] a tó nagy horizont-paráznsága a térélet mindörökké vetkőztethető, mindörökké továbbvetkőztethető meztelenségét jelenti; minden nyíltság lehet egy fokkal nyíltabb: ez a csöndes kerti tavak szadista szuggesztíója.” [1/17.] A látvány szuggesztív hatása annak az erőszaknak a párja, amely írásra tör, és a szöveg születését mindenáron keresztülviszi. A két, egymástól látszólag független nyomásgyakorlás szerves összefüggését pedig éppen az teremti meg, ahogyan a nyelvi kifejezés az ólomgolyóhoz<sup>9</sup> hasonlóan

7 „[A]z autentikus nyelv bármely jelrendszer radikális önkényessége számára nyitva álló puszta szemiotikai entitás, és mint olyan, forgalomra, forgásra [*circulation*] képes, ám lényegét tekintve mélységesen megbízhatatlan.” Uo., 199.

8 A „floating signifier” kifejezés tudomásom szerint Claude Lévi-Strauss Marcel Mauss-ról írott könyvének megjelenése [1950] után terjedt el a szemiotikában. Lévi-Strauss említett munkájában a fogalom hozzávetőleges magyarázatát – „the disability of all finite thought [but also the surety of all art, all poetry, every mythic and aesthetic invention], even though scientific knowledge is capable, if not of staunching it, at least of controlling it partially” – lásd: Claude Lévi-Strauss, *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, ford. Felicity Baker, Routledge – Kegan Paul, London, 1987, 63. Saját nyers fordításomban az iménti részlet: „[a *lebegő jelölő*] minden vég[leg]es gondolat elégtelenségét jelenti [noha minden művészet, minden költészet, minden mítikus és esztétikai invenció biztosítékát is] – még akkor is, ha a tudományos ismeretek, ha megállítani nem is, képek legalább részben irányításuk alá vonni”.

9 Elsősorban terjedelmi okok miatt bizonyos intertextuális kapcsolódásokat, irodalomtörténeti viszonyokat vagy asszociatív, ötletszerű megjegyzéseket stb., amelyek tágasabb értelmezési horizontot ígérnek, (...) jelek között, csupán fölillantva ékelek a jegyzetek közé, afféle analóg hipertextusok gyanánt. {Kassák: „Az átlátszó, síma üveglapot, az esztergapadon fényesre csiszolt acélgolyót többre becsüljük a megszállott művész dekoratív csecsebecsésénél és »gyönyörűen összecsengő« rímeinél.” Kassák Lajos, *A korszerű művészet éle* = Uő, *Versek*.

a fölszíni képzet szerkezetébe süllyed, avagy a „látvány után iramodik”. Az erőszaknak a szöveg olvasása közben tapasztalható ökonómiája a szöveg előállítására és szaporítására irányuló szándék, a vizuális képzetek lenyűgöző volta (avagy a látvány nyűgje), valamint a szöveg által konstituált „beszélő” hármasságában írható le. A „beszélő” szubjektumra a szöveg előállításának és az érzékletnek a parancsa együtt, de egymást kontaminálva, már kölcsönösen átvárt állapotukkal gyakorolnak hatást. Mivel azonban ez a hatásmechanizmus nem szétválasztható tartományok feszültségében képződik meg, hanem a *Prae* kizárólag textuális rendszerében lép működésbe, a vizuális inger, az alany fölfogóképessége és a kifejezés kényszerűsége úgyszintén a szöveg önaffektív gesztusaként értelmezhető. Azaz amint a szöveg olyan gondolkodó, érzékelő, „emberi” alanyt létesít, amelynek létezése és kiterjedtsége – mindenekelőtt a vizuális képzetek rohamára vonatkozó – megfigyelések és reflexiók szövegiesülésétől függ, a szöveg gyarapodása okvetlenül fokozódik. Másfelől az alany – a nyelvi megnyilatkozás, a *Prae* grammatikai alanya – dinamikus létét (életét) a szöveg szakadatlan kifejlésének köszönheti. Alávetettsége, kitettsége ekként tehát megkérdőjelezhetetlen, noha az erőszak, ami arra sarkallja, hogy reflexiókat termeljen túlélése érdekében, a reflexió tárgyain elkövetett újabb erőszakhoz vezet. Mindazonáltal úgy a grammatikai alany, ahogyan a szöveg metaforikus burjánzása, éppen ennek az erőszaknak a gyümölcse. Az itt látható erőszak némileg meglepő módon tehát nem destruktív, hanem produktív, és olyan nyomásgyakorlást jelent, amely *elő-állítja az írást*.<sup>10</sup>

*Tanulmányok*, vál. és jegyz. Sík Csaba, Szépirodalmi, Bp., 1983, 893. *Prae*: „A vízszintes üvegpadrók és üveglapok mind metszik a függőleges falakat és túlmennek azokon, a függőleges falak mind metszik a lapos tetőt és túl is emelkednek rajta. [...] A műtő teljesen átlátszó, plafonja és négy fala üveg: felhők, sziklák, sasok, ködcsinórok és antilop- meg glacié-csillagok látszanak keresztül rajta – az operált nőt szinte szárnyakkal legyeznek az üvegre vágódó madarak [...] Ha egy orvos elvesz egy műszert az egyik asztalkáról, tulajdonképpen nem egy nyolcvan centiméteres állványról veszi le azt, hanem egy ezernégy száz méteres sziklatoronnyról, mert nem lát maga körül semmi, de semmi szobaszerűséget: mindenütt ríktó ég és a látás szinte őrlítő szabadesése.” [I/375.] Benjamin: „Giedion, Mendelsohn, Corbusier az emberek szálláshelyét olyan térre változtatja, amelyben erők, fény- és levegőhullámok keresztezik egymást.” Walter Benjamin, *A köszáló visszatér* = Uő, *Angelus Novus. Értékezesek, kísérletek, bírálatok*, ford. Bence György és mások, Magyar Helikon, Bp., 1980, 580.)

- 10 {Fölvethető: a nyelv közvetítő funkció „innen”, nem-reprezentatív működése a düh és az erőszak (ön)megjelenítésében érhető tetten. Derrida: „[Walter] Benjamin éppen a harag tapasztalatáról, erről a közvetlen, az eszköz-cél viszonylattól idegen megnyilvánulásról beszél [...] Véletlenül választja a harag példáját, hogy megmutassa: a nyelv, még mielőtt közvetítés lenne, közvetlen megnyilvánulás, epifánia, tiszta megjelenés? A düh erőszakkitörése a haragban nem valamely rajta kívül eső célnak az eszköze; semmi más célja nincs, mint hogy megmutatkozzék, rámutasson önmagára.” Jacques Derrida, *Törvényerő. „A tekintély misztikus alapja”*, ford. Kicsák Lóránt, L'Harmattan, Bp., 2016, 74. Derrida gondolatmenetéből az íménti, leginkább kérdések soraként artikulált megjegyzések mintha kilógnának: azok egy olyan exkurzusra nyílnak, amelyet az értekező ezúttal elhárít [„ne firtassuk” – írja, Uo. –, „[Benjamin] számára itt csak az a fontos, hogy az erőszak erőszakos megnyilvánulása nemcsak valamilyen cél érdekében alkalmazott eszköz, de önmegnyilatkozás lehet.”], ugyanakkor az írás és az önmegnyilvánítás egymásra utaltságára nézvést, illetve a saját olvasatom szempontjából, amely ezen a ponton a szöveglegesülés erőszakos aspektusánál jár, fontos megállapításokról van szó. Derrida Benjaminról Benjamin: „[s]oha ne hagyód abba az írást csak azért, mert nem jut eszedbe semmi!” Walter Benjamin, *Hirdetmények felragasztása tilos!*, ford. Márton László = Uő, *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, Atlantisz, Bp., 2005, 37. A Derrida által olvasott Benjamin-szöveg [Az erőszak kritikája] és az *Egyirányú utca* maximálsru kijelentései csak esetlegesen (esetlenül) hozhatók összefüggésbe, mégis, amikor a jegyzetfüzet vezetéséről Benjamin úgy ír, mint „idegenrendészeti nyilvántartás”-ról, majd az ihlettel szembeni ridegség

A vízfelszín szuggesztíója azért „szadista”, mert kíméletlenül kisajátítja a figyelmet, és a kogníciót arra szorítja, hogy a látszólagos egyszerűség „mögött” meghúzódó, elrejtőző komplexitással és instabilitással számot vessen, bár a számvetést, a számvetés reményét a végtelen transzmutáció mintegy a „horizonton túlra” helyezi, azaz a számvetést el is halasztja. A vízfelszín maga válik a kiismerhetetlen vertikumú, azonban elsősorban horizontális tér metaforájává, mely metafora ugyanakkor magának a „tisztázatlanságnak” a metaforája. Mintha a tenger csak apropó volna arra, hogy a trópusokról lehessen beszélni.

A tenger előbb homogén volt, mint az ember legelső vágya. Most egyszerre rózsaszín csíkok futnak át rajta, melyek több perspektíva-izgalmat, mint szín-luxust nyújtanak: a tenger egyszerre óriási tér-mértani paradoxonná változik (minden barbár dinamikai gesztus nélkül!), mert megszűnt síkszerű lenni, anélkül hogy háromdimenzióssá billent volna át: sem anyaga, sem mértani viszonyai nem voltak tisztázhatók – fény és víz teljesen fölcserélhetők voltak, a változás rohanó újdonságai azonban a mozgás leghalványabb benyomását sem keltették: a legszűziesebb stabilitáson belül történtek ezek a tükröződések. A lila „valami”, mely új anyaggá lényegítette össze a szelet és a fényt, a hűvösséget és a horizontsávot, elkapta a hegyek szélét, a mólók karcsú ujjhegyét és a hirtelen-csipkés fákat [vannak halak, melyek egy váratlan fordulattal égően vízszíniük lesznek – testük „neutrálissá gyullad” –, és csak a szálkák szelíden hajladozó miniatűr nádasa szürkül anatómikusán saját hús-köddükben], és új egységeket teremtett. // Durva analógiával: mintha az egyes tájtestekről néhol lehúzta volna a húst, könnyen, mint egy olajos és bő kesztyűt, úgyhogy helyén csak a szerkezet vibráló pozitívumai maradtak, másutt viszont a húra is még rózsaszínű pluszokat rakosgatott, mintha álarcok volnának; csak két lehetőség volt az egész földrajzi sorsfordulatban: vagy csontváz, vagy maskara – a „normális” tájkép szerepe nem volt már aktuális.” [I/91.]

---

mellett érvelve azt mondja, a „beszéd meghódítja a gondolatot, az írás viszont uralkodik rajta” [Uo.], az írást és a törvényt, az írás aktusát és a hatalomgyakorlást közelíti egymáshoz; a szöveg létrejöttét kifejezetten egy erőszakszervezet eljárásához és az írás materiális szaporulatához kapcsolja, ekként az írás erőltetése és az erőszak általi (ön)megnyilvánítás közötti összefüggésről nem lehet nem tudomást venni. Valéry az írás lényegét az önmaga elé állított akadályok leküzdésében látta: „Minthogy írni annyit jelent, mint a lehető legszilárdabban s legpontosabban megszerkeszteni a nyelvezetnek azt a gépezetét, amelynél a felizgatott szellem valódi akadályok legyőzésében csillapul le, éppazért azt követeli az író, hogy önmaga ellen üssön pártot [...] A kezdeti felindulás vagy szándék és a vég közé, mint a feledés, zavar, bizonytalanság – a gondolat végzettszerű sorsa –, öneki kell beékelni a magateremtette ellentmondásokat”. Paul Valéry, *Bevezetés Leonardo da Vinci módszerébe* = *Uő, Változatok*, ford. Strém Géza, Révai, é.n., 171. Sklovszkij az ilyen „akadályokat” a művészeti forma inherens részének tekinti, amennyiben az éppen a hasonlításokon (pl. a metonímián) és e hasonlóság(ok) elemzésén alapszik, amely a *Prae*-ben is szembetűnő: „A művészet alapja az ellentétek elemzése. [...] Ellentmondások szembeállítása révén jut el az író tárgya leglényegéig. Ellentmondások és ellentmondás-láncolatok párhuzamosságon, hasonlaton alapulnak, a motívumban rejtőznek és a témában kerülnek felszínre, amikor a tárgy, cselekvésben megvalósulva, tudatosul. Viktor Sklovszkij, *A széppróza. Vélemények és fejtegetések*, ford. Lányi Sarolta, Gondolat, Bp., 1963, 430.)

A tenger kicsúszik, kifolyik a szöveg markából... Talán nyílna mód az egynemű tengerről való beszédre, ha a tengerről mint vágyról lehetne szó, csak hogy akkor már nem a tengerről volna szó. Miféle fogalmi csereviszony [metonímia] az, amely a tenger és a vágy fölcserélését éppúgy lehetségesnek mutatja, mint a tenger és a fény fölcserélését? A vágy az imént idézett részletet megelőző passzusokban a szemlélet azon módjaként körvonalazódik, amely a vágytárgyat megfosztja azonosságától, „hogymilyen »valamit« rögtön »valami éppenséggel nem ez«-zé légiesítsen” [I/90.]. Azonfelül a *Prae* a tengerről szóló részletet mint példát említi, egyfelől mint a szöveg korábbi részeinek analóg mását, másfelől mint példát a példálózásra. A tengerről szóló részlet egy példa arra, ahogyan példát szokás hozni valami másra. A tenger tehát a *Prae*-ben hangsúlyosan nem önmaga, nem tenger, sőt a tenger az, ami azért lehet példa a nem-azonosságra, a „valami más”-ra, mert a percepcióban másra (fényre, színre, térre, síkra, mozgásra stb.) bomlik és cserélődik. A tengerből nem marad semmi, ami toposzként vagy tájként addig meghatározta, erre a szöveg utal is; a tenger denotatív jelentését a szöveg leltítja, de nem is konnotál hajóutat, kalandot, cselekményt stb. A tenger az a jelölő, amely egyúttal a jelölési mechanizmust is figurálja. Az „új egység”, amelyet megannyi nem-tenger konstituál. A szöveg a következő lapon megerősíti ezt az elképzelést, ahol a folyamatot „száj-szuggesztió”-nak nevezi: „Mi a száj? Egy fogalom-minimum, amelyre rengeteg nem oda tartozó dolog tapad, melyek azáltal, hogy ehhez a fogalom-minimumhoz tapadnak, egyszerre szájja izzanak, anélkül hogy formailag is hozzáidomulnának.” [I/92.] A szuggesztió ezúttal is, amiképpen a kerti tó esetében is, a jelentést akkumulálja. A *Prae* modelljében bármilyen tárgy a szemléletnek egy jelentéstársító ágencia *tükrében* kap csak formát, és a szöveg voltaképpen ennek a kölcsönviszonynak számtalan változatoként is olvasható, különféle jelentésadó viszonyulások leltáraként.<sup>11</sup> Úgy is mondhatnánk, a tenger [vagy a száj] az a lebegő-úszó-üres jelölő, amelynek beírása a textusba egyben az írás öseseményét idézi, amikor a nyelvi rendszer tagjai az első kapcsolódási lehetőségek *után néznek*, hogy a kialakuló kölcsönviszonyok függvényében megkezdődhessen a jelölés,<sup>12</sup> és

11 {A gyűjtő, [fő]lhalmozó Szentkuthy: bolondul a lexikonokért, albumokat, katalógusokat, nagy összefoglaló műveket használ forrásként. Id. Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Bp., 1988, 244–245.; 494–495. *Prae*: „Touquének kedve lett volna nagy, mitikus katalógusregényeket írni kedvenc tárgyairól, mint a hidak, kutak, tavak, női harisnyák.” [I/41.] A megszelídített, általam is használt kiadás első fejezetének címe: „Élménytől a kifejezésig: a legközönségesebb lehetőségek leltározása” [I/7.].}

12 A *Prae* több motívuma is támogatja ezt az értelmezést, a címen túl, ami az előzetességre utal, ám a *prae* grammatikailag prefixum, tehát a hozzákapcsolódó szó elhagyása mellett is a valami előttre utal, ekként tehát arra a valamire is, ami az előzetességet követi. „[E]gyszerre csak egy teljesen új, a régittől gyökeresen különböző alak jelent meg [...] A középponti ködréteg fölött vékony gőzfosztlányok lebegtek: sajátos együttes az, mikor egymás mellett van a kész kontúr és egy ingadozó ködfürt [...] a geológiai elemek diluviális zsinatra gyűltek össze, hogy forrongó tridenti definíciójukat fogalmazták meg ezen az ősi hajnalon.” [I/381.] A hajnal figurája a Földet „rekonfiguráló” özönvíz bibliai képével együtt említődik, és egy újabb részlet idézésével magyarázatot kap az is, hogy a hajnal mozzanata azért lényeges, mert a fény megjelenése a gondolat reflexiójával konnotálódik, illetve a hajnal [a „világ tiszta reggele”] mintegy a tiszta érzékelésen inneni és túli állapot közti váltásként érthető; a hajnal az, „melyet még nem érintett szemlélet, nem súrolt elkenő szárnyként koncepció és perspektíva árnyéka” [I/117.]. A keletkezés legszembeütőbb, vissza-visszatérő alakzata Anadyomené, a habokból kikelő Vénusz alakja, amely a víz és a ’víz’ [jelölő] termékenységét illető számos szövegrészlet gondolati és poétikai középpontjának tekinthető, amennyiben sok esetben a víz [’víz’] az, amely a különálló elemek

a jelek sokasítása végett a jelek turbulens cseréje – a címben foglalt előzetesség, a prae, tehát ekként is érthető: az üres [kiüresített, dekontextualizált] jelölő egyfajta gondolati-szemléleti előzetességben való megtartása [és a jelölő jelöléstől való tartózkodása], majd az „első” jelentésadások variatív próbára tétele. Mindez abban a jelelméletben kap igazán jelentőséget, amely szerint a „nyelv rendszer, amelynek minden tagja kölcsönösen függ a többitől, és amelyben az egyik tag értéke csak annak a következménye, hogy egyidejűleg a többi tag is jelen van”.<sup>13</sup> A saussure-i fölfogás a nyelvi rendszert az annak tagjai közötti különbségek és oppozíciók révén találja leírhatónak: a „nyelv [langage] egész mechanizmusa [...] oppozíciókon és a bennük foglalt hangbeli, illetőleg fogalmi jellegű különbségeken alapul [...] A nyelvben, mint minden jelrendszerben, a jelet éppen az hozza létre, ami megkülönbözteti”.<sup>14</sup> A *Prae* fent idézett részlete két mozzanatra hívja föl a figyelmet; előbb a tenger megszűnik bármit is jelölni, és egy nem-referenciális tenger képződik meg [„sem anyaga, sem mértani viszonyai nem voltak tisztázhatók – fény és víz teljesen fölcserélhetők voltak”), azután ez a voltaképpenni semmi, ez a nem-tenger, a környezetében elhelyezkedő, ráható, vele kapcsolatba lépő dolgok [a rendszer más tagjai] összefüggésében mintegy új jelentést kap, és mint *interferenciális tenger* képződik meg: „A lila »valami«, mely új anyaggá lényegítette össze a szelet és a fényt, a hűvösséget és a horizontsávot, elkapta a hegyek szélét, a mólók karcsú ujjhegyét és a hirtelen-csipkés fákat [...], és új egységeket teremtett.” Hogy mi ez az új egység, arra csak újabb „analógia” betoldása ad választ, egy „durva” analógiáé, ahol a jelző ismét az erőszakos jelleget idézi, és amely analógia folytán a tenger újfent nem-tengerként [megcsonkított tengerként], illetve a szemlélet érzéki tapasztalatára vonatkozó metafora-sorként jelenik meg. A hasonlítások gyors egymásutánja [kb.: táj – test – kesztyű – szerkezet – álarc – és megint: táj] egy önmagába visszatérő kört alkot, körül-írja a „szerkezet vibráló pozitívumá”-t. Az eljárás: a szerkezetig [vizuális, textuális, grammatikai, nyelvi alapstruktúráig] visszabontani az adott dolgot [tenger, száj stb.], noha ez az elszegényítés figyelemre méltó módon hasonlítások és különbségtételek [a kettő tulajdonképpen ugyanaz: a hasonlóság mindig csak különbségként mondható ki] elképesztő sokasítása révén megy végbe. Úgy látszik, hogy a tenger szemantikai tartományának kiürítése egyedül rengeteg nem-tengernek a tenger köré rendezésével válik megoldhatóvá, mintha a különböző jelentések közelsége volna hivatott a tenger konvencionális jelentését

---

viszonyba lépésének „közege”, azaz a víz a *Prae*-ben a nyelvi rendszer metaforája is egyúttal: „az anyagtalanság üres teréből kikel, mint egy kesztyű kifordításánál előtűnő idegen bélés [Vénusz, amint megszületik a habokból tulajdonképpen egy ilyen bélés-leleplezés: a vak tenger nyilvánosságra hozott visszája], az első fokú semmiből kikelő másodfokú semmi, mely az első durva »valami«-vé alázza” [I/167.]. A percepció „kezdetének” említései voltaképpen úgy is érthetők, mint amik a percepciónak akarják *elejét venni*: a *Prae* bizonyos értelemben számol a Husserl nevéhez köthető fenomenológia belátásaival [a szöveg elején szó esik „német fenomenológiák”-ról, Heideggert sejteti még a többszám mögött – I/10. –, máshol pedig „husserlista horgok”-ról – I/372.]; a *Prae* megfigyelés-alakzatait érdemes lehet vizsgálni a fenomenológiai redukció, az epokhé és a leírás poétikai lehetőségeit is szem előtt tartva.

- 13 Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Bp., 1997, 135. A *Prae*-beli passzusokat illetően érdemes megjegyezni, hogy Saussure egyhelyütt a nyelv, a gondolat és a hang viszonyáról szólva épp a „vízükörrel érintkező levegőt”, illetve a hullámzást mint a „gondolatnak a hangalakkal való [...] párosodását” hozza példának. *Uo.*, 134.
- 14 *Uo.*, 141.

elhalványítani. Megvilágító lehet e tekintetben a kesztyű fölbukkanása, amelynek effektusa szintén csak egy paradoxonnal – teljes hiány egyfelől, fokozhatatlan bőség másfelől – írható le: a kesztyű ugyanis ellehetetleníti, hogy a kéz bármit is közvetlenül megérintsen, ám ennek ára, hogy a kéz a kesztyűt mindvégig minden felületén érintse. A kesztyű a kéztől megfosztja a taktilitás minden lehetőségét, *mivel* a kéz taktilis ingerforrását önmagára korlátozza-totalizálja. A tenger jelölőtől való eltávolodás, annak kiürítése hasonlóképpen, a tenger folytonos emlegetésével, a tenger szakadatlan szemügyre vételével, a tenger állandó közelsége révén tűnik megvalósíthatónak, ha ugyan ekként olvassuk a fent idézett részletet. Amennyiben elfogadható a tenger deszemiotizálásaként való értelmezés, úgy azt mondhatjuk: ahogyan a kesztyű elszegényíti a kéz taktilitását, ám éppen a taktilitás szaturációjával, úgy a tenger jelentéstartományának kiürítése is éppen a tenger jelölő állandó interakcióba [forgalomba] helyezését jelenti.

### 3.

A szöveg hullámszerkezete... – az önmagától folyton elkülönülő, ám sajátos természetét épp ebben és ezáltal azonosító és azonosíthatóvá tevő jelenség vízhez és textushoz társító eljárásra fentebb már utaltam az „A szerkezet egysége [...] az általuk szuggerált hullámtér végtelen kiterjedtségében [érvényesül]” [I/343.] részlettel kapcsolatban. Egy további részlet, amely az „epika”–tenger-hasonlítás kontextusában egyszersmind visszautal jelen dolgozat kezdeti kérdésére, amely az érzéki tapasztalat textualizációjára vonatkozott, valóság és elbeszélés[e] viszonyába helyezi a hullám metaforáját: „Az élet olyan, mint egy hullám belseje, költői anatómiája, a róla szóló epika pedig ennek a hullámnak legfelső kontúrja, a felület felülete. Vannak dolgok, melyeknél kontúr és belső között lényegi összefüggés van, de a hullámnál nincs így; mi köze van a véletlen és szökevény-azúr határvonalnak, a szinte érzéstelenített víz-élnek a belsejéhez: apró állatokhoz, milljó kis kagyló-szeszélyhez, tengernyi mikroszkopikus autonómiához? Semmi.” [I/197.] Majd a következő lapon – szintén a hullám paradox voltával jellemezve élet és epika viszonyát: „Ahogy a tenger hirtázó körvonala jelenti az epikát az élettel szemben [...]” – ezt a „semmi-viszonyt” a szöveg újból megkísérli egy hasonlítás-láncba bevonva jellemezni: „Vannak, kik ok és okozat viszonyát csak optikai csalódásnak nevezték – efféle a viszony valóságos élet és elbeszélése között: csak megszokott kapcsolat, minden reális összefüggés nélkül.” [I/198.] A második, egyébként rövid passzus jól detektálható, mindazonáltal obskurus hasonlításokat szekvenál, amelyek előbb logikai [a kauzalitásra vonatkozó] kérdéseket helyeznek optikai-vizuális összefüggésbe, majd a szöveg az így konfigurált kételyt élet és irodalom viszonyára vonatkoztatja. A hasonlítások logikáját követve így érthetjük az idézet első mondatát: ahogyan nincsen összefüggés ok és okozat, kép és appercepció között, azonképpen egyedül a szokás hatalma teszi,<sup>15</sup> hogy valóság

15 Vö. „ha elmesélem látogatásom történetét, [...] csinos epikai falakat vágok [nem kis fáradsággal] [...] Az egész szabályos ornamentikának nem sok köze lesz az én életemhez, de így cselekszem, mert a barátnőm is így csinált, a barátnőm életét öröktől fogva csak így, epikává szortírozva ismerem, és én majomként utánzom a játékot, és igyekszem az életemet »történetté« kirakni.” [I/197.] Az élelelbeszélés itt, a főszövegben tárgyalt részlet közelebbi kontextusában az

és irodalom között relációt tételezünk, amelyet megalapozottnak vélünk. Amikor a *Prae* a megszokáson alapulóknak mutatja két dolog kapcsolatát, nemcsak empiria és elvont tudás viszonyára kérdező ismeretelméleti teorémákra utal, de az ehhez kapcsolódó nyelvfilozófiai problémát is megidézi,<sup>16</sup> majd ebbe a filozófiai horizontba helyezi az irodalomra vonatkozó kérdést. A *Prae* számára nyelvi kifejezés és életvalóság inkongruenciája nem egyszerűen a nyelvi jel önkényes voltában gyökerezik, föl is merül a két tartomány [elbeszélés és élet] összeegyeztethetősége, csak hogy a megszokás [éppen a nyelv kommunikatív használatának biztosítéka] által – és a szöveg szerint éppen ez, a megszokás áll ellentétben irodalom és „valóságos élet” „reális összefüggésével”. Ha a hume-i értelemben vett, tapasztalati mintákból lepárolt megszokásra<sup>17</sup> gondolunk, úgy a *Prae*-beli részlet „irodalomkonceptióját” a „valóságos élet” által kompromitálnak, egyszersmind attól tökéletesen elkülönültnek kell látnunk, ami az olvasást nehezítő újabb aporiához vezet. Mert van ugyan viszony „elbeszélés” és „valóságos élet” között, ám ez a viszony éppenséggel egy nem-viszony, azaz megtévesztő, tévedésekre alapozott, ugyanakkor a *sensus communis*, a közvélekedés által mégis affirmált kapcsolat, amely „irreális”, fedezet és garancia, „valós”, kézzelfogható bizonyíték nélküli, szóbeli és szokásjogon alapuló megállapodás, éppen mint ami a nyelvi szimbólumok jelentése ügyében köttetett, és amit szintén feszít, sőt annál a nyelvi jel instabil volta.

Az első passzus első pillantásra áttekinthetőbb szerkezete ennek az instabilitásnak kevésbé fogalmi, inkább képszerű, metaforikus, ám szintén ambiguus jellegét mutatja. Az olvasás egyik akadály a gördülékeny szintaxis és a jelentésátvitel esetlegességének feszültsége: az „élet olyan, mint egy hullám belseje, költői anatómiája, a róla szóló epika pedig ennek a hullámnak legfelső kontúrja, a felület felülete” kijelentés több pontján is kétségessé válik az összevetések és ellentételezések értelemadó potenciálja. Ami a szöveg ugyancsak látványos és meglepő hasonlításait lehetővé teszi – a szintaxis bővítésének előbbrevalósága, illetve a képzetek közötti nagy távolságok figyelmen kívül hagyása –, mindinkább aláaknázza a megértést. A kijelentés első fele az életről azt állítja, olyan, mint egy hullám belseje; azután az élet és a hullám

---

„elmesélés”, az epika előállítás, megszerkesztése, létrehozása újfent fáradtságos munkaként, bizonyos értelemben erőt igénylő (erőszakos) materiális alakításként jelenik meg. A beszéd, a történetmondás szokásos formái és módusai ugyanakkor mimézisnek, utánzásnak nevezetnek, csak hogy a történetmondás utánzó tevékenységének tárgya nem a saját élet, amit el kell mesélni, hanem egy másik élet már elmondott története: a mimetikus viszonyba nemcsak az élet és az azt mimetikus leképző beszéd tartozik, hanem a már elmondott egyéb történetek is kontaminálják. Ez a mozzanat szintén az életre közvetlenül vonatkozó beszéd lehetőségét vonja kétségbe.

- 16 Nyelvhasználat és megszokás (konvenció) konstitutív viszonyának dilemmája Platón óta biztosan ismert, a *Kratülosz*-ban már ott található az elképzelés, miszerint „természettől fogva semminek sincs semmiféle neve, hanem csak elfogadjuk és megszokjuk azoktól, akik a neveket adják.” [384e] *Platón összes művei kommentárakkal. Kratülosz*, ford. Horváth Judit, Atlantisz, Bp., 2008.

- 17 „Emberünk az egyik dolog létezéséből azonnal a másik jelenlétére fog következtetni. Ámde azokról a titkos erőkről, amelyeknek segítségével az egyik dolog a másikat létrehozza, tapasztalatai ellenére sem lesz képes fogalmat alkotni vagy ismereteket szerezni magának, s nincs is oly értelmi folyamat, amely arra készítetné, hogy az említett következtetést levonja. És mégis kénytelen levonni, s bár tisztában kell lennie azzal, hogy nem az értelme jutott el erre az eredményre, ennek ellenére ki fog tartani e gondolatmenet mellett. Valamilyen más elv készíteti ugyanis erre a következtetésre. Ez az elv a szokás.” David Hume, *Tanulmány az emberi értelemről*, ford. Vámosi Pál, Helikon, Bp., 1973, 44.

belseje jelentéstartományok mint halmazok egymásba nyitását (unióját) a „költői anatómia” szókép hivatott biztosítani. Az anatómiai metaforát továbbviszi a tengeri élővilág későbbi taglalása; azonban a kijelentés második része az étellel az epikát úgy helyezi szembe, hogy az imént az élet hullám-belsejeként leírt jellegét a „költői” jelző beiktatásával gyarapította. Eszerint az életről szóló epika az élet költőiségével áll dichotóm viszonyban, mégpedig azon a módon, ahogyan a hullám belseje és legkülső felszíne. Az élet mindenestre kizárólag a róla való beszéd módjai szerint differenciálható: aligha érthető máshogy a fenti részlet; ezt támasztja alá, hogy a tenger vízyanyagúságában, amelyet kézenfekvő volna emiatt homogénnek gondolni, szintén differenciákat képez meg a szöveg, amikor mélység és felszín, szín és forma, élővilág által benépesített és attól mentes paraméterekkel a tenger aspektualitását, a ’tenger’ viszonylagosságát modellálja.

Az idézett kijelentés szerkezetében olyan értelemalakzat jön létre, amely különbözőségeket viszonyít különbözőségekhez, ám ez csak azt jelentheti, hogy az egyik különbözőséget (élet–hullámbelső) a másik különbözőséghez (epika–hullámtarék) egy harmadik különbözőség (élet–epika) köti. Innentől fogva fogalmi nonszensz volna hasonlóságról és hasonlatról beszélni. A *Prae*-t éppen a végetérhetetlen differenciáció alkotja. Ennyiben fölvethető, hogy a *Prae* a saját, epikáról tett megállapításainak korrelátuma, vagy másképpen: a *Prae*-ben a szövegről íródó szöveg ellentmondásosságai fedezhetők föl, különösen azon jelentésáthelyeződések esetében, amelyek saját esetlegességükről is tanúskodnak. A szóban forgó részlet poétikai-kognitív esemény-szerűsége abban áll, ahogyan a látszólag élet és epika viszonyára kérdező szöveg a kérdés folyamata közben épp a kérdés föltehetetlenségét performálja. A szöveg folytonos megkettőződése jelentéstudajdonításra és -kioltásra, állításra és cáfolatra, vagy megütköző különbségtételekre, amelyek azután újabb különbségtételeket, oppozíciókat keletkeztetnek, annak a kódrendszernek a mását hozza létre, amely akár az életet, akár a nyelvet immanens lényegiséggel ruházza föl (ez lehetne máskülönben az összevetés, a hasonlítás fedezete), a nyelvet pedig az életről/valóságról/stb. való beszéd vagy az élet [stb.] ábrázolásának közegeként érti. „Vannak dolgok, melyeknél kontúr és belső között lényegi összefüggés van, de a hullámnál nincs így” – ekként folytatódik a fenti idézet. Nehéz nem ironikus olvasatát adni: az idézet kezdetének hasonlításait éppen a hullám felszínének és mélységének föltételezett különbözősége alapozta meg, csak ez tette lehetővé, hogy e különbség mentén artikulálható legyen élet és epika egymásra vonatkozása (vagy ezen vonatkozás hiánya). Ám ha a hullám felszíne és belseje között lényegi különbség nincsen (ami egyúttal azt implicálja, hogy felszínnek és mélységnek úgynevezett lényegisége, szubsztantív jellege egyáltalán nincs is, mert ha lenne, különbség is fönnállna ezek között), úgy élet és epika összevetése szintén *üres beszéd*, és a frazéma – „életről szóló beszéd” – azon szokásrend szimptómája, amely a „valóságos élet” és nyelvi megnyilatkozás [„epika”, irodalom, „elmesélés”, beszéd stb.] kategóriáit különmemüként, ugyanakkor egymásra vonatkoz(tathat)óként fogja föl. A *Prae* ezzel szemben csak annyiban hoz létre ilyen vonatkozásokat, amennyiben a nyelvi rendszer erre utalja, és amennyiben a nyelvi kifejezés csak nagy nehezen lehet meg a grammatikai struktúra támasztéka nélkül: a nyelv ekként, és a *Prae* poétikája is, mindenekelőtt szimbólumok (a nyelvi rendszer tagjainak) szintaktikai egymáshoz kap-

csolásaként jellemezhető, amely számára a jelentésképzés vagy értelemadás feladata mint származékos-külsődleges követelmény jelenhet csak meg.<sup>18</sup>

4.

Amikor a *Prae* – a kauzalitást is gyanúba keverve – az „optikai csalódás” hatásához hasonlítja az irodalmi beszéd („elbeszélés”) referencialitását [azt a viszonyt tehát, amely a szöveg rajta kívüli referenseknek való megfeleltethetőségét föltételezi], egyúttal az írott textus vizuális érzékelhetőségére is utal. Szemlélet és elmélet, észlelet és érzéklet szavak konszonanciáját fölismerve a *Prae* kapcsolatukat rendkívül komolyan veszi, minél fogva a vizualitás metaforái egy gondolkodásmód sajátosságait jellemezni hivatott fogalomkészlet elemeivé lesznek.

Az „optikai csalódás” *Prae*-ben legtöbbet említett megvalósulása a perspektivikus torzulás effektusa. Megvilágító az eddigiekre nézvést is, amit a szöveg erről az eljárásról állít, amennyiben segít tisztázni a *Prae* művészeti megnyilatkozást érintő kijelentéseinek aporiáját. Fentebb láthattuk, amint a szöveg az irodalmat a „valóságos élet”-hez képest torznak, csalókanak, előbbi az utóbbihoz közvetlenül és „reálisan” nem kapcsolódónak írta le. Az „elbeszélés” torzító volta, ami ellehetetleníti, hogy „reális” viszonyban álljon a „valóságos élet”-tel mint realitással, a perspektíva figuratív – alakító, átalakító, azaz a „valóságos élet”-et torzító – képességével analóg.

A következő tengerleírást az „új szemléletmódot” illető megjegyzések váratlanul szakítják meg,<sup>19</sup> akárcsak az alábbi részletben figurált hullámok, amelyek különös módon mintha nem a tengerből, hanem egyenesen a fővény homokjából törnének föl:

18 Vö. ezt a *Prae* egy, a mondatot és – ismét – a táj összevetését „célzó” passzusával: „Ahogy bizonyos retorikusan felépített mondatok egy bizonyos pont után elvesztik logikai és nyelvtani jellegüket, és csakis a ritmus sötét hullámú, de biztos folyama érvényesül, úgyhogy a következő gondolatok igazságát már mindössze csak a ritmus predesztinációs íve biztosítja, mielőtt az szavakban még kifejeződött volna: úgy a Riviérától még messze fekvő, külső jegyekben még nem is igen hasonló tájkép alól már előtör mint szédült eretnekáram a vidék leglényege és feltartóztatlan tendenciája: az erőmentes feszültség, témátlan point, szűrő tő-hipotézis, spektrális szűréség, dogma-hálózatos semmi.” [I/182–3.] Arra is látni példát, amikor a szöveg elmarasztalja mint „unalmas pastiche”-t a „legkülönbébb fogalmak, elképzelhető lehetőségek” összeegyeztetését [I/359.]; azonban a következő passzus a „mal-á-propos”-t mint a „szerkezet ritmusának fő meghatározója” nevezi meg [I/360.]. Az utóbbi kijelentéseket a szöveg mintegy idézetekként, egy cikkből származó idézetekként iktatja be, ám a *Prae* saját eljárás módját illető kritikákként és a kritikákra adott válaszként, azaz metapoétikai dialógusokként is olvashatóak.

19 {A szöveg fragmentálása és a metaforizáció hézagokat, repedéseket, töréspontokat ékel a textusba, amelyek a képek vagy a nagyobb gondolati/szerkezeti egységek kontinuitását megakasztják, és ezeken az „üres” vagy „szabad” helyeken a szövegalkítás új, más megfontolás szerinti irányt képes venni, mintegy szabadulva korábbi, saját maga által létrehozott kontextusától. Az üres papíron az írás „illesztékeiként” megjelenő fehér, tiszta sávok státusát ld. Jacques Roubaud *A nagy londoni tűzvész* című művében. „Az alkotásmód [...] diszkontinuitása ebben találja meg formai kézjegyét. [...] Minden regénybeli szokás és illendőség ellenére e megszakadásokat nem fedem el. Ellenkezőleg, megmutatom őket. // A fehér sáv [...] valamely élőszöveg részekre osztásának teljesen szokványos [...] eljárása, semmi különös nem mondható rólok.” Jacques Roubaud, *A nagy londoni tűzvész. Tudósítás csatlakozásokkal és elágazásokkal 1985–1987*, ford. Szigeti Csaba, L'Harmattan – ELTE BTK MIKTI, Bp., 2008, 195–196. Roubaud könyvének bevezetőjében megemlíti Szentkuthy nevét.) A Szentkuthy és Roubaud szövegei közötti viszonyról ld. még: Szigeti Csaba: *Lectures: Jacques Roubaud olvassa Szentkuthy Miklóst?*, Pompeji 1997/1., 7–25.

A sós hullámszegélyek nem keltették azt a benyomást, hogy a tengerből jöttek, hanem a homokból buggyantak elő: hirtelen hajszálvékony ezüst repedések támadtak a homokban, melyek lágy, de gyors kigyózással végigfutottak a felszínen, mint a hullócsillag barázdamaradéka az égen, ha lassított filmen nézzük.

Meglehetősen taktikátlan lépés egy új szemléletmód tósztyszerű apológiáját adni, és utána rögtön lépéseket tenni az új pupilla-konvenció megvalósítása felé, mely még nem találta meg a maga igazi nyelvét, és így könnyen visszasüllyedhet a régi látástípus nyelvéhez. Én is valamiképpen „részletre” lesek, és elhunyt lírikus elődeim is: nézhette volna ezt a tengerparti homokot a tavalyi szezon érzékeny paralitikusa – de ő a „részlet”-ben mindig valami melankolikus mulandót látott, programszerű ellenképét a „heroikus”-nak, és ebben csak affektált esztétizmus vezette: gyenge idegei nem bírták el a racionális kommentárt a homokhoz, csak a lusta appercepció felelt meg neki, és így alkotta meg azt a Neuron-Rokokót, ahol a plasztika csak „aperçu” alakjában létezett, és az egész természetet iparművészeti aukciónak fogta fel – filigrán, hipochonder csecsebecse-készítő nézőpont volt az övé.

Valami pipeskedő zenélgetés is ellenszenvenné tette az elődöt: kis tájképeit, portrétörödékeit mindig álzenébe öblítette, és ez a melodikus point még jobban legyengítette a téma természetes erejét. Mindig volt egy beteges előképzete a „szép”-ről, ami alatt a legkispolgáribb értelemben vett díszletszerűt értette, minden kispolgárellenes idegessége dacára: szemben a mi nézésünkkel, mely a perspektíva révén mindent szépnek lát, illetőleg: nem a tárgyat, hanem magát a perspektívát látja.

Az elődé a rövidlátás volt, melyet az álom vezérelt: két út egyszerre, mely konvencionalizmushoz vezet; hiszen a „perspektíva” nagy többletet jelent: aktív látást a passzív helyén – elődöm mindent összevéve mégiscsak saját magát látta szépnek, és a külvilágot ékszernek használta, de én meztelenül vetem magamat egy tudományos csodálkozás vizeibe: anyag-szerelmes volt ő is, utód is, de az utód a tudományos és esztétikai szemlélet azonosságában él, anélkül hogy valami népszerű kompromisszumról vagy érzelgős együttműködésről volna szó.

Perspektíva és ébrenlét két tűrhető tartalom egy stílus számára: a régi anyagszemléletben túltengett az álomszerű, plasztikus szerkesztésében valami gyáva képmutatás, mellyel ernyedte érzékiségét leplezte: azok a „pár vonással” odavetett portrék, azok a kis vers-médaillonok, melyek Párizst vagy a régi Bécset foglalták magukba, mindig az állás nélküli érzékiség kézenfekvő asszociációi voltak, hiányzott belőlük az alkotás ereje, az igazi bátor mesterkéeltség; az anyag értelme elpuhult szimbólum lett, és így csak az álprecízió stílusa lehetett, mely nem jutott el az anyag önmagáért való szeretetéig: jellemző, hogy az előd, aki annyi „lelki motívum” alapján fordult az „anyaghoz” [a „Sache”-hez], a legmonotonabb materializmust mutatja, míg mai szemléletünk, mely az anyagot mint ilyent élvezzi, a lehető legspirituálisabb stílusnak mutatkozik.

Ez a felfogás dolgozott Leville-Touquéban is [...] [I/310–311.]

Az „előd” kritikusan szemlélt szemléletének tárgya a tengerparti homok szemre vételének módja – látszólag; ám ez inkább példája-metaforája egy csak stílárius műszavakkal, fogalmakkal leírható szemléletmódnak, amelyet a szöveg az esztétizmus, az affektált, melodramatikus hangnem, egyfajta pátosz, túlzott, neurotikus érzékenység, kispolgári ízlés és más jegyekkel lát el.<sup>20</sup> A műalkotás ismérveit a szöveg tehát – metaforikusan – a perspektíva nézőpontszerkezetével, egyfajta esztétikai-elméleti fókuszálással összhangban teszi mérlegre.

Az idézett részlet másik fontos mozzanata a *Prae* grammatikai alanyának meghatározhatatlanságát illeti. A részletben megjelenik egy „én”, méghozzá Leville-Touqué nézőpontjához képes elkülönülten, ahogyan az a fenti idézet végén látható. Az „én” és Leville szemléletében mindazonáltal azonosságot tételez az „Ez a felfogás dolgozott Leville-Touquéban is” mondat (kiem. tőlem: B. G.), ami hasonló identifikációs kérdéseket vet föl, mint amit a 'tenger' megöbbszöröződése kapcsán már érintettem. A *Prae* narrátora és Leville azonossága és különbözősége nem izolált-intakt éneket képez meg, sokkal inkább a mű által konstruált skizoid tudat működésére enged következtetni.<sup>21</sup> Továbbá megjelenik egy többes szám első személyű szólam is, amely minden bizonnyal a *Prae* – önmagára utaló kijelentéseként, sőt előírásokként,

20 [Esztétizmus és avantgárd vitája rémlik föl. Kassák, Babits. Összefoglalását ld. pl. Derék Pál, *Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban [1916–1917]* = Uő, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”. A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 34–63.]. Kassáknak nem igazán vonzó „a sorok mértéke, az ütem egyöntetűsége, a melódika finomsága, a rímek pontos glédába állása”: „Elég volt a jóból, szépből! // Nemrég vettük észre, hogy pórusaink már majdnem összenőttek a nagy illemben-üldögéléstől.” Kassák Lajos, „*A rettenetes nagy hamu*” alól Babits Mihályhoz = Uő, I. m., 577–578. Másol: „Verseinkben a szentimentális »eszmei« pőzök és a rímek minden különösebb ok nélküli rémes felhalmozásával valóban nemigen találkozik az olvasó.” Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom* = Uő, I. m., 587. Az „anyag élvezete” és „az igazi bátor mesterkélttség” amelyeket a *Prae* „az álomszerű, plasztikus szerkesztés[ben megnyilvánuló] gyáva képmutatás”-sal és az „ernyedő érzékiség”-gel mint az „előd” vonásaival és esztétikai normáival állít szembe, hasonló a Kassák által megfogalmazottakhoz: „Mentegetőzés nélkül elismerjük, hogy iskolai mintákhoz hasonlítva verseink nehézkes, bárdolatlan tömbök, s hogy aki élvezni akarja őket, annak elsősorban ebben a nyersnek látszó, de valójában át- meg átfűrt-faragott, tömegben rejlő provokációban kell a gyönyörűséget megtalálnia.” Uő. Meglehet, ilyesféle tömeg a *Prae* is.]

21 A *Prae* egyik első lapján tétetik egy distinkció, amely a szöveg nézőpontszerkezetére vonatkozik. A szöveg előbb megnevezi Leville-t, majd egyes szám harmadik személyű kijelentések következnek Leville folyóiratára és cikkeire vonatkozóan, majd azt zárójelben a fókuszálásra vonatkozó kiszólás szakítja meg: „Az első cikk tartalma a következő: hónapok óta szerelmes voltam egy lányba [a cikk ugyanis első személyben volt írva], akivel egy napos délelőtt néztem a párizsi kirakatokat...” [I/8.] Az itt zárójeltek között megnyilvánuló – beékelődő – narrátori szólam és nézőpont a későbbiekben tulajdonképpen fuzionál Leville szólamával és nézőpontjával, amennyiben a tudattartalmak és a beszédmodok nem identifikálódnak, így inkább a szöveg mint tudat skizoid részeiről lehet beszélni. [Ezt vö. „Szentkuthy a következőképp jellemezte saját felfogását: »Az én jelszavam: *Ration and passion*. Tiszta ész és szárnyaló szenvedély. A *Prae* egyik hőse is racionalista francia, a másik egy angol különc.« Ez a megnyilatkozás a nyelv párbeszédszerű szemléletére engedne következtetni, ám a *Prae* írásmódja kifejezetten magánbeszéd jellegű.” Szegegy-Maszák Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben*, Literatura 1992/3., 219.] Hogy a skizofréniával magyarázzuk a szöveg fókuszálójának és tudattartalmának belső szaggatottságát, maga a szöveg nem zárja ki, sőt a könyv belső, tipográfiai szerkezetét, illetve a narratív (epikai) egységeket maga hozza összefüggésbe egy skizoid struktúrával: „ha már nem falakat építünk szövegtestekből, hanem könyvet, akkor legalább a bal oldalakon fusson egy összefüggő rész, és a jobb oldalakon egy másik összefüggő rész; a két idegen részlet így külsőleg jelezne az »ütőköző párhuzamosság« vagy »taszító összhangzás« időtagadó technikáját. Időmonizmus helyett tehát skizofréni akvárium:

vokatív gesztusokként is olvasható – esztétikai vonatkozású futamait hivatott ellátni paradigmatis jelentőséggel, azaz a „királyi többes” retorikai eszközéről lehet szó: „szemben a mi nézésünkkel, mely a perspektíva révén mindent szépnek lát, illetőleg: nem a tárgyat, hanem magát a perspektívát látja.” Ez utóbbi mondat azonban túlmutat a többes szám retorikai szerepén, és újfent egy áthelyezést végez el, amely a perspektivikus ábrázolás következtében átalakuló-torzuló tárgyak, és az így létrejött látvány valóságosságától, mimetikus jellegétől eltekint, és az ábrázolásban kizárólag szerkezeti sajátosságokat lát. Továbbra is a szemlélet hangsúlyairól, a szemléletről mint szelektív és hierarchikus aktusról van szó, azonban ez a szemlélet mintegy az ábrázolás fonákjára lát, arra, ami mindenekelőtt a megalkotottság technikai feltételeire fogékony, miközben a tematikus-tárgyi aspektust (a „mit ábrázol?” kérdését) az előbbi alá rendeli.

Azáltal, hogy a szóban forgó részletben a *szemlélet* magának a perspektívának a látását teszi kritériumává, újabb – *látszólagos* – paradoxonba ütközünk. Hiszen ez olyasvalami meglátásának a képességét állítja, ami a látványban [a] láthatatlan. A perspektívában – a horizontban vagy egy, a perspektíva szerkezeti szabályait implementáló képi ábrázolásban – *maga* a perspektíva nem vehető észre, pontosabban csak észre vehető, csak a reflexív tudat képes tárgyává tenni; a perspektíva önmagát elrejt, leplezi, és a dolgok érzékletének vagy ábrázolásuknak módja az egyedüli, amit perspektívának vagy perspektivikusnak lehet nevezni. A perspektíva *in sé*: technika, de méginkább gondolat, fogalom, egy *szemlélet* – ennyiben láthatatlan, ugyanakkor mégis, sőt éppen a perspektíva absztrakt, fogalmi jellegénél maradva oldható föl a paradoxon. A perspektíva láthatóvá tételét úgy is érthetjük, mint magának a látásnak a láthatóvá tételét. A látás láthatóvá tétele a látás módjának a láthatóságát jelenti. A látás láthatóvá tételének eredménye nem más, mint a látást illető nyelv, a látásról való írás, azaz a látás és a látás-mód írása. A *Prae* egy olyan képet figurál, amelynek referense fiktív tartományba utalódik, így csak a szöveg poétikai működése válhat a percepció, illetve a befogadás, az olvasás tárgyává. A szövegiesült, a szövegben szemantikai és grammatikai rendszerek révén konstruált nézőpont vagy látásmód ugyanakkor egy fiktív képpel dialektikus viszonyban képződik meg. Az olvasásra ebben az összefüggésben úgy is gondolhatunk, mint amelyben egyidejű a betűk vizuális érzékelése és az imagináció vagy a kogníció.

A betű képként, a kép betűként történő olvasását és az olvasásra szoruló látvány perspektivikusságát a *Prae*-ben a *Perspective* nevű mulató kapcsolja össze. A szöveg egyik dialógusából kiderül, hogy a „*Perspective* világítóreklámjában elromlott a *RSPE* betűsor” [I/56.]. A szó vizuális elrendeződésénél maradva, az elsötétült, láthatatlanná, érzékelhetetlenné vált betűket a szó belsejében lévő, míg a látható, világító betűket a szó külsején, a szó szélén, a szó perifériáján lévő betűkként határozhatjuk meg. A vizuális-térbeli metaforák, amelyekkel a fényreklám paramétereit, a látható és a láthatatlanná vált betűk helyzetét lehetséges leírni [kint–bent stb.], ugyanazok, amelyekkel a szöveg tenger és hullám, élet és epika viszonyát írja le. Ugyanakkor az elromlott betűsor és a még működő betűk a perspektivikus ábrázolás jellemzőivé

---

az egyes epikai részletek ide-oda úszkálnának az idő bénító vályúja helyett a tér szabad vizében, mint a szórakozott halak, melyek állandóan változtatják egymáshoz való viszonyukat.” [I/342]  
Léville, ahogyan a szöveg maga is, egy önmagától lépten-nyomon elkülönülő mozgásban létesül, ha tetszik, egy önreflexív-metapoétikai működésben bontakozik ki.

válnak, amennyiben a [betű]kép két szélén látható betűk a perspektíva távlatosságának illúzióját megadó szerkezeti vonalak analogonjai, míg a szóközép láthatatlanná vált része voltaképpen az enyészpont helyzetébe kerül. A fényreklám hibája mintegy a középső részlet „enyészete”-ként jelenik meg, mintegy a fényreklám által mondott szó – perspective/perspektíva – jelentését meghatározó struktúrára való utalásként. A fényreklám ezen vonásai a fényreklámot a perspektívát kimondó performatívummá teszik, miután a kimondás aktuusa, a kimondás „módja” (hogy épp a kép „enyészpontja” „néma”) és a kimondott szó denotatív jelentése egybeesnek.

A perspektívaszerkezet azután megjelenik Leville arcán is: a fölirat fénye az arcára vetül, és az arc, a szemek úgyszintén periférikus és centrális tartományokra oszlanak, akárcsak a fölirat betűi. Az elromlott reklám nemcsak fényét, hanem szerkezetét is az arcra „másolja”: kettős jelleget kap a tükröződés.

Különös volt Leville arca a kék-piros nappali fényreflexekben [...] Sajátos rugalmassági szerkezete volt a szeme körülötte izmoknak: sohasem »nyitotta« vagy »zárta« a szemét, inkább csak a szeme körüli izomcárnákat és bőrbetéteket igazította át idegei precíz váltóival, és magát a szemgolyót mereven hagyta, csak a ráncok iránya meg csoportosulási helye változott; a vékony erek duzzadtsági foka, azé a finom vörösesbarna hálózata, mely a tölgyfalevelek érdudoraira emlékeztetett: ki lehetett volna közülük dörzsölni fogkefével a barna hártyát, hogy külön maradjon miniatűr térképként az érrendszer [I/56.].

A szem körüli izmok mozgása, a ráncok és az erek rajzolata „hálózatot”, hálót képez akörül a szemgolyó körül, amelyről a szöveg azt mondja, „ki lehetne dörzsölni”, hogy csupán a „térkép”, a „rendszer” maradjon meg. A perspektíva [és a *Perspective* felirat[ának]] *vetülete* a szemek képét saját szerkezeti törvényszerűségei hatálya alá vonja, a felirat chiaroscuro-hatása a látószervet megfosztja funkcióitól, és kizárólag a szem látványának [és *nem* a szem által látottaknak az] architektúrája válik lényegessé. A „barna hártya” „kidörzsölése”, amelyet a szöveg a levélerezettel összefüggésben említ, a szem [ki]dörzsölésével is asszociálódik: ha a szemkörnyéki erek a levelekhez hasonlóként elgondolhatók, akkor a „barna hártya” a szírványhártyát okvetlenül megidézi. A látószerv és a vizuális érzékelés jelentéstartományába egy oda nem illő elem keveredik, méghozzá a láthatatlan föltételezése [az enyészpont] és a vakság problémája, illetve egy olyan szemnek a képzete, amelyik nem lát – ellenkezőleg: őt veszik szemügyre. A szem itt a látvány tárgya, nem a vizualizáció eszköze vagy ágense.

A *Perspective*-fölirat státusa kép és szöveg, vizuális érzékelés és olvasás interferenciájának kérdéséhez vezet, amelynek legszembetűnőbb szövegbéli megjelenése a reggeli táj szöveggént olvasására való fölhívás: „Nem tudom, nem tudom ezt így nézni, hogy ne oktrojáljam rá embertársaimra azt a vallást, földimádást, melyet például egy ilyen reggel szuggerál. Suggerál? Nem is szuggerál, ez már nem szuggesztív, ezek betűk, melyeket olvasni kell.” [I/389.] Az „ezek” deiktikus rámutatása akár magára a *Prae* textusára vonatkozó utalásként is érthető, noha ezáltal sem vehető számba a megmutatott tartomány minden eleme, ha minduntalan azt láthatni, a szöveg táj-

ként [látványként, obszerválásként stb.], a táj [kép] pedig akár szó szerint szavakként, betűkként válik érzékelhetővé, mint ahogy ez az iménti két példában [fényreklám és táj] látható. A szöveg másutt is a betűket, illetve betűk plasztikáját idézi, ám a betű ebben az összefüggésben egyenesen az értelemadással oppozícióban, olvasásuk az olvashatatlannal való szembesülésként jelenik meg:<sup>22</sup>

Az üvegszanatórium [...] falain azonban volt egy átlátszatlan terület is: két óriási, lefektetett fekete „U” betű. [...] Ez a két óriási fekvő „U” betű is ilyenformán volt az üvegre ragasztva, egymáshoz viszonyítva derékszögben: az egyik, a nagyobbik, a tenger felé néző falon, a másik, a soványabb, a hegyek felé forduló falon – a két „U” a hajlatánál érintette egymást.

A két óriási monogramnak semmi értelme sem volt, mert a szanatóriumra vonatkozható szavak egyike sem kezdődött „U” betűvel. [...]

Az „U” betűk elnyúló szárai (különösen a soványé: tervszerűen félrehangolt logikai hangvilla) határozottan irányjelzők voltak, a legélesebb irányok szigorú mutatói, viszont mivel betűk voltak, vagyis jelek, melyek azonban a világon éppenséggel semmi de semmit itt nem jelenthettek, az energikus célba mutató és abszolút értelmetlenség szédítő kettősségét mutatták. A fekete betűkről az ember első pillantásra azt hitte, hogy vak csövek végre valamit elárulnak a klinika folyton-folyvást önhazudtató térverődései fölött: az agy mohón nyúlt a betű értelmi csalétké, a jelentés obszcén rajza után, viszont éppen az abc csapta be a legjobban, mert az egyetlen, logikai ok nélkül kiválasztott betű az értelmetlenség cinikus koronája, Act of Nonsense volt.” (I/377–578.)

A látás, a látásnak és a szemeknek nemcsak az érzékelés, hanem a tudásszerzés szerveként való elgondolása [ami a *Prae* esetében nem választható szét megnyugtató módon<sup>23</sup>] és a szemléletmód/gondolkodásmód föltételeinek közös diszkurzív térbe történő beemelése, amelyről a 'perspektíva' poliszémiája és sokszoros, variatív metaforizációja gondoskodik, a kogníciót és a vizuális érzékelést egyaránt kulturálisan (nyelvileg) meghatározottként engedi leírni. Sem az ész, sem a szem műveletei nem biztosítanak közvetlen hozzáférést a „valósághoz”, a „valóságos élethez”, a „realitáshoz”. A szem és az ész műveletei egyaránt csak a nyelv rendszerén prizmatikusan áttörten, perspektivikusan torzultan, metaforikusan és közvet[ít]etten válhatnak érzékelhetővé: láthatóvá-olvashatóvá.

22 A nem kontextuális betűk mellett, ugyancsak az írás olvashatatlanságának példájaként, a tenger és a textust közelítő hasonlításban az írás túltengése, bősége válik az olvashatóság akadályává: „a szoba összevissza van húzgálva tenger-reflexekkel, mint egy kék tintával agyonjavított kézirat”. (I/262.)

23 És talán egyébként sem: Paul de Man egy lábjegyzetben Proustra hivatkozva írja: „Annóra sűrűn fordulnak elő hasonló alakzatok, amelyek gyakran a fény/homály és a belső/külső ellentétpárjai köré szerveződnek, hogy – mondhatni – ezek alkotják a regény egészét [...], amely a látásnak mint a megértés alapvető episztemológiai metaforájának szó szerinti értelmezése köré összpontosul”. Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv* Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben, ford. Fogarasi György, Magvető, Bp., 2006, 76.

[ú]gy festette ő a víznek nem annyira hullámain, mint túlképzelt belső átlátszóságát, melynek eredményeképp a tenger egy folyton (de nem rendszeresen és arányosan) mélyülő homorúság lett, anélkül hogy ezért tölcsér, örvény vagy bármiféle edény formáját vette volna fel – főleg azokra az optikai csalódást célzó képekre emlékeztetett, melyeken átlós irányban egy lépcső van rajzolva, és csak felfogásunk belső váltó-rántásától függ, hogy rendes emelkedő vagy felfordított lépcsőnek lássuk: itt a képen is távolság és mélység egybejátszottak; [...] a víz szeszélyes önelemzések és fénysebes summák nyughatatlan tere lett.

Touqué érezte, hogy a tengernek ez a tér-leckéje: egyszerre lépcső és lomb, összedobált tükrözés-körök, melyek együttvéve sem plasztikát, sem síkot nem adnak: üvegkigyó, mely rohanó spirálban egyszerre kúszik a magasba (vagy a mélybe?), úgy a sík, mint a tér közel álló skála-fáin, s közbe csillogó teste hullámtükrökben egyszerre veri vissza a kettőt – körülbelül ez a tenger Bournol képén.

Sík és tér ezen a tengerképen valóban naiv töredékfogalmakkal látszottak, melyek helyébe más természetű valóság csempésződött. A tengernek nem volt perspektívája, sem rossz, sem jó, sem erőszakoltan naiv vagy elméleti tökélyig abszurd: ehelyett kis tér-bolygókká bomlott a víz képe, szerteszi autonóm térszisztémákká, melyeken belül még valahogy fel lehetett ugyan ismerni a „síkszerű” és „téryszerű” vagy a „mélység” és „felület” némi emlékeit [I/176–177].

Jacques Bournol, a festő, akinek képéről a szöveg beszél: a szöveg találmánya és kitalációja, akárcsak a hivatkozott – „láthatatlan” – kép. A képleírás itt látható retorikája – amint az eddig idézett részleteknél is látható volt – hasonlítások egymásutánját alkalmazza, az „úgy..., mint...”, „olyan, mintha...” szerkezetek mint szintaktikai varratok szolgálnak, amelyek a hasonlítotthoz kapcsolódó asszociációkat összetartják. A színre vitt Bournol-kép a szöveg terében széttartó, nehezen stabilizálható absztrakciók kollázsaként jön létre. A hullámmal ellentételezett „túlképzelt belső átlátszóság”, a morfológiai azonosíthatósággal ellentételezett „mélyülő homorúság”, az illuzórikus lépcső aligha összeegyeztethető képzeleinek lineáris olvasása azzal a tapasztalattal kell hogy szembesüljön, amit a szöveg rögvest jelez is, amikor az értelemadást „felfogásunk belső váltó-rántás[aitól]” teszi függővé. A képként inszenizált leírás tehát a leírás metapoétikai föltételeire referál, és a kép megfigyelésének, nézésének és leírásának aktusa a folyton változó „felfogás” leírásaként olvasható. A metaforizáció ekkor a tengerként leírt látvány és a tengerként – alakját fölfoghatatlanul változtatóként – íródo szöveg között létesül, amit a szöveg – önmagát továbbra is szorosan követve – újfent kimond, amikor „szeszélyes önelemzések és fénysebes summák nyughatatlan teré”-nek tekinti a vizet, azután pedig a térre vonatkozó „lecke”-ként hivatkozik rá. Analízis és tudásszerzés kognitív műveletei az idézetben a [szkeptikus-spekulatív] szemügyre vétellel magyarázódnak. A *Prae* illetően fölfogása azzal az episztemológiai hagyománnyal polemizál, amely szerint a gondolat az érzéki tapasztalat derivátuma,<sup>24</sup> amennyiben

24 Az angol empirizmussal kiváltképp – John Locke írja a tapasztalásról: „Igazság szerint ez az

a Bournol-kép leírásának poétikája elbizonytalanítja ezt az ismeretelméleti álláspontot. A szöveg hangsúlyosan szembefordul az *a posteriori* tudás kizárólagos föltevésével, amennyiben a grammatikai alanyhoz társított akció éppen az érzéki tapasztalattal szembeni kételkedés és gyanakvás. A részlet azonban nemcsak a tapasztalat bizonyosságával, de a leírás mint olyan hitelességével szemben is kétségeket támaszt, miután a descriptióban vagy az ekhpraszisban a nyelvi szkepszis kifejezési lehetőségeit látja, „amely a képet valami »kimondhatatlannak« fogja föl, a költészetet pedig végletesen sokjelentésűnek tartja”.<sup>25</sup> Ehhez azt is hozzá kell tenni, hogy a *Prae* esetében a leírás tárgya hangsúlyosan fiktív, tehát a nyelv nem a tárggyal szembesülve jön zavarba, nem egy képet akar „kimondani”. Ami a Bournol-képek *Prae*-beli helyzetét illeti, inkább a szövegben megképzett, „fogalmi látványról” vagy egy „látvány-fogalomról” lehet beszélni, és a nyelvi figuráció kép-metaforába helyezéséről.

Az itt emlegetett relációk, amelyek a *Prae* koordináta-rendszerébe helyeződnek, csak nagy nehezen rekonstruálhatóak. Ennek oka a folytonos eltérülés. Megközelítőleg: a *Prae* textuálisitása a *Prae*-ben (!) problémaként, illetve annak akadályaként jelenik meg, ami a látványhoz való hozzáférést illeti; a vizuális tapasztalat a fölfogóképesség hiátusai, irányváltásai okán a nyelvi kifejezésben szélsőségesen absztrahálódik; a fogalmi elvonatkoztatás folyamatát a szöveg metapoétikai síkon ellenőrzi, és lép-ten-nyomon reagál az absztrakció fázisaira, ami a textus fragmentálódásához vezet; a szövegnek újabb exkurzusokat kell megnyitnia, hogy a fragmentálódás tényéről számot adjon; a fragmentálódás ténye a (fragmentált) szöveg által a vizuális tapasztalás inkonzisztenciájához hasonlítódik; a vizuális tapasztalás tárgya a tenger lesz; a tenger szemantikai tartományából átjárás nyílik élet és elbeszélése összevetésének fogalomkészlete és metaforikája irányába – és így tovább...

---

egyetlen út, amelyet fel tudok fedezni arra, hogy a dolgok ideái az értelemben kerüljenek.” Majd, immár kifejezetten a látás, illetve a camera obscura metaforával élve teszi hozzá: „az értelem nem nagyon különbözik egy egészen fénymentes zárkától, amelyen némely meghagyott kis nyílások vannak a külsőleg látható hasonmások vagy a külső dolgok ideái számára; ha az ilyen sötétkamrába érkező képek csak egyszerűen ott maradnának, és olyan rendben feküdnének ott, hogy alkalomadtán meg lehessen őket találni, akkor ez nagyon hasonlítana az emberi értelemnek a látás tárgyai és azok ideái közti viszonyához.” John Locke, *Értekezés az emberi értelemről*, I., ford. Dienes Valéria, Akadémiai, Bp., 1964, 153. Bár Jonathan Cray érvelésében Locke és Descartes ugyanarra az álláspontra helyeztetnek (Cray, *A megfigyelő...*, 60.), a *Prae* látásfigurációjának földerítését segíti a közöttük lévő különbségre való rámutatás. A *Prae* olyan látványokat inszeníroz ugyanis, amelyeket hangsúlyosan nem látás hoz létre, és ehhez jóval közelebb áll Descartes, mint Locke, amennyiben előbbi azt írja: „a testeket [...] nem annak alapján észlelem, hogy megérintem vagy látom, hanem pusztán azon az alapon, hogy megértem őket [...] s az is lehetséges, hogy egyáltalán nincs szemem, amivel valamit is láthatnék”. René Descartes, *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. Boros Gábor, Atlantisz, Bp., 1994, 42–43.

25 Gottfried Boehm, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta, Kijarat, Bp., 1998, 20.

Horváth Anna Flóra

# Agyag és háló

HIPERTEXTUALITÁS FARKAS PÉTER GÓLEM CÍMŰ MŰVÉBEN

A *Gólem* hipertextként egyedi helyet foglal el a kortárs magyar prózában, emellett igen gazdag gondolatisággal nyúl a gólem toposzához, és különleges narratív eljárásokat mozgat az agyagbábu mitológéjének sajátos újraírásában, ami sok szempontból párhuzamba léptethető a poszthumán diskurzusokkal is. Jelen tanulmányban előbb a hipertext jelenségét fogom elemezni, majd rátérek Farkas művének e hálózatos szövegforma felőli vizsgálatára.<sup>1</sup>

## 1. A hipertext innovativitásának mérlege

A hipertext fogalmát az 1960-as években alkotta meg Ted Nelson: „[a hipertext] nem-folyamatos írás – olyan szöveg, amely elágazik és választási lehetőséget kínál az olvasónak, s amely legjobban egy interaktív képernyőn olvasható. Az általános elképzelés szerint ez szövegdarabok linkekkel összekapcsolt sorozata, amelyek különböző útvonalakat kínálnak az olvasó számára”.<sup>2</sup> A hálózati vagy hálózatos szöveg fogalmával az egész internet felülete leírható, a 'hipertext' szó ugyanakkor irodalmi műfajt is jelöl. A hipertext a számítógépes médiumok közé tartozik, és gyakran több médium egyesítésével jön létre – textuális, vizuális és auditív elemek is szerepelhetnek benne –, ezáltal megújítja az irodalmi szöveg játékterét is. Amellett, hogy médiaelméleti vizsgálata is igen releváns, a hipertext tisztán szövegelméleti szempontból szintén megragadható; illetve médiumként és műfajként is tekinthetünk rá. A szépirodalmi hipertext önálló irodalmi műfajként értelmezhető, amely a médium adta lehetőségek felhasználásával sajátos megoldásokat alkalmaz a szöveg narratív eljárásainak, szerkezetének, formai kereteinek tekintetében, a szöveg műfajspecifikus alaktanát és funkcióit hozza létre.

A hipertext irodalom tehát olyan szépirodalmi szövegek összessége, amelyek a hálózatos felépítést és a digitális médiumot saját narratív felépítésük szerves részévé, alkotó és formáló erejévé teszik. A műfaj az 1990-es, 2000-es években vált világszerte elterjedtté. A hipertextről szóló szakmai diskurzusok nagymértékben párhuzamosak az internetdiskurzusokkal. Az irodalmárok és az informatikusok egyaránt a nagyfokú demokratizál[ód]ást, a szöveg és az író–olvasó viszony teljes átalakulását várták a hipertexttől. Ebben a várakozásban-vágyakozásban meghatározó elem volt az is, hogy sokan a posztstrukturalista szövegfogalmak explicit megvalósulási lehetőség-

1 Szintén Farkas Péter *Gólemét* vizsgálom *Szöveg a hálóban: az irodalmi szöveg és az olvasói stratégia változása a hipertextben. Digitális Gólem és print Törlesztés Farkas Péternél* című tanulmányomban = *Közelítések a szöveghez. Tanulmányok a Magyar műhely 2022. évi konferenciájának anyagából*, szerk. Nyerges Csaba – Szabadhegyi Anna – Tarnai Csillag, Eötvös József Collegium, Budapest, 2024.

2 Theodore Holm Nelson, *Literary Machines*, Mindful Press, Sausalito, CA, 1993, ford. Józsa Péter = Józsa Péter, *Irodalom a digitális közegben*, 2005, <http://mek.niif.hu/02300/02313/html/index.htm>

gét látták a hipertextben.<sup>3</sup> A 2000-es évektől kezdve azonban erősen megváltozott az erről való gondolkodás.

Szokás megkülönböztetni a hipertext-szakirodalom első és második hullámát. A kettő közti distinkcióban fontos, hogy a második hullám már nem tekinti úgy, hogy a hipertext olvasójától megkívánt aktivitás radikálisan újszerű lenne. Azzal együtt, hogy nem tagadja, az olvasónak erős ágenciája van a hipertextben, Alice Bell az első generáció több meghatározását is irreálisnak tartja, különösen azt, hogy az olvasó [közel] olyan mértékben tudná befolyásolni a szövegvilágot, mint az író.<sup>4</sup>

Loss Pequeño Glazier idézi a *The Electronic Labyrinth* hipertext-definícióját: „az információ csomópontok összekapcsolt hálózatában való megmutatása, amelyben az olvasók szabadon, nem-lineáris módon mozoghatnak. Megenged több szerzőt, a szerzői és olvasói funkciók elmosódását, meghosszabbított, szétszór, diffúz határokkal rendelkező műveket, és többszörös olvasói utakat is [Hypertext]”.<sup>5</sup> Glazier kommentárja szerint „[a]z alienaritásra vonatkozó része hasznos a definíciónak. Ami több mint haszontalan viszont, az annak a bizonygatása, hogy a szerző és az olvasó elmosódottak volnának. Ez, úgy gondolom, a hipertextről szóló hamis mítoszok egyik legnagyobbika. Az igazság az, hogy a dokumentumok többségét, amelyekbe belépsz, már nem tudod megváltoztatni”.<sup>6</sup> A második hullám tagjai felismerik, hogy az első hullám azon várakozása, amely a hipertexttől író és olvasó viszonyának korábban ismeretlen demokratizálódását várta, nem teljesült be. A hipertext ugyanakkor tagadhatatlanul létező innovatív jellegének ma egyértelmű történeti okai is vannak: egy új jelenség befogadói tapasztalatának inherens módon része lesz a meglepetés mozzanata. Különösen igaz ez Magyarországon, ahol az irodalmi műfaj alig terjedt csak el.

A hipertext olvasása során a befogadó könnyen érezhet egyfajta zavart. A szokatlan hozzáférés hasonló kizökkentő potenciállal bír, mint egy posztmodern vagy [neo]avantgárd irodalmi mű. Van rá példa, hogy a szakirodalom az avantgárd hagyománnyal hozza összefüggésbe a hipertextet:<sup>7</sup> a két dimenzió párhuzamait valóban fel lehetne tárni mind a formabontás, mind a kibillentő hatás, mind irodalom és képzőművészet együttes jelenlétének tekintetében.

A kérdés, hogy az újszerűség mennyiben vélt vagy valós; hogy miképp pozícionálható irodalmi és kulturális jelenségként a hipertext, továbbra is érvényes. A hipertext esetében egyértelmű párhuzamok mutathatóak ki a posztstrukturalizmussal és a posztmodernnel, ám ennél sokkal korábbi előzményekre is rá lehet találni. Eljátszva az előzmények felfejtésének gondolatával, megkockáztatom, hogy a beágyazott

3 Vö. George Paul Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?* 1992, ford. Ivacs Ágnes = *Hypertext + multimédia*, szerk. Sugár János, Artpool, Budapest, 1996., <https://artpool.hu/hypermedia/landow.html>

4 Alice Bell, *Possible Worlds in Hypertext Fiction*, Palgrave Macmillan, London, 2010, 12.

5 Christopher Keep – Tim McLaughlin – Robin Parmar, *The Electronic Labirynth*, 1993–2000. <http://www2.iath.virginia.edu/elab/hfi0037.html>

6 Loss Pequeño Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, 2002, 87.

7 Glazier felhívja rá a figyelmet, hogy az innovatív 20. századi költészetet feldolgozó antológia, a *Versek az ezredfordulóra [Poems for the Millenium]* tartalmaz egy e-költészeti szekciót, A kiberpoétikák felé. A vers a gépben [Towards a Cyberpoetics. The Poem in the Machine] címmel. A szerző szerint szerint ez „egy apró, de fontos tudomásulvétele az e-költészet helyének az avantgárd hagyományban” = Glazier, *l. m.*, 12.

grafikus elem az ekphrasisból, az iniciáléból, a modernitásban egyre ritkább vizuális elemekből; a hiperlinkelés az auto- és intertextualitásból nő ki. Fontos megemlíteni, hogy a *Biblia* maga is ős-hipertext;<sup>8</sup> és hogy minden mitológia hálózatosan szőtt.<sup>9</sup> Nem véletlen az sem, hogy a szöveg és a hipertext analógiájaként is milyen gyakran kerül elő a labirintus.

Mindebből következően osztom a nézetet, mely szerint a hálózatoság az olvasás és írás legalapvetőbb jellemzői közé tartozik. Egy bonyolult összefüggésháló felfejtése maga a szövegértés, történetbefogadás; az irodalmi művek között megszülető [össze]kapcsol[ód]ás [intertextualitás] is eleve adott tulajdonság; a különböző összefüggések felfejtése, a nyomok keresése<sup>10</sup> a mindenkor olvasó automatikus magatartása. „Mivel az önreflexív eszközök nem egyedül a hipertext irodalomra jellemzőek, ráadásul főként a nyomtatott posztmodern irodalommal asszociálják őket [...], a hipertext irodalom nem feltétlen képez olyan radikálisan új irodalmi műfajt, amely a fikcionalitás új elméleteit hívja életre – sokkal inkább arról van szó, hogy új dimenziókat ad az irodalmi önreflexivitáshoz azáltal, hogy párosítja azt egy másik kontextushoz, és kitágítja azon belül”<sup>11</sup> – állítja Bell.

A hipertext műfaja talán valóban nem talál ki semmit, amire az irodalom azelőtt ne gondolt volna – azonban a digitális mediális környezet lehetővé teszi a hipertext irodalom számára, hogy kibontson bizonyos szerkezeti sajátosságokat, ezekre a játékokra építse teljes fikciós világát. Ez pedig az elmélet számára is újszerűen lesz képes megvilágítani az irodalom, a szöveg bizonyos tendenciáit és dinamikáit. Az innovativitás és az elméleti relevancia mérlegét számomra tehát nem az előzménynélküliség adja; egyszerűen úgy gondolom, a hipertext képes új megvilágításba helyezni az irodalmi szöveg működésmódját és különböző jellegzetességeit.

A hipertext rámutat a digitális szövegekben rejlő archaizmusra. A történetek és történetszálak variálhatósága, a „hiteles változat” létezésének hiánya, a műfaji-mediális jellemzők és a narratív logika nagyfokú összetartozása bizonyos értelemben a mítoszok működésmódjával rokonítják a hipertextet. Arachné pókhálója a hipertext hálózatot épp olyan jól illusztrálja, mint a görög mitológiát. A szövegvilágon (hipertext regény; mitológia) belül a szöveg egységek (hipertext lexia; mítosz) közötti nyitottság igen nagyfokú. A hipertextben és a hipertextek között a linkeknek köszönhetően a szövegek közti ugrálás könnyeddé és gyorsá válik; ám az is legitim olvasásmód, ha nem lépek ki egy adott műből. Így egyfelől az utalás feltárása itt is az olvasón múlik; másfelől az intertextuális utalás a látható jel [a beágyazott link] révén explicitebb lesz. Ez utóbbi értelemben az intertextualitás szerepének jelentősége tovább nő a hipertextben. A belső utalások, körkörös egymásra irányultságok szintén nagyon egyértelműen rajzolódnak ki a hipertextuális művek többségében. A textus határ- és csomópontjai nem rögzültek, a szöveg egységek közt nincs jelen erős hierarchia.

A szervezatlenség-szétszervezettség okán a befogadásban jön létre, fizikai értelemben is, a szöveg. Ugyanakkor a létrehozható szövegvariánsok végesek, és csak a szerző által megalkotott játéktéren belül szülehetnek meg, tulajdonképpen

8 Vö. Józsa I. m.; Landow I. m.

9 Vö. Kerényi Károly, *Mi a mitológia?* = Uő, *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Magvető, Budapest, 1984.

10 Vö. Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, Paris, 1974.

11 Bell, I. m., 7.

egyedtől egyig általa felajánlott lehetőségek. Szerző és olvasó szerepének totális elmosódásáról vagy felszámolásáról tehát aligha érdemes beszélni. Az viszont kiviláglik a hipertextek elemzése során, hogy valamilyen módon nem „kész” az a szöveg, amelyhez hozzáférünk: a felépítését újra is kell kezdenie, meg is kell választania az olvasónak; és nem is látható egyben, teljes terjedelmében a mű. Többről van itt szó a hermeneutikai evidenciánál, hiszen a hipertext tudatosan a konstruktum többszörös megvalósíthatóságára épít. Akár a pókhálót, úgy szövik újra minden egyes alkalommal.

A hipertext olvasása szövegtermelés: nem egy épület körbejárása, hanem az „irodalmi gép”<sup>12</sup> folyamatos hajtása. A szöveg önmagát kibontó-újratermelő, a rizómagyökhöz hasonlóan mindig újabb hajtásokkal bővülő, szinte a végtelenségbe variálódó dinamikája az, amelyben a hipertext lényegét rögzíteni lehet. Mindez persze szintén analóg a [világ]irodalom működésmódjával. Ám a szöveg kihajtásokkal és elhajlásokkal telisége, illetve folyamatos öntermel(tet)ése nem válik minden műfajban olyan szerves sajátossággá, illetve elsődleges esztétikai tapasztalattá, mint jelen esetben. A hipertextben az autopoézis autoprodukciónak lesz.

Összefoglalva tehát: a hipertext kialakulása az internet kultúrtörténete és a 20. század irodalmi-filozófiai teóriái felől is leírható. Az új technológiának a '60-as évektől a [világ]irodalom a modellje. A műfajjal foglalkozó kutatók első generációja főleg a francia posztstrukturalisták víziói felé fordult, és mára részben elnagyoltnak tűnő forradalmi potenciállal ruházta fel a hipertextet. A második generáció nagyobb hangsúlyt helyez a folytonosságra. Nemcsak a modern irodalom nagyszámú proto-hipertextjeihez, de a mitologikus működésmódhoz is érdemes visszanyúlni, részben a nagyfokú mediális meghatározottság, részben a hálózatoság miatt. A hipertext legfőbb narratív sajátossága talán az explicit módon építkező jellegben, a konstruktum vázának megmutatásában ragadható meg. Ez egyfajta gépszerű hatást kelt, ami a hipertextet a poszthumanizmus tendenciáihoz is közelíti. Automatizált hajtások gyors szaporodása érhető tetten Farkas Péter *Gólemében* is.<sup>13</sup>

## 2. Gólem a hálóban

Farkas Péter 1997-ben publikálta *Gólem* című hipertext szövegét. A mű kizárólag az online térben olvasható, úgy, hogy az olvasó az egyes hiperlinkként működő szavakra kattintva közlekedik a különböző szövegegységek között. Kifejezetten forradalmi gesztus, ezelőtt huszonnyolc évvel, különösen magyar kontextusban, hogy a szerző teljes mértékben leválasztotta szépprózai szövegét az irodalom hagyományos médiumairól. Farkas a digitális publikációt követően ráadásul, kihasználva a műfaj textuális nyitottságát, 2005-ig bővítette a *Gólemet*. 2004-ben a Magvetőnél jelent meg a *Törlesztés. Kivezetés a Gólemből* című nyomtatott regény, amely a hipertext „utómunkájának” és printben közölt részletének egyaránt tekinthető.

12 Vö. Gilles Deleuze, *Proust*, ford. John Éva, Atlantisz, Budapest, 2002.

13 A hipertextről és a digitális irodalomról magyarul lásd még a Helikon Számítógépes irodalomtudomány című számát [2020/1.]; György Péter, *Memex. A könyvbe zárt tudás a 21. században*, Magvető, Budapest, 2002; Nyíri Kristóf, *Hálózat és tudásegész = A század szellemi körképe*, szerk. Gábor Miklós, Jelenkor, Pécs, 1995, 117–136.

Farkas a gólemparafrázisok hosszú sorába lép be szövegével.<sup>14</sup> A gólemtörténet a zsidó hagyomány része, egy nagyon régre visszanyúló, ám a folklórban mindmáig fontos legenda. A gólem motívuma a blaszfém teremtés, a hasonmásság, a gép, a kisebbségiség, a Másik kérdésköreit mozgatja. A gólem először a Talmudban jelenik meg: az első agyagból és sárból gyúrt ember Ádám. Minden gólemtörténet tehát a Genézis [kiforgatott] parafrázisa. „Héberül a 'gólem' 'alakatlan tömeg'-et jelent. A Talmud a 'megformálatlan' vagy a 'tökéletlen' jelentésében használja a szót. A talmudi legenda értelmében Ádámot 'gólem'-nek, azaz 'lélek nélküli test'-nek nevezik létezésének első 12 órájában. A gólem más helyeken is feltűnik a Talmudban.”<sup>15</sup>

Közép-Európában a prágai zsidó misztikában született változat az egyik legismertebb. Eszerint Löw rabbi [az 1500-as években] a Moldva partjáról származó agyagból gyúr egy embert, és kabbalalisztikus varázslatok segítségével – úgy, hogy a szájába helyez egy papírt, amelyen Isten neve szerepel – életre kelti őt. A gólemet Józsefnek [Josszele] nevezi el, és feladata az lesz, hogy a prágai zsidó közösséget védje a pogromoktól. Szombatoként ő is megpihen, ezért péntek este a rabbi kiveszi a szájából a papírdarabot.<sup>16</sup> A történet befejezése sok változatban él: az egyik szerint a császár annyira tartott a gólemtől, hogy, kérésére a zsidók biztonságáért cserébe, a rabbi többé nem támasztotta fel őt. Más szövegváltozatokban a gólem végül a teremtője ellen fordul; vagy vesztét az okozza, hogy szerelmes lesz egy emberi lénybe [egy adott változatban a rabbi lányába].

A lengyel változat szerint „a chelmi Elijah Baal Shem rabbi [1550–1583] a homlokára írt emeth תמח [‘igaz’] szóval aktiválta az általa készített gólemet, és az alef [א] eltávolításával helyezte nyugalomba [a met ת kifejezés halált jelent].”<sup>17</sup> A gólem addig növekedett, amíg a rabbi már nem tudta elérni a homlokát. Ekkor arra kérte, hajoljon le, ám a mozdulattól „az agyagember súlyos, élettelen agyagtömbbé változott, összeomlott és halálra zúzta teremtőjét”.<sup>18</sup>

Farkas *Góleme* a hagyományostól eltérő olvasói tapasztalatot kínál fel, illetve kíván meg. A beágyazott linkek által összetartott *Gólem*hez a befogadók nagyobb része eltérő útvonalon, olvasási sorrendben fér hozzá. A szöveg tudatos funkciója, hogy a befogadó az olvasás során nem fogja tudni tartani a kapcsolási rajz irányát, kvázi eltéved.

A *Gólem* a „főszövege” mellett, amely az *Előteréből* indul, tartalmazza a *Földi horoszkópot*, a *Phaidrosz-váltót*, a *Bedekkert*; továbbá a szöveghez tartozik a kapcsolási rajz, a szómagyarázat és a partitúra is; és része a külön ablakban megnyíló *Ősgólem* is. A szövegegységek közti olvasási sorrend szintén nem konkretizált. Továbbá az elvileg

14 Magyarul a gólemről lásd Takáts Márk Dávid cikksorozatát a Literán: <https://litera.hu/dosszie/golem.html>

15 „The word 'golem' appears only once in the Bible [Psalms139:16]. In Hebrew, 'golem' stands for 'shapeless mass'. The Talmud uses the word as 'unformed' or 'imperfect' and according to Talmudic legend, Adam is called 'golem', meaning 'body without a soul' [Sanhedrin 38b] for the first 12 hours of his existence. The golem appears in other places in the Talmud as well.” ‘Golem’, *Jewish Virtual Library*, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-golem>

16 Deutsch Tibor, *A gólem legenda*, Szombat, 2015. 12. 01., <https://www.szombat.org/hagyomany-tortenelem/a-golem-legenda>

17 Uo.

18 Uo.

funkcionális részekenél is, mint amilyen a szómagyarázat, megjelennek a fogalomkommentárokra mutató hiperlinkek. A csupán olvasási segédletnek szánt mondatoknál is ott feszül a pontosítás, a leírt [kimondott] szavak megmagyarázásának kényszere. Párhuzamos ezzel, ahogy a főszöveg is számos metanarratív megjegyzést tartalmaz, különösen a gólem szöveggé formálásának kísérletéről és a hipertext médiumáról.

A *Gólem* folyamatosan építkező jellege és körvonal nélkülsége a mitologikus agyagbábu változékony alakú testének textuális megteremtése. A szövegnek nem szereplője, hanem problémája a gólem: a gólemépítés nehézségeiről, a gólemépítő örök frusztráltságáról, a gólemmé válás félelméről beszél. Teremtés és írás explicit szimbolikus kereteként szolgál a mitológéma; emellett a *Gólem* írásterveire való visszaemlékezések is többször szerepelnek a szövegben, ugyanezeket a problémákat felidézve. A *Földi horoszkóp* a *Gólem* megszületése (a munka kezdete) pillanatának csillagállását írja le. A *Bedekkerben* már felbukkan egy József és egy J. nevű szereplő is: a Josszele gyakran a gólem neve különböző parafrázisokban.

A *Gólem* zavarba hozza és elbizonytalanítja az olvasóját azt illetően, hogy megfelelően olvassa-e a szöveget – miközben narrációjával éppen azt képviseli, hogy nincs egyetlen, „megfelelő” befogadási stratégia. A befogadás során megváltozik az olvasó aktivitása, magabiztossága és figyelme is. Ahogy már azt említettem, a hipertextek, és köztük a *Gólem* is, kapcsolódnak a posztmodernhez és az avantgárd hagyományhoz. Farkas a „prózaforodulat” kanonikus szerzőinél nem sokkal fiatalabb, műve pedig egyértelmű rokonságot mutat ennek a generációnak az irodalmával. A *Gólem* rámutat a maga megalkotottságára: a szöveggép is meglepő, az elrendezés kizökkenti a befogadót, a hozzáférés szabályrendszere újraíródik – mindez egyaránt emlékeztet a neoavantgárd képversre és számos posztmodern regényre. Farkas azonban nem csupán kiforgatja a (nagy)regényt, hanem el is fordul tőle. A nyugati tradícióban és a nagyepikában való csalódás is visszatérő gondolata a szövegnek.

Az elbeszélő neurotikus és frusztrált hangja a kifejezőkényszer és a kifejezés elégtelensége közt feszülő ellentétből táplálkozik. A megszólaló egyszerre szenved a nyelvi gondolkodástól, ugyanakkor retteg is akkor, amikor nem ír (nem beszél). A paranoia forrása részben a gondolatok zaja, részben pedig a csendtől való félelem. A paranoiáról szóló elemzésében Elias Canetti arról ír, ahogy a „gondolkodási kényszer” és a „szótlanság szabadsága” egymásnak feszül.<sup>19</sup> „Eltúlozhatatlan az, milyen fontos a paranoiásnak a szó.”<sup>20</sup> Canetti a tömeg (és a hatalom) viszonyában határozza meg a paranoiást.<sup>21</sup> Paralel a *Gólemmel*, ahogy a gondolatok sokasága itt is tömegessé válik, tömeget alkot, és ezáltal válik fenyegetővé – itt azonban már nem a külvilág, hanem *önmaga* számára.

A fogalmi gondolkodás fogyatékosága nem teszi lehetővé a csapdahelyzetből való szabadulást. „[29] Létezik-e egyáltalán 'leíró nyelv'? Vagy a nyelv már eleve csakis értelmezés lehet a *lét-mozgás* természetéhez képest?”<sup>22</sup> Farkas egyaránt utal arra, hogy a nyelv hiányos, és arra, hogy a hiány mond a legtöbbet: a hálóról is azt

19 Elias Canetti, *Tömeg és hatalom*, ford. Bor Ambrus, Európa, Budapest, 1991, 464–465.

20 Uo., 465.

21 Uo.

22 Farkas Péter, *Gólem*, sponsored by ASA-Europen, Cologne & Frankfurt a. M., 1997–2005. <https://interment.de/golem/> Az idézetek elején, zárójelben lévő szám a lexia számát jelöli.

állítja, a fonalak közti lyukban rejlik a lényeg. „[440] A háló lényege tehát a 'hiány' ['anyaghiány'] [441]. Itt a legsűrűbb az energia, ez az, ami tart (megtart), ez alkotja a teret, ez teszi a hálót hálóvá, funkcionálissá, eszközzé, szerszámmá.”

Alkotója számára a *Gólem* hol „[349] a testet öltött szó”, hol a megnyugvást ígérő „[381] elhallgatás felé vezető út”. A szöveg tele van önellentmondással. Az elbeszélő olyannyira keresi a kimondhatót, hogy gyakran magával is vitába keveredik – nyilvánvalóan szándékosan. „[462] Semmi közöm a korhoz”, majd a „kor” szó hiperlinkje mögött: „[463] [a] kor nem megkerülhető”. Az ilyesfajta azonnali, rémült pontosítási kényszer miatt nevezem a szöveget paranoidnak, a *Gólem* nyelvét patológusnak.

„[273] A szellemi lényiség pszichotikussága kétféle módon nyilvánul meg. Egyrészt az áthatolás esztelen ideáját kergető kényszerneuroziszban, vagy pedig azon hallucinációban, amely a tükör helyett ablakot [277] vél látni.”<sup>23</sup> A szöveg végtelenbe törésének forrása nem valamiféle fennkölt tulajdonság, hanem nagyon is emberi bizonytalanság, félelem. Farkas a humán, fogalmi gondolkodás diszkomfortjának ábrázolásával tudja elbeszélni a gólem világban való otthontalanságát.

A gólem alakjának és a háló logikájának párhuzamaként szerepel a műben a pókháló és a khyllkor motívuma is. A khyllkor tibeti rituális homokmandala, amelyet a szerzetesek színes homokból alkotnak meg, majd a rituálé végén lerombolják azt, és vízbe szórják a homokot. A mandala a nem-állandóság, az anyagi létezők átmenetiségének a szimbóluma.<sup>24</sup> A gólemmel párhuzamban áll a homok, víz és agyag anyaga; az átmenetben való egzisztálás, illetve az összeállítás–szétesés szimbolikája. Farkas szövegét a mandala és a pókháló körkörös szerkezete is jól ábrázolja, hiszen mindkét felületen ott van a szövési-építkezési folyamat nyoma.

A *Gólem* rizomatikusan épül fel. A rizóma tagadja a fa képét, antigrammatikus, antigenetikus és antiödpipális; antichomskyánus és antifreudjánus nyelvet hoz létre. A *Rizóma* eleve egy megsokszorozódott én pozíciójából szólal meg; Farkas műve is a multiplikálódásra, az elbeszélő én és a gólem, a gólem-én megsokszorozására törekszik. A szerző mintha megfogadná Deleuze–Guattari intelmét: „[m]indig vonalat húzz, sose tégy pontot”.<sup>25</sup> Sőt, kommentálja is, továbbgondolja a *Rizómát*: „[424] Én viszont azt mondom: Csináljatok pontokat, vonalakat, és alakítsátok át felületté! Ne gyorsasággal, hanem lassúsággal, állhatatossággal, mozdulatlansággal. [Papíron mozdulatlanul tartott tollhegy.] A rizomatikusság [= nomadológia] nyughatatlanság, izgágaság. A nyugati ember számára a rizómán keresztül vezet az út az Állapotba. Előbb föl kell építeni, majd meg kell ölnie a Gólemet.”<sup>26</sup>

A rizóma kapcsán fontos a szervek nélküli test fogalma is: a gólem teste egy rögzített határ- és csomópontokat nélkülöző, körvonal nélküli test. Ezzel párhuzamos a hipertext szövegteste, ami, mint alineáris és nem hierarchikus építmény, szintén állandó mozgásban, rögzíthetlenségben működik. Farkas művében nagyon hangsúlyos a központi motívum, a szövegegész, a megjelenítő médium, illetve az elbeszélő hang [karakter] összeolvadása. „Gólemet építettem, Khyllhort, és kiderült, magam

23 Uo. Az aláhúzott szó a szövegben hiperlinket jelöl.

24 Vö. Doba Éva, *A homokmandala*, Új Akropolisz, <https://www.ujakropolisz.hu/cikk/homokmandala>

25 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Rizóma*, ford. Gyimesi Tímea, Ex-Symposion 1998/1., 1–17.

26 Farkas, *I. m.*

vagyok a Gólem, a Khyllkhor.”<sup>27</sup> A gólem és a teremtmő [a rabbi] közti határ elmosódása a gólemtörténetek klasszikus és fontos toposza.

A műfajiség felől közelítve hasonló megállapításokra jut Nicolas Pethes is: „A hipertext eszköz [»szerszám«]: kikerüli egy »szöveg« és »tárgya« szétválasztását azzal, hogy láthatóvá teszi, hogy egy szöveg mondandója működési módjában keresendő: A szöveg építőelemeinek asszociatív láncolata nem másolata, hanem működési módja az agyunknak. A hipertext nem a gondolkodásról ír, hanem maga a gondolkodás önreferencialitásának és automatizmusának teljes spektrumával.”<sup>28</sup>

Kétségtelen, hogy Farkas hipertextje nem egyszerűen reprezentál valamit, hanem világot teremt, méghozzá összetett és bonyolult rendszert. A kortárs diskurzus egyik legérdekesebb hipertext-elmélete Alice Bellé, aki egy egész monográfiát szentelt annak, hogy a hipertextet a lehetséges világok elmélete tükrében vizsgálja. A modell tudatosan szakad el számos jól bejáratott szakirodalmi sémától, és valóban nagymértékben gazdagítja a hipertextek értelmezését. A hipertext korpusz lehetséges világok elmélete felől való értelmezése természetesen irodalomelméleti szempontból is releváns; igaz, Bell már egy létező hagyományba kapcsolódik be az irodalomelmélet és lehetséges világok párbeszédbe léptetésével. [Sőt, az eredeti filozófiai elméletben is fontos a műalkotások státusza.<sup>29</sup>] Bell állítása röviden az, hogy a hipertext, nagyfokú variálhatósága révén, több lehetséges szövegvilágot, „szöveges univerzumot” (*textual universe*) hoz létre. Az irodalom alapműködése sem idegen ettől, hiszen minden irodalmi műben elképzelheti az olvasó a folytatást, vagy a meg nem írt részeket. A hipertext esetében azonban jobban materializált és explicitebb a lehetséges világok jelenléte: a narratíva is eleve a sokszoros megvalósíthatóságra épít, és az online navigáció interaktívabbnak hat, mint a lapozás. „A lehetséges világok elmélete képes arra, hogy megvilágítsa a változatos médiumokon keresztül írt és olvasott szövegekben számos eszköz ontológiai mechanizmusait.”<sup>30</sup>

A Gólemben szintén termékeny lehet a lehetséges világok elmélete felőli elgondolás, a szöveg formai és tartalmi jellemzői szépen összefutnak ebben az értelmezési keretben. A Gólem elágazó és sűrű szerkezete minduntalan új és új világokat hoz létre; az akár olvasási alkalmakként eltérő szövegfelépítmény számos lehetséges világ[rendszer] [pókháló, mandala] potenciálját hordozza magában. Mindez párhuzamba lép az agyagfigura mindig újraéledő és hullámozó elrendezésű alakjával, amelynek szétfolyó körvonalai mindig képesek egy új test, egy új világ létrehozására. Farkas gondolati prózájában az egész teremtés-teremtődés mozzanat a mentális, gondolati terek kényszeres újrászül[et]ési aktusába fut ki. Az elbeszélő pszichopátiás kondícióját úgy is megragadhatjuk, mint a lehetséges gondolatvilágok véget nem érő sokaságából, a leállíthatatlan újratermelődésből fakadó neurózist.

27 Farkas, I. m., *Előtörténet*, <https://interment.de/golem/horoszo/eloet/khyll.htm>

28 Nicolas Pethes, *Az elnémulás ironiája. Farkas Péter Gólem című regényesszéje. Szöveg önmaga végéről*, *Lettre* 2001/tavaszi, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00024/pethes.html>

29 Vö. *Lehetséges világok. Modális metafizikai tanulmányok*, szerk. Kocsis László – Tuboly Ádám, Tamás Typotext, Budapest, 2022.

30 Bell, I. m., 192.

[445] [3] *Gólem*[4]. Mert: Az ember sorsa a démon [Hérakleitosz]. Mert: [Az írás]– szavakkal közeledni a csendhez, a névtelenséghez [Simone Weil]. Mert: A gondolkodó ember valódi kísértése az elnémulás [Elias Canetti]. Mert: Az írás még mindig a hallgatás legelviselhetőbb formája [Ilse Aichinger]. Mert: [Az írás] annak képessége, hogy megosszuk[6] a kenyerünket a halottakkal [W.H. Auden]... Mert az anyag [földanyag], az agyag [„adamah”] gyúrható, alakítható. De csak akkor, ha nedvesen tartjuk, ha nedvet áramoltatunk benne. *Gólem*[7], mert a homlokán lévő felirat: Emeth [igazság], amelynek ha letöröljük a kezdő betűjét Meth vagyis „halott”. *Gólem*, mert szakadatlan növekszik. *Gólem*, mert ha nem pusztítjuk el időben, a gazdáját pusztítja el [1997. július 1.].<sup>31</sup>

Az asszociáció mint belső zaj és mint elsődleges szövegszervező egyaránt jól megmutatkozik a fenti részletben. A szélesen elterülő hálónak, nagyszabású összetettsége ellenére, inherens része a töredezettség és töredékesség, illetve az alkalmi gondolatok, ötletek priorizálása a nagy, kikövetkeztetett igazságokkal szemben. Egy-egy lexia egy-egy „morceau”, egy szövegdarab, a *gólem* testének egy agyagmorzsája. Világos, hogy a posztmodern nyomai erősen láthatóak Farkas művében; az előbbieket mellett fontos, hogy számos vendégszöveg is jelen van.<sup>32</sup> Eközben a gigantikus koncepció, az egyre növekvő szövegháló valamelyest visszafordul a modernséghez is.

A *Gólem* talán mégis mutat egyfajta rokonságot a nagyregénnyel? Szkárosi Endre James Joyce-ot idézi a mű kapcsán:

Farkas Péter belefog *Gólem* című, joyce-i méretű vállalkozásába, amely nem egyszerűen egy hosszú, folyamatosan születő és alakuló „work in progress” regényfolyam – hanem olyan hipertextuális kompozíció, amely szerkezetileg épít arra a virtuális térre, amely a számítógéphasználat elterjedésével visszavonhatatlanul kialakult, folyamatosan és döntően formálva át a kultúrát és az emberi érintkezést. A nagyszabású műben különböző szempontok, hívószavak, motívumok, történetek, idők és terek mentén, összetett irányokban, sokféleképpen követhető szöveghálókat olvashatunk, ami szinte kimeríthetetlenül gazdaggá és életszerűvé teszi a mű anyagát.<sup>33</sup>

A komplex világalkotás, valamiféle „nagy” mutatása tagadhatatlanul a hipertext része, és ez a posztmodernhez képest egyfajta visszafordulást jelent. Ugyanakkor a komplexitáshoz való hozzáférés nehézségei, a nagy egész részeinek szétszórása, a hozzáférésben-befogadásban rejlő diszkomfortérzet a posztmodern, az avantgárd és a poszthumán esztétikák jelenlétét mutatja. A *Gólem*et műfajában is alakulásként, felépítések és lebontások sajátos dinamikájában kell elképzelnünk. „Mutatni és nem

31 Farkas, l. m.

32 A vendégszövegek gyakorisága, a kommentárok bizonyos stíluslemei Esterházyra emlékeztetnek.

33 Szkárosi Endre, „Sokféleképpen lejátszható társasjáték”. Rávezetés Farkas Péter virtuális prózájára, Hungaricum 2008/2., [http://www.asa.de/presse/farkas/szkárosi\\_hungaricum.htm](http://www.asa.de/presse/farkas/szkárosi_hungaricum.htm)

mondani, lenni és nem jelenteni – de sosem a szövegen kívül: ironikus alakként kell elképzelnünk a Gólemet. A művéség minden kéje, minden önállóságra törekvés és technikai készség után már csak egy vágy hajtja: hogy ember legyen, Farkasnál: hogy történet legyen, elbeszélés, regény<sup>34</sup> – írja Pethes.

Miközben Pethes szavaival alapvetően egyetértek, problematikusnak tartom a gólem regényként való megnevezését. A *Gólem* összefüggéseken alapuló, hálózatos felépülése, illetve nagyon erős világalkotó jellege regényszerű; ugyanakkor a regénynél sokkal kevésbé működik zárt egységként, a be- és kilépési pontok nem meghatározottak, és nem beszél el történetet. A recepció helyenként használja az esszéregény terminust, amely felold bizonyos ellentéteket az imént tárgyalt horizonton, illetve a prózai forma és a nem-epikus jelleg közti antagonizmust is enyhíti. Az *Előteréből* induló főszöveg meg-látásom szerint sokszor nem is hordozza magán az irodalmi fikció jegyeit; inkább írói naplónak, jegyzetnek, kommentárnak tűnik. Mintha nem a szobrot, hanem az öntőformát állítanák ki. A megkomponált egész, a felépített *Gólem* ugyanakkor világosan *(mű)alkotás*.

A szöveg mélyszerkezetében Farkas kirívóan nagy mértékben használja a digitális médium terét, és ez olyan módon megzavarja hagyományos műfajfogalmainkat, hogy nem volna termékeny szűkebb megnevezéssel élnünk a műfajának megjelölésére, mint a *hipertext próza*. Farkas szövegéből egyértelműen kirajzolódik, hogy a szerző milyen kulturális jelentőséget tulajdonít az új médiumnak. A hipertext a legalkalmasabb forma a végtelenbe nyíló szöveg megalkotására, ami egyszer mint morális kötelesség, máskor azonban mint amorális vágy képződik meg:

[445] A [nyugati] szellemtörténetben rögződött egy teljesen hamis kény-szerképzet, amely a „nem befejezett”-nek kikiáltott műveket töredéknek, következésképpen hiányosnak tekintette [tekinti], és ezzel bizonyos mértékig, a maga értékrendje alapján, le is fokozta [fokozza] őket. A nyitott szöveg viszont, a szellem természetének megfelelően, már eleve nyitva hagyja a pályákat. A nyitott szöveget nem lehet befejezni[446] [miként a gondolkodást sem], csak félbeszakítani, abbahagyni[449]. [„Ha azt mondom, befejezek egy történetet, ugyanaz, mintha azt mondanám: befejezem a gondolkodást.”];<sup>35</sup>

kíváncsian veszem kezembe az új szerszámot [a számítógépet], mert en-gem is hajt a nyugati tudósember hármass bűne: az okatlan vizsgálódás, a beteges kíváncsiság és az ostoba nagyratörés. És nem bénít meg a tudat, hogy ezzel az eszközzel sem hatolhatok be bizonyos területekre, hiszen nem az eszköz, hanem maga a szellem elégtelen ehhez.<sup>36</sup>

A minden tudáshoz, információhoz való hozzáférés fausti vágya összekapcsolódik az ember blaszfém teremtetési vágyával. A gólem nem csak azért szörny, mert nem ember és nem is állat; hanem azért is, mert a megszületése blaszfémia. A gólem története a gólem emberiesülési vágya mellett az ember isteniesülési vágyáról szól. Ádám volt az első gólem, ám belé az Isten lehelt életet – a rabbi agyagfigurája

34 Vö. Pethes, *l. m.*

35 Farkas, *l. m.*

36 Farkas Péter beszédének részlete, mely 1996-ban, a Bródy-díj átvételekor hangzott el. A beszédet idézi Szkárosi Endre, *l. m.* Számos hasonló gondolat szerepel a *Gólem* szövegében is.

viszont szükségszerűen az ember-lét és a gép-lét közé szorul. Farkas „életre keltett” góleme is ezt az egzisztenciát alkotja meg, mint gépszerű szöveg és szövegszerű gép. Ez a problémakör hozza működésbe a poszthumanizmus főbb kérdésköreit és teszi vizsgálhatóvá a poszthumán esztétikák felől is a *Gólemet*.

A gép–ember probléma kapcsán szintén összeér az újmedialitás tapasztalata a gólem-történet archaikus gondolkodásával. A hipertextben rejlő archaikus struktúrákat már érintettem, és a *Gólem* esetében kiemelten fontos ez az összefüggés, hiszen a gólem-történet, mint legenda, szorosan kapcsolódik a mitológiához. A gólem-toposz nem csak a szöveg belső – és igen gazdag – interpretációs horizontja miatt fontos, hanem azért is, mert a mitológiát mint műfajt és médiumot is behívja a szöveg értelmezési terébe. Ráadásul Farkas *Góleme* nem egyszerűen részt vesz a mitologémában, hanem, a hálózatos összefüggések révén, belső szerkezete is mitologikusan működik.

[425] Terjeszkedési, kiterjedési technikák, módszerek. Ne feledkezzünk meg Kostler megállapításáról: A mítoszok saját, ismétlődő mintázatuk szerint növekednek, mint a kristály; kell azonban egy alkalmas pont, egy mag, mely körül megkezdődhet a növekedés. Ismétlődő mintázatok – szekvencialitás; kristályosodás, kristályszerkezet, kristályrács – hálózatoság. Nyitott és zárt szerkezetek. A terjeszkedés nyitott, a kiterjedtség zárt. A Gólem mint kristályosodás.<sup>37</sup>

A gólem-történet sokáig az orális hagyomány része volt, de írásos változatai közül sem emelhetünk ki egy hierarchikusan elsődleges textust. A történet állandó alakulása, változatokban – nem pedig egyetlen hiteles elbeszélésben – való létezése eleve párhuzamosnak mondható a gólem állandóan változó figurájával. Ahogy egy mitologéma jelentései leválaszthatatlanok a teljes mitologikus szövegről, és ahogyan minden mítosz egy intertextuális és metatextuális hálózat része, úgy olvad össze a *Gólem*ben (és a gólemben) a tartalom és a médium. A gólem anyagszerűsége és a mítosz szövetszerűsége egyformán mélyen összekapcsolódik egymással.<sup>38</sup>

Farkas technológia-felfogása rokon Heideggerével, aki arra mutat rá, hogy a techné az ógörögben egyként jelentette a kézművességet és a [magas]művészetet: így a megismeréshez, az *episztéme*hez és a „létrehozáshoz, a *poiésis*-hez tartozik”.<sup>39</sup> A technológia tehát nem egyszerűen eszközként, hanem a „feltárás” és a „felfedés egy módja”-ként rögzül.<sup>40</sup> Farkas visszanyúl az antik felfogás heideggeriánus értelmezéséhez. A *Gólem*ben a hipertext a feltárás, a nyelv, a megszólalás egy módjává válik – a gólem feltárásának, feltámasztásának, megszólaltatásának módjává.

A *Gólem* irodalomtörténeti pozícióját éppen ennek a viszonynak a tükrében lehet megragadni. A szöveg a teremtmény folytonos [újra]termelése. Értelmezésem szerint a mű nem egyszerűen a gólemről szól és nem egyszerűen a gólem-mitologéma újírása. A hipertext *gólemként* van megírva, mondhatni a szöveg maga gólem.

37 Farkas, *I. m.*

38 Vö. Kerényi, *I. m.*

39 Martin Heidegger, *Kérdés a technika nyomán*, ford. Geréby György = *A későújkor józansága*, II., szerk. Tilmann, J. A., Göncöl, Budapest, 2004, 111–134, 116–117.

40 Uo., 115–116.

# A könyv megkettőződése

TEREK ÉS VISZONYOK SZKÁROSI ENDRE *ÉGZSÁK* CÍMŰ KÖTETÉBEN\*

*Nem csupán előadás; új mű*

Szkárosi Endre számára, ahogy ez mind önéletrajzi kötetéből, „eszmélkedéstörténeti emlékiratából”, az *Egy másik emberből*<sup>1</sup>, mind a *Mi az, hogy avantgárd*<sup>2</sup> című tanulmánykötetéből kiderül, a költészet már kezdettől fogva összekapcsolódott annak előadott, „kimondott” formájával, sőt egy írásában azt is kiemeli, hogy a költészet eredetileg az emberi hangtevékenységből jött létre, s kezdetben elválaszthatatlan volt a zenétől.<sup>3</sup> Hangszer, énekhang, beszéd és szöveg már ekkor olyan egységet (és egyben olyan sokaságot) alkotott, amely tulajdonképpen a vers határaitra kérdez rá. A vers nem szorítható egyetlen médium közegébe, és különböző formákban különbözőképpen szól vagy születik újra. Ez akár párhuzamos alakokat, megjelenési formákat is eredményezhet. Szkárosi a gazdag avantgárd kísérleti hagyományból és személyes irodalomélményéből kiindulva hangsúlyozta, hogy amikor egy szöveg, egy írott szöveg a performatív gesztusban, a hang útján életre kel, az nem csak pusztá reprodukciója, elszavalása az adott műnek (legalábbis nem csupán az lehet), hanem egyben egy új mű létrejövetele. Hiszen az interpretáció módja, az előadás mikéntje teremtő munkát jelent. Vagyis a nyomtatott, a papíron létező alkotás nemcsak kilép teréből, hanem tulajdonképpen megkettőződik. A hang mást mond, mint az írott forma. Persze, kiegészíthetik egymást, de akár ellentét is feszülhet közöttük, felelhetnek is egymásra. Az írásképp alátámaszthatja az előadott formát vagy elbizonytalaníthatja azt.

A mű ugyanakkor – ebben a sokoldalú létezésében – tereket alkot, kompozíciókat. Fontossá válik helyezkedés és elhelyezkedés, a mű kivetített alakja. Ahogy azt Békés Izabella is kiemeli az *Égzsák* kötetről írva,<sup>4</sup> Szkárosi maga mondja, hogy „egy költői műtárgy [...] egy térben elgondolt műtárgy legyen”,<sup>5</sup> akár lemezről, akár könyvről van szó. Szkárosi számára mindig is igen fontos inspirációt jelentett a futurista *declamazione dinamica e sinottica*<sup>6</sup> („dinamikus és szinoptikus deklamáció”), ahogy

\* Kutatásomat az Artpool Alapítvány kutatói ösztöndíjasaként végeztem, melynek során az Artpool Művészeti Kutató Központ könyvtára, illetve hang- és videóarchívuma számos fontos, a szerzőhöz kapcsolódó anyagot, felvételt, illetve a témakört vizsgáló elméleti munkát bocsátott rendelkezésemre. Munkám során Szkárosi Endre saját – az Artpoolhoz került – könyveit, tárgyait is tanulmányozhattam, melyek igen fontos segítséget nyújtottak mind irodalmi, mind tudományos tájékozódásának megismerésében.

1 Lásd: Szkárosi Endre, *Egy másik ember*, Orpheusz, Bp., 2011, 356.

2 Lásd: Szkárosi Endre, *Mi az, hogy avantgárd*, Magyar Műhely, Bp., 2006, 304

3 Lásd: Szkárosi Endre, *A hang autonómiája a költészetben = Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*, szerk. Uő, Artpool, Bp., 1994, 3–9. <https://artpool.hu/Poetry/Sound/Hangkolt.html>

4 Lásd: Békés Izabella, *Szkárosi Endre: Égzsák*, Tiszatáj 2021/2., 116–117.

5 Balázs Imre József, *Nyitottság sokfajta nyelv iránt. Szkárosi Endrével Balázs Imre József beszélget*, Tiszatáj 2015/8., 47.

6 Lásd: Filippo Tommaso Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1916. 03. 11., 5 [a-e]

ezt mind *A tér mint művészetszervező erő*<sup>7</sup> című írásában, mind például az *Égzsák*<sup>8</sup> kötet – performatív részekkel színesített – bemutatóján<sup>9</sup> elmondta. Itt Szkárosi előadott egy részletet Marinetti *Zang Tumb Tumb*<sup>10</sup> című költeményéből is, bemutatva annak a pusztá szövegtől való különválását, illetve önálló hangkölteménnyé, autonóm műalkotássá változását a különleges deklamáció révén, amely a zenei elemeket, az énekszerű gesztusokat vegyíti például a telefonbeszélgetések feszültségével; a sebésségnek, a mozgásnak a beszéd általi érzékeltetésével. A hang, az előadás így nem pusztán a szöveg egyszerű „illusztrációja”, vagyis nem a mű valamifajta „szemléltető eszköze”, másodlagos értelmezése, hanem az egyedi interpretáció és kreativitás eredményeképpen a szöveggel versengő, azt autonóm módon magába építő alkotás, amely – persze – egyébként fokozottan támaszkodik a látványra, a szemre, a művész gesztusaira, de nem abban az értelemben, hogy „bemutatná” a hallgatónak/nézőnek a már egyébként meglévő művet. Nem szavakat látunk, hanem a verset magát. Az előadó nem a színész, hanem a költő. A dinamikus és szinoptikus deklamáció „egyrészt a beszélt nyelvben természetesen benne rejlő zenei paramétereket – ritmus, hangerő, hangszín, hanglejtés [dallam] stb. – bontakoztatja ki járulékos szerepükből, s emeli a költői kifejezés egyenrangú eszközei közé; s amely másrészt egy szerves kulturális tradíció, a színpadi deklamáció újra- és átértelmezését jelenti”.<sup>11</sup> Vagyis a performatív folyamat dinamizmusa előtérbe lép, elsődlegessé lesz. A szöveg így módon valóban térré formálódik, és a kompozíció – szemben a szövegtérrel – kilép egy többdimenziós világba.

### *A térben elgondolt mű*

Így kaphat fokozott értelmet az, hogy Szkárosi számára minden művészi produktum egy „térben elgondolt műtárgy”, hiszen itt az „anyag” – ha csak szimbolikus értelemben is – mindenképp tényezővé válik, mert az előadó, ha nem is kövel, márvánnyal dolgozik, akár a szobrász, de a testét erőteljesen használja; a mű – egy költemény esetében is – biztosan „fizikaivá” lesz a deklamáció, a performansz különleges pillanatában, amikor a szöveg tetté, aktussá, azaz egy mozgásfolyammá, gesztusrendszeré, hanggá, beszédhanggá alakul. A művész „telefonál” [ahogy Marinetti verse imitál egy telefonbeszélgetést], énekel, mozog, táncmozdulatokat tesz. A művész a meglévő fizikai képességeinek használatával teret, szót, hangot teremt. A hangnak – a futuristák szerint – az anyag rezgésével kell összeolvadnia.<sup>12</sup>

Izgalmas átjárást teremthet különböző korszakok és kultúrák művészetfelfogása között, hogy Szkárosi disszertációját Michelangelo költészetéről írta,<sup>13</sup> akit mint

7 Lásd: Szkárosi Endre, *A tér mint művészetszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus = Mi az, hogy avantgárd*, 19–44.

8 Lásd: Szkárosi Endre, *Égzsák. Szkár Channel. Régi és új hangköltemények*, AmbrooBook, Győr, 2020, 120.

9 Lásd: Szkárosi Endre, *Égzsák* [2020.03.12.], [https://www.youtube.com/watch?v=Ox\\_unnF8UxU&t=2661s](https://www.youtube.com/watch?v=Ox_unnF8UxU&t=2661s)

10 Lásd: Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, <https://www.youtube.com/watch?v=ulYld7wGWEI>

11 Szkárosi, *A tér...*, 26–27.

12 Lásd: Marinetti, *I. m.*, b [2]

13 Lásd: Szkárosi Endre, *A modern líra előképe Michelangelo költészetében* [PhD-disszertáció] [kézirat], 123, fokozat megszerzésének éve: 1997.

a „modern líra előképét” vizsgálta. Az értekezésben, de később egy abból készült tanulmányában<sup>14</sup> is igen fontos szerepet kap a 151. szonett elemzése, amely anyag és művész, alkotás és lehetőség kérdését teszi probléma tárgyává, s végső soron a „márvány”, azaz a szobrász munkaeszköze válik a lehetőségeket magában rejtő anyag metaforájává. Az anyag léte, azaz a márvány ott őriz magában az összes „eszmét”<sup>15</sup> [Michelangelo eredeti kifejezése a *concetto*<sup>16</sup>], amit a művész álmodhat, azonban csak az „elme”<sup>17</sup> [az *intelletto*<sup>18</sup>] képes azokat megteremteni, életre is kelteni. Itt visszatérhetünk a futurista ideában megtestesülő anyag-koncepcióhoz, amely a deklamáló művészen voltaképpen szintén a lehetőségek kibontóját látja. A testével gesztikuláló avantgárd művész és a reneszánsz szobrász is autonóm teret hoz létre, s a szellemi alapoknak ez az érdekes egyezése Szkárosi Endre esetében, aki egyaránt érzékeny volt a neoplatonista művészetszemléletre és az avantgárd szellemre, izgalmas intellektuális együttállást hoz létre. Michelangelo 151. szonettjének első kvartínája Szkárosi Endre első kötetének, az 1981-ben megjelent *Ismeretlen monológoknak* a legelején is szerepel<sup>19</sup> [a kötet végén pedig az utolsó tercina<sup>20</sup>], s a kompozíció kérdése már itt erőteljesen megjelenik a kötetnek abban a ciklusában, melyben a nyomtatott versek szedésének vizuális játéka, illetve a képversek dominálnak, ahol az egyes sorok elhelyezkedése magát a mozgást, a mozgalmasságot is érzékelteti. Szkárosi a versek elé írt rövid bevezetőben kiemeli, hogy az olvasó „akusztikus kompozíciók nyomtatott partitúráit látja”.<sup>21</sup> A szerző azt is hangsúlyozza, hogy bár a befogadó itt nyomtatott verseket lát, „[e]zek szükségképpen csak abban kelnek életre, aki – mint a zenevirtuóz – megteremti a saját előadását, lehetőleg hangosan; de [ha ebben zavartatva érezné magát] legalábbis fantáziáját mozgatja meg teljes dimenzióiban.”<sup>22</sup> Így – bár nyomtatott verseskötetről beszélünk – a „szerepek” felcserélődnek: nem a nyomtatott alak az elsődleges forma; az csupán – vizuális játékokkal érzékelhetőbbé tett – „partitúrája” az olykor hangszerekkel [is] előadott hangkölteményeknek. Az akusztikus kompozíció a maga sokféle, erős hatásmechanizmusaival tulajdonképpen „színház, vagy ha úgy tetszik, cirkusz.”<sup>23</sup> A szerző a versek elé írt bevezetőben kitér arra, hogy a szövegek lejegyzése csak hézagosan követheti magának a hangnak, az előadásban létező műnek a variabilitását. A költő egyenesen arra kéri a befogadót, hogy „mint kottákat forgassa a következő lapokat”,<sup>24</sup> hiszen ezek a művek együttesen építenek az érzékszervekre. Szkárosi végül a „térbeli költészet”<sup>25</sup> fogalmát említi.

14 Lásd: Szkárosi Endre, *A szellem által vont kéz. Michelangelo 151. szonettje*, Filológiai Közlöny 1993/1., 31–40.

15 Michelangelo Buonarroti, 44. szonett [ez azonos a Szkárosi által elemzett 151. szonettel; a magyar fordító, Rónay György azonban nem az Enzo Noè Girardi-féle kiadást használja, mint Szkárosi, hanem egy korábbi [Ceriello, 1954]; erről lásd a fentebb idézett Szkárosi-tanulmányt a *Filológiai Közlönyben*] = Uő. *Versei*, szerk. Tarbay Ede, ford. Rónay György, Szent István Társulat, Bp., 2005, 82.

16 Michelangelo Buonarroti, *Rime* [151] = Uő., *Rime*, szerk. Enzo Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960, 82.

17 Michelangelo Buonarroti, 44. szonett [A Girardi-kiadásban: 151.], *I. m.*

18 Michelangelo Buonarroti, *Rime* [151], *I. m.*

19 Szkárosi Endre, *Ismeretlen monológok*, Szépirodalmi, Bp., 1981, 6.

20 Uo., 102.

21 Uo., 56.

22 Uo.

23 Uo.

24 Uo., 57.

25 Uo.

Így ismét mintha a láthatóság, a kompozíció kerülne előtérbe a „nyomatásból való kiemelés”<sup>26</sup> révén. A könyvből kilép a vers; „térben elgondolt műtárgy” lesz.

Hogy a Michelangelo 151. szonettjében megjelenő probléma, az anyag és a művészi idea viszonya milyen erősen hatott Szkárosi Endre kísérleti gondolkodására, a művészi műtárgyról, az irodalom térré alakulásáról való elképzelésére, jól mutatja egy Tarján Tamásnak 1986-ban adott interjúja.<sup>27</sup> Tarján arról kérdezi a költőt, hogy az általa gyakorolt vizuális és akusztikus költészetfajtát hogyan lehet a könyvlapokon megjeleníteni. Szkárosi feleletében kitér arra, hogy már a 16. században is felmerült anyag és művészi kompozíció kapcsolatának problémája, így – itt utal a Michelangelo-szonettben megjelenő neoplatonista elképzelésre – a művésznek meg kell keresnie a kibontani kívánt eszmének az anyagi megvalósulását hol térben, hol síkban. Vagyis a művet minden esetben szükséges újrainterpretálni, új művet kell létrehozni. Szkárosi beszél a hang- és látványrögzítő technológiák rafinált újításairól és megszorodásáról; ez az új technikai apparátus egyrészt azt is lehetővé teszi, hogy akár a leghagyományosabb irodalmi művek fennmaradjanak lejegyzés nélkül, másrészt az új eszközök különös helyzetet teremtettek, amelyet a konzervatívabb szakmai hangok a költészet válságaként értékelnek. Sokan úgy vélik, hogy az új médiumokra támaszkodó költészet nem költészet, nem irodalom már; ezt Szkárosi elutasítja, hiszen az irodalom fogalma évszázadról évszázadra mindig változott. Ő inkább úgy látja, hogy a nyomtatott szöveg veszítette el az egyeduralmát, és az irodalom létkérdése, hogy talál-e választ erre a kihívásra. Érdemes megnézni, hogy a szerző 2020-ban megjelent *Égzsák* című kötete, amely az életmű egyfajta összegzése és egyben megújítása, hogyan felel az 1986-ban felvetett problémákra; hogyan válik a mű egyrészt egyedi térré és anyaggá, illetve hogyan reagál a hangrögzítés és a látványelemek által lehetővé tett mediális lehetőségekre.

### *Akusztikus és írott költészet*

A 2020-as *Égzsák* kötet – szemben az *Ismeretlen monológokkal*, mely szerzői magyarázattal segít értelmezni a nyomtatott szövegek képességét, azaz „kotta” voltát – már közvetlen módon teszi lehetővé, hogy a befogadó a költemények akusztikus oldalával szembesüljön. A kötethez két CD tartozik,<sup>28</sup> melyek tartalmazzák a könyv összes versét hangköltészeti formában, azaz – Szkárosi értelmezésében – tulajdonképpen új, párhuzamos művé lényegülve, hiszen a már említett futurista koncepció hatása jól tetten érhető az egész anyag kialakításában. Ha az *Ismeretlen monológok* közbevetett szerzői kommentárját (vagy az olvasóhoz intézett instrukcióját) figyelembe vesszük, akár kétségesse válhat, hogy a köteté vagy a beillesztett CD-ké az elsőbbség, hiszen a nyomtatott szövegek (melyeknek elhelyezkedése, szedése az *Égzsákban* is erőteljesen vizuális, gyakran pedig képverseket látunk) szolgálhatnak

26 Uo., 56.

27 Lásd: I. Konnektor-performansz, a „Szóváltás” költészetnap esten, Radnóti Színpad, műsorvezető: Tarján Tamás, 1986. 04. 07. [Forrás: Artpool Művészetkutató Központ, Hangarchívum, [https://www.artpool.hu/sound/audio\\_list03.html#CD03.02A](https://www.artpool.hu/sound/audio_list03.html#CD03.02A) (Események, 1986)]

28 Az *Égzsák* akusztikus része, azaz a CD-ken található felvételek Hortobágyi László hangstúdiójában készültek, az ő segítségével és közreműködésével.

akár „partitúráként” a hangváltozatokhoz, amelyek így végképp nem konvencionális értelemben vett előadások, „színeszi” produkciók, hanem újateremtései az egyes alkotásoknak. Vagyis egyszerre két „kötet” tartunk a kezünkben [persze, ehhez szükséges a „kötet” fogalmának tágabb, a kompozíció felől értett újragondolása]. Ehhez járul még hozzá az *Égzsák* vizuális része, melyet Arany Imre tervezett [ahogy a *Verboterror*<sup>29</sup> című kötet esetében is]. A fotók, illetve a szövegek sokszínű tipográfiája egyrészt újabb réteggel gazdagítja a kötetet mint művészi tárgyat, másrészt erősíti az anyag összegző jellegét, hiszen az *Égzsák* nemcsak az életmű számos fontos versét helyezi új kontextusba, új konstellációba, és nemcsak újraalkotja azokat mint a CD-en meghallgatható akusztikus költeményeket, hanem a fényképek útján – ezzel folytatva a *Verboterror* koncepcióját – az addigi pályán is végigtekint, számos performanszra, koncertre vagy akár életpillanatra emlékezve. Így a kötet nemcsak az egyes költeményeket tartalmazza, hanem a Szkárosi által bejárt avantgárd szcénát, világot. A kötet olvasási és értelmezési lehetőségei eleve „mozaikosan” adóttak a befogadó számára: az írott szöveg, a nyomtatásképp, a tipográfiai bőség, a hanganyag és a fotók kereszteződésében. A cím [amely eredetileg az *orális álság*<sup>30</sup> című versből származik] így nem csupán a „légzsák” szót variáló kreatív szójáték lehet, hanem a „zsák” révén annak jelzése is, hogy az olvasó a könyvben sok „könyvet” talál, és válogathat, melyiket részesíti előnyben; melyik struktúra, kompozíció felől szemléli éppen a művet. A Szkárosi által az 1986-os beszélgetésben említett, az irodalmat a technikai médiumok részéről érintő kihívás tulajdonképpen a kötetben belül is megjelenik. Az olvasó egyszerre találkozhat a szövegek nyomtatott, tipográfiai értelemben változatos világával, közben pedig akár párhuzamosan hallgathatja is az akusztikus verziót, így a két tér, a két médium folyamatosan kapcsolatba léphet.

Az 1990-ben megjelent *Szellőző Művekben*<sup>31</sup> [melynek vizuális, formai megjelenését Galántai György tervezte] található, Bertrand Russell és Szkárosi Endre közötti fiktív beszélgetésnek<sup>32</sup> mindjárt az elején az a probléma vetődik fel, hogy a művész pályáját és munkáit követők számára úgy tűnhet, mintha Szkárosi távolodna az irodalomtól, holott ez a költő szerint téves percepció, mert valójában csupán az történt, hogy az akusztikus költészet terepére lépett, s ez törvényszerűen együtt járt az akció, a zene és a mozgás beáramlásával. Itt is azzal a gondolattal találkozunk, hogy nem a művész és az ember változik, hanem maguk a dolgok, az „irodalom komplexuma”.<sup>33</sup> A „komplexum” szó használatára bővebb magyarázatot is kapunk:

Valóban, a mai fogalomhasználat rugalmatlansága az egyik oka, hogy komplexumot, összességet emlegetek. De ennél talán még fontosabb, erre készítendő megfontolás, hogy az irodalom határterületein, átmeneti, más művészeti és kulturális közegekkel konvergáló felületein, amelyek ugyan változó intenzitással, de mindig is léteztek [csak hogy az írásbeliségre koncentrált irodalomtörténet keveset tett értékeik feltárásáért és

29 Lásd: Szkárosi Endre – Arany Imre, *Verboterror*, Magyar Műhely, Bp., 2013, 76.

30 Szkárosi, *Égzsák*, 9.

31 Lásd: Szkárosi Endre – Galántai György, *Szellőző Művek*, Magvető [JAK-füzetek 50.], Bp., 1990, 154.

32 Lásd: *Uo.*, 10–30.

33 *Uo.*, 12.

megőrzéséért], nos, ezeken a határ-területeken az utóbbi két évtizedben a szokásosnál erőteljesebb mozgások jelentkeztek, aminek különben nyilvánvalóak a technikai és művelődéstörténeti okai [média, rock-kultúra stb.] [...] A változás egy szegmentumáról viszont szívesen beszélek, arról a változásról, amely engem is kiválaszt, hiszen erről személyes tapasztalatom is van. Mint bizonyára tudod, a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején egy jelentős avantgarde-amatőr, experimentális művészeti mozgás zajlott le nálunk, elsősorban a képzőművészetek, a színház és a zene, sőt a film területén is. Érdekes módon ez a mozgás az irodalom területét akkor jóformán teljességgel elkerülte. [...] Szerintem az irodalmat – legalább másfél évtizedes késéssel – egy radikális formai megújulás hulláma érte el, az irodalmi közfelfogás és intézményrendszer azonban ezzel nem képes szembenézni, mert értékszemléletének struktúrája elavult.<sup>34</sup>

A művészeti tér megújulása, az irodalmat inspiráló akusztikus és vizuális tényező, mely mindig is elemi jelentőségű volt Szkárosi számára, az *Ismeretlen monológok*tól kezdve végigkíséri az életművet, de talán az *Égzsák* sokdimenziós világában teljeseedik ki egészen, s válik teljes körű *transzpoézissé*,<sup>35</sup> azaz a hang, a szó és a kép egyesülésévé. Találkozunk itt a Bernáth/y/ Sándorral 1984-ben közösen alapított Konnektor zenekar poétikai világa és az 1994-ben létrejött Spiritus Noister hangütése a hasonlóan szintetikus igényű *Verboterror* kötet anyagával és atmoszférájával. A *Szellőző Művek*ben megjelenő „komplexum”-fogalom, amely az irodalomra mint párhuzamosan jelenlévő tényezők összességére utalhat, azaz az egyes területek összjátékára, az *Égzsák* esetében jól észlelhető alkotói tényezővé válik, s a befogadó a versek különböző megjelenési formáit már nem csupán a fantázia útján járhatja be, ahogy azt még az *Ismeretlen monológok*ban tanácsolja a szerző, hanem akár a már említett mozaikos módon, sokféleképpen megtapasztalhatja őket. A „kotta” [azaz a jelképes értelemben vett partitúra], az írott vers és a performatív újratereztetés egysége mintha már arra kérdezne rá, hogy a befogadó hogyan dönthet, választhat – a „zsák”-metaforát és az irodalmi „komplexum” képét itt egyaránt alapul véve – a művek egyes létezés-módjai között, illetve kérdésessé válhat, hogy a különbözőképpen újraalkotott vagy újrakontextualizált művek hogyan keveredhetnek egymással, egészíthetik ki önnön paralel formáikat a multimediális értelmezés során.

### „Kotta”, kép és hang

A Szkárosi Endre hangköltészeti munkásságát reprezentáló *Égzsák* a szerző jellemzése szerint egy „dupla CD, amelynek a tokja egy könyv”,<sup>36</sup> s ez érzékletes újrafogalmazása a már említett „kotta”-metaforának; mintha a kötetben szereplő versek elsődlegesen – még nyomtatott formájukban is – akusztikus költemények lennének, s így a könyv egyfajta „illusztráció” a CD-ken megtalálható előadásokhoz, vagyis inkább interpre-

34 Uo., 12–14.

35 Szkárosi Endre saját kifejezése; lásd erről pl.: Szkárosi–Arany, *Verboterror*, 5–6. [Térköltészet és transzpoézis – Spatial poetry and transpoetry]

36 FUGA mikrokozmosz 150: Szkárosi Endre, <https://www.youtube.com/watch?v=KNFLEVSQ-XE&t=17s>

tációkhoz. A költő akusztikus előadása nem az írott formát „közvetíti”, hanem inkább az írott forma segíthet minket abban, hogy értelmezzük, amit a CD-en hallunk. De természetesen egyáltalán nem tekinthetünk el a könyvtől mint könyvtárgytól, hiszen a szövegek egyrészt mint „csak” szövegek is autonóm irodalmi művek, másrészt a pályát bemutató fotók igen fontos alkotóelemeket adnak hozzá a műegészhez [vagy „komplexumhoz”]; a kötet egyik izgalmas fotóján például – melyről maga Szkárosi is beszél – a költő együtt látható egy társaságban, Kőbányai János lakásán, Allen Ginsberggel,<sup>37</sup> illetve később egy másik fényképen barátjával, Tomaso Kemeny költővel<sup>38</sup> vagy Ladik Katalinnal<sup>39</sup> egy Spiritus Noister-koncerten. A rétegek a könyvben egymásra épülnek [vagy egymás mellé], s ezzel a mű vagy a művek határai elmosódnak, de legalábbis folyamatosan újra kell húznunk őket. Mi valójában az *Égzsák* mint mű? Melyik vonatkozása lehet a leghangsúlyosabb? Első pillantásra talán éppen a Szkárosi által kiemelt többszörösség tűnik fel: ha a könyv egy „dupla CD”, akkor az is igaz rá – szintén Szkárosi saját értelmezése alapján –, hogy „dupla mű”, hiszen a már említett kettősség [akusztikus és írott vers kapcsolata] révén párhuzamos „olvasatokat” tesz lehetővé. Hang és szó egyesülhetnek, külön is válhatnak, össze is fonódhatnak; tulajdonképpen a kellő mérték megállapítása végül a befogadóra marad, aki minden pillanatban dönthet arról, hogy a verseket milyen formában értelmezi, melyik lehetséges médiumokat vonja be az olvasástapasztalatba vagy tágabban a befogadás folyamatába. Ha a Michelangelo 151. szonettjében megjelenő képzetkör és Szkárosi saját szavai felől nézzük, akkor a kibontani kívánt „eszme” itt többféle anyagi megvalósulást nyer, sőt a „megvalósulások” egymásba éréséről vagy „komplexumáról” beszélhetünk. A kötet tanulmányozása pedig minden észlelési képességünket akár egyidejűleg igénybe veheti, így „mű” és „mű” kapcsolata, a szövegek és a hangfájlok hálózata az olvasóban mintegy újrat teremti a könyvnek mint létrehozott vizuális és akusztikus objektumnak a sokféleségét. A szerzői értelmezés, a kötet CD-tokként való felfogása már önmagában kérdésessé teheti a médiumok elválaszthatóságát, a percepció biztonságát, de a funkcionalitást magát is, hiszen a könyv, az írott szövegek elveszíti a kompozíción belül azt az egyeduralkodó státuszt, amely sokáig a konvencionális irodalomértés szerint a sajátjuk volt, főképp a nyomtatott, lineáris verset szinte mindig előtérbe helyező magyar tradícióban. A kötet alcíme, a *Szkár Channel* pedig szintén izgalmas, elbizonytalanító funkcióval bír, hiszen a fizikai szempontból biztosan határokkal rendelkező nyomtatott szövegtér és a limitált hanganyagot hordozó CD-k így mégis azonnal a „csatorna”, azaz a tévé- vagy rádióadó képzeiteivel azonosulnak, holott utóbbiak jellemzője éppen a folyamatos sugárzás; voltaképpen a határtalanság. Így mintha a kötet egy tárgy, metaforikus értelemben újabb és újabb „adásokat” ígérne; valamiféle bejárhatatlanságot.

Érdemes röviden kitérni a *Bizánc*<sup>40</sup> című versre, amely először a *Szellőző Művekben*<sup>41</sup> tűnik fel, kissé más szöveggel és tipográfiával, s amelyhez az *Égzsák* CD-jén található hangkölteményforma, a szerző előadása sokat tesz hozzá az egyes

37 Lásd: Szkárosi, *Égzsák*, 32.

38 Uo., 80.

39 Uo., 38.

40 Lásd: Szkárosi Endre, *Égzsák*, 27.

41 Lásd: Szkárosi–Galántai, *Szellőző Művek*, 45., 76–77.

részek kiemelésével, a hangtechnikai megoldásokkal. Szkárosi az *Égzsák* említett bemutatóján, de egy másik vele készült, már idézett beszélgetésben<sup>42</sup> is felidézi, sőt újra előadja a verset, így valamiképp azt reprezentatívnak érezhetjük a köteten belül; a költő ráadásul hangsúlyozza a szöveg aktualitását. A „»bedugult orrú beszéd«”,<sup>43</sup> ahogy Békés Izabella jellemzi a könyv egyes verseinek beszédtechnikáját (utalva a verseskötet címét adó, az / betű elmaradásával keletkező „égzsák” szóra az *orális álságban*), a *Bizáncot* már a vers témája miatt is meghatározza [a járvány motívuma – bár ironikus értelemben – feltűnik]. A hír- vagy jelentésszerű közlés, felütés [„néhány százezernyi GARÁZDA CSŐCSELÉK / az utcára tódult vasárnap délelőtt / tízezrek békés forgalmát gátolva így”<sup>44</sup>] a CD-n található változatban dinamikus szól, és a kötetben nagybetűvel szedett részeket [„GARÁZDA CSŐCSELÉK”] stúdiótechnikai eszközökkel ki is emeli [vagyis a szerző logikájával inkább úgy mondhatnánk, hogy a könyvben szereplő szöveg jelzi számunkra, hogy mit hallunk majd az akusztikus műben, amely a vers „eredeti” formája]. A mind az írott, mind a hangköltészeti változatban kiemelt szavak erőteljesebb belső mozgást, ritmust, dallamot adnak a műnek, mint a *Szellőző Művekben* látható szöveggép,<sup>45</sup> amely viszont inkább a kihagyások, a kisatírozások útján ad vizuális síkon jelentést a versnek, s ezt – az *Égzsák*ból már hiányzó – másik cím is jelöli: „Rosta-szabadság”.<sup>46</sup> Ebben a változatban a fentebb idézett sor így szerepel: „néhány százeze nyi ga ázda csőcselek”.<sup>47</sup> A kihagyásokkal, a „beszédhangok” elmaradásával az *Égzsák*ban szereplő nyomtatott verzió is él, de nem ennyire hangsúlyos formában. Szkárosi az *Égzsák* kötet bemutatóján előadja a verset abban a formában, ahogyan régebben, az új verzió előtt tette, és itt – miközben a náthásnak vagy fojtottnak hallatszó beszédhang szintén meghatározó a szövegnek az orvosokról, betegekről szóló részében – az első egység [„néhány százezernyi GARÁZDA CSŐCSELÉK”] már kevésbé ritmikus vagy dallammal telített, mint az *Égzsák* CD-jén hallható interpretációban. Mintha a korábbi értelmezésben Szkárosi beszélője inkább egy ingerült, háborgó alak lenne, aki viszonylag lassú beszédtempóban említi a „csőcseleket”, míg a CD-n hallható, újraalkotott hangversben a beszélő egy bemondó vagy hírközlő lendületes tónusával szól, és a szavak dinamikáját fokozzák a hangtechnikai módosítások, alakítások. Az orvosokról és a páciensekről szóló szakasz esetében [amelyhez az *Égzsák* bemutatóján és egy másik felvételen Szkárosi filctollakat tesz a szájába, hogy így változtassa el beszédhangját] a bemutatón és a CD-n hallható verzió nem sokban tér el. A vers humoros szarkazmusát [a páciensekkel éppen az a baj, hogy összefüggően, folyamatosan kezdenek beszélni, ezért szájdugaszt rendelkez el számukra] a költő mindkét esetben saját hangjának módosításával reprezentálja akusztikus szinten; a dugulást, a lefojtott beszédet utánozva. A CD-n szereplő változatot azonban mintha ismét felgyorsítanák és dinamikusabbá tennék a Szkárosi által említett stúdiótechnikai kiemelések vagy a visszhangosság, amely ott végigkíséri a szakaszt. Az akusztikus verzióknak mind a CD-n, mind a performance-nak a bemutatón

42 Lásd: FUGA mikrokozmosz 150.

43 Békés, *I. m.*, 116.

44 Szkárosi, *Égzsák*, 27.

45 Lásd: Szkárosi–Galántai, *I. m.*, 45.

46 *Uo.*

47 *Uo.*

elhangzott régebbi alakjában fontos mozzanat az „összefüggően és folyamatosan / KEZDTEK BESZÉLNI”<sup>48</sup> rész, mert itt az *Égzsák*ban nagybetűvel, kiemelten szedett sort a költő által megidézett alak haragosan, fenyegetően mondja, mintha ő lenne az az orvos, aki megpróbálja rendre utasítani a beteget, csöndre inteni az összefüggően beszélő pácienseket (ezt a gesztust a videófelvételen Szkárosi kézmozdulatokkal is jelzi). A régebbi performansz-verzió ugyanakkor a „még nem sikerült kézre keríteni”<sup>49</sup> sorban a „kézre keríteni” részt is hasonlóan fenyegető haraggal jeleníti meg, emeli ki; mintha a beszélő ismét a kórokozókat üldöző orvosokat vagy esetleg magát a hatóságot személyesítené meg (a szóhasználat erre enged következtetni). Ez utóbbit azonban az *Égzsák*ban található szövegváltozat nem emeli ki, és a kötethez tartozó CD-n sem hangsúlyozza a beszélő, viszont a következő egyszavas „EZÉRT”<sup>50</sup> sort igen, amelyet a stúdióváltozat akusztikai értelemben kiemel; ezzel mintha az orvosokról szóló szakaszt is egyszerre tenné dinamikusabbá és vinné közelebb az egyszerű, nyomatékos közléshez. Általánosságban elmondható, hogy amíg a performansz korábbi formája mintha nagyobb hangsúlyt helyezne az egyes beszélők alakjaira (a haragos és a „csőcselék” kárhóztató, komikus figurára vagy a kórokozókat kézre keríteni akaró és a betegeket fegyelmező doktorra), addig az *Égzsák* hangváltozata mintha „közvetítené” a vers eseményeit – akár a híradások túlzó, torzító eszközeit parodizálva – és a közlésnek zeneiséget, belső zengést, energiát ad, mely különös ellentétbe kerül a szintén megjelenő gátolt, akadályozott beszéddel. A *Szellőző Művek*ben olvasható korábbi nyomtatott változat pedig mintha éppen ezt a gátlást, ezt a fennálló akadályt emelné ki a satírozás és a rendre hiányzó betűk révén, s így talán nem is annyira a versben olvasható „közlés” játékos-szomorú abszurdítására, hanem a szabadság elemi hiányára, a beszéd korlátozottságára, korlátozhatóságára fókuszál. A szöveg ebben az értelemben valóban lehet „kotta”; Szkárosi versei nem csupán nyelvi formájukkal, de alakjukkal is szüntelen kommunikálnak, így az akusztikus szinten túl koncentrálnunk kell a nyomtatott verstestre is mint performatív faktorra, azaz az „előadás” alakítójára.

### *Hány mű, hány olvasat?*

A Szkárosi-kötetekben szereplő verseket tehát nemcsak olyan autonóm szövegeknek tekinthetjük, amelyeknek sok esetben akad egy, az olvasó számára a fantázia útján előhívható, felidézhető vagy CD-n megtalálható hangvariánsa, azaz akusztikus párja (amely természetesen szintén autonóm alkotásként kezelendő), illetve nemcsak „kottaként”, „partitúraként” olvashatjuk őket, hanem azt is jól megfigyelhetjük, ahogy a nyomtatott szövegtest önnön tereket képez, vizuális hatást kelt, és párbeszédre lép a fényképekkel, az előadással. Szkárosi kísérleti poétikája és a kompozíció iránti erős érdeklődése kreatívan köti össze a különböző évszázadok költészeti és intellektuális tradícióit a reneszánsz neoplatonizmustól a futuristák művészetképéig és performatív gesztusaiig, illetve a neoavantgárd tendenciákig. A műalkotást térben értelmezi; a mű

48 Szkárosi, *Égzsák*, 27.

49 Uo.

50 Uo.

száma „műtárgy” is, azaz nem a nyomtatott szövegkép az elsődleges (és semmiképp sem az egyetlen) alkotói tényező.

A folyton variálódó dinamikák, a médiumközi átjárások miatt Szkárosi esetében a hagyományos értelemben vett „kötet” fogalma gyakran elég nehezen alkalmazható, hiszen 2020-ban megjelent utolsó, összegző igényű művével kapcsolatban is feltehetjük azt a kérdést, hogy pontosan mi az *Égzsák*? Hány kötet az *Égzsák*? Elolvashatjuk-e (avagy meghallgathatjuk-e) valaha az egész *Égzsákot*? [Ez a kérdés más irodalmi szövegek esetében is teljes joggal felvethető, azonban a multimediális Szkárosi-világban mégis fokozottan indokolt lehet.]

Nem könnyű válaszolni, de az biztos, hogy a médiumok összjátékából eredő bőség újabb és újabb olvasatokat, befogadói stratégiákat generálhat a versek, fotók és a hangfájlok kereszteződésében. A könyv megkettőződik, majd sokszorozódik.



# „Már eleve pózolunk”

BRET EASTON ELLIS: A SZILÁNKOK, FORD. SEPSI LÁSZLÓ

2023. február 1-jén egy elegáns londoni kávézóban Bret Easton Ellis író-olvasó találkozón beszélt az akkoriban megjelent regényéről és egyebekről. Mondanánk, hogy az esemény a nemzetközi sztárirók esetében bejáratott promóciós körút része volt, de az igazság az, hogy Ellis nem vállalta, hogy ezen a módon népszerűsítse új könyvét az Egyesült Államokban, s Angliában is mindösszesen két efféle nyilvános szereplése volt. Odahaza saját bevallása szerint nem kívánt a rá vadászó médiamunkások prédájává válni [a 2019-as *Fehér* című esszékötettel jobban kihúzta a gyufát náluk, mint szűk három évtizeddel korábban az *Amerikai Psychóval*], a szigetországban viszont a kiadóváltás nyomós érvet szolgáltatott a nyilvános szereplések mellett. Tudni kell, hogy a Picador, mely a *Nullánál is kevesebb* óta volt az író angol kiadója, *A szilánkokra* nem volt vevő – ennek okát Ellis állítása szerint ő maga sem tudta, de feltételezte, hogy annak szólhat, hogy ő egy kiváltságos helyzetben lévő fehér férfi [amiről egyébként végtére is nem tehet], akinek új regényét aligha lehet a sokszínűség és a befogadás himnuszaként olvasni. Nem kevés malíciával azt is hozzátette: „Úgy hiszem, azt akarták [volna], hogy többet írjak a nicaraguai szobalányról, aki Bret szüleinek házában dolgozott. Nem viccelek! Azt gondolom, van valami a [megjelenített] kor hangulatában, s magában a regény hangulatában, amit nem akartak.” [Jacob Furedi: *Bret Easton Ellis: 'My generation wanted to be offended'*, UnHerd, 2023. február 4.] Ellisnek azt a döntését, hogy az 1980-as évek elejére helyezett fikciós világot nem kívánta kiszolgáltatni napjaink identitáspolitikai elváráshorizontjának [a regény narrátora gyakran utal az elbeszélő és az elbeszélő idő historikus távolságára: analóg vs. digitális, a Birodalom vs. a poszt-Birodalom kora, a nyilvános viselkedés szabályai egykor és ma], a könyv egyik brit kritikus, Alex Bilmes az apolitikusság fogalmával írta le, és azzal is kapcsolatba hozta, hogy az írónak már az első regényétől kezdődően sokkal bizonytalanabb kontúrokkal bírnak a szereplői annál, hogy rájuk identitáspolitikai narratívák épüljenek. Ezt a megállapítást ugyanakkor érdemes lehet árnyalni: *A szilánkok* részben olvasható úgy, mint egy olyan fiatal meleg férfi története, aki egyszerre igyekszik vágyait megélni, s azokat a nem beavatottak elől elrejteni. Tudván, hogy Ellis meglehetősen rossz véleménnyel van a heteró alkotók melegéről szóló történeteiről, új regénye meleg szexuális fantáziálásban és aktusokban bővelkedő megalkotottsága ezek [szerinte inautentikus] ábrázolásmódjának ellenpontjaként is szolgálhat.

Köztudott, hogy Ellis leleményesen képes összeszőni az önéletrajzi modalitású megszólalásmódot a harsányan fiktív karakterizációval és világképzéssel. S nem pusztán a regényeiben, de a non-fiction keretezésű megszólalásaiban is. Arra a kérdésre például, hogy miért nem ír egy valódi emlékiratot, azt a választ adta, hogy már megírta, méghozzá a regényeiben, amelyek mindegyikében olyan korú az elbeszélő, mint a könyv szerzője volt, s azt a fájdalmat, zavarodottságot és szorongást tükrözték, amellyel készítésük idején küzdött. Ellis az írásról visszatérően terápiás tevékenységként nyilatkozik, könyveiről pedig úgy, mint amelyek nem elsősorban geneológiai-technikai értelemben vett metonímiái szerzőjüknek, inkább metaforikus a viszony alkotó és

produktum között a bennük uralkodó hangoltság révén. Az így előálló tükrös szerkezetnek egyfelől aligha lehet más retorikai támasztéka, mint az írói vallomás, másfelől nincs is rászorulva az önéletrajziség narratopoétikai paktumára, amennyiben nem a szerzői névnek a regényszövegbe való beíródása a feltétele. Jól szemlélteti ezt az a kiazmus, mely a *Fehér* felütésében a formailag az önéletrajzi elbeszélőmódnak eleget tevő *Holdpark* és az élettörténeti beíródásoknak nem az autodiegézis, hanem egy szereplő [az író szóval jelölt karakter] felléptetése révén szintén teret engedő *Királyi hálószobák* biografikus vonatkozathatóságát bonyolítja meg: „[2009-ben] már több mint egy évtizede próbáltam eltolni magamtól a »regény« ideáját, mint az a két legutóbb megjelent könyvemből is nyilvánvaló: az egyik egy horrorregénybe csomagolt emlékirat-paródia, a másik pedig egy sűrű önéletrajzi noir, amelyet egy életközépi válság idején szenvedtem ki magamból, és annak az első három, értelmetlen filmes munkákkal teli évnek a története, amelyet két New Yorkban leélt évtized után ismét Los Angelesben töltöttem.” [*Fehér*, 11.] A keleti és a nyugati part fővárosai, illetve a regényszerzői és a forgatókönyvírói tevékenységek közötti váltások, megspékelve magánéleti válságperiódusokkal és azokat kísérő addikciós tünetekkel: Ellis interjúkban és esszéikben leggyakrabban ezeket alkalmazza a saját életidő szakaszolására, amelyekhez – nyilván nem függetlenül attól, hogy az idő az íróval is telik – egy bő évtizede hozzászegődött egy olyan látásmód, mely az önértelmezéshez, az én színreviteléhez a jelen észak-amerikai társadalmában érzékelt habituális egyidejű egyidejűtlenségek generációelvű megközelítésmódját is hasznosítja.

Amennyire ez filológialag visszafejthető, Ellis 2014 elején kezdte el forgalmazni a Twitteren a [Sepsi László által Puhány Generációkét fordított] „Generation Wuss” kifejezést, amely ekkor talán még nem volt több, mint egy könnyen fölismerhető retorikai csapda, amelybe csupán azok eshettek bele, akik nem ismerték fel, hogy az ellene való felhorgadás csak olaj a tüzre – mivel a címke épp azt az attitűdöt igyekszik célba találni, mely nem tűri a bírálatot, s halálosan megsértődik (mondjuk egy tréfán). Az Ellis által kiöltött fogalom igen gyorsan médiumot váltott, amikor a *Vice* magazin ugyanez év február 17-én közölt vele interjút, melynek első kérdése azt firtatta, miért illeti az újságírónő generációját ezzel a jelzővel. Mint utóbb kiderült, Ellist váratlanul érte ez a nyitás – válaszában mindenesetre amellet igyekezett érvelni, hogy ő a földtörténet legpegyeszimistább és legironikusabb nemzedékének tagjaként reflektál arra, hogy a kritika eltűnőben van, mivel a tartalom-előállítók azt személyes sértésként veszik, és áldozatnarratívába menekülnek, rosszabb esetben összeomlanak. Megemlítette a szülők felelősségét, akik „dicséretbe burkolták” gyerekeiket, ami szerinte azért kontraproduktív szemlélet, mert valami olyasmitől akarja megóvni őket, amitől úgysem lehet: „De végül mindenkinek el kell érnie az élet sötét oldalát; valaki nem kedvel, valaki nem szereti a munkádat, valaki nem szeret vissza... az emberek meghalnak.” Egy fél év elteltével Ellis *Generation Wuss* címmel a *Vanity Fair*-ben közreadott egy esszét, melyet aztán a *Fehér*-be is beválogatott, s igyekezett szélesebb kontextusban mérlegre tenni az általa érzékelt generációs attitűdkülönbségeket. Abból indult ki, hogy szemben a boomerek és az X-esek gazdasági lehetőségével, a milleniálok jóval kevésbé számíthatnak a pénzügyi védőháló nyújtotta biztonságra, így az offline térben megtapasztalt bizonytalanságot az online térben futtatott sze-

mélyes márkájukkal kell ellensúlyozniuk, s ebbéli igyekezetükben az azt érő kritikára érthető módon érzékenyen reagálnak. Ellis gazdasági, politikai és médiatörténeti változásokból eredeztette a milleniál érzékenységet, amelyetől a szólásszabadságot és a normákon áthágó művészi alkotásmódot féltette. A milleniáloktól érkező válaszok részletezésére itt most nincs mód, tanulságként inkább csak a kérdés fogalmazható meg: mi történik a saját generációja (és benne saját maga) szatíráival hírnevet szerző író reputációjával, ha egy nála fiatalabb nemzedéket vesz hasonlóképp célba? Törvényszerű-e, hogy elutasításba ütközik?

A *Fehér* olvasható úgy, mint amely igyekezett egyfelől végig gondolni az így értett generációs attitűdnek a kulturális következményeit, másfelől a beszélő alakulástörténetébe is beépíteni a föl nem cserélhető, mert a történeti időhöz kötött nemzedéki tapasztalatokat. Amit ez utóbbi részeként ír gyermekkorról, a szülők attitűdjéről, a mediális környezetről, az nagyrészt egybevág az X-generáció társadalomtudományi jellemzésével: felnőtt- és munkaorientált világ, magukra hagyott gyerekek, akiknek az iskolán kívüli szocializációja kortársaik körében, szemtől szembeni kommunikációs helyzetekben és olyan médiaszövegekkel való találkozás révén zajlik, amelyeknek implicit befogadója a legkevesbé sem a gyermek. Az Ellis által létrehozott vallomástevő egyszerre láttatja a saját családtörténetét a korból eredeztethetőnek, s annyiban egyedinek, amennyiben a saját szülei némileg karikatúraszerűen túlrajzolt változatai a család kulturális fogyasztási praxisának kialakításában a saját partikuláris érdeküket érvényesítő beállítódásnak. Ellis a *Fehért* nyitó visszaemlékezésben a horrorirodalomnak és -filmeknek tulajdonítja azt a felismerését, mely a gazdasági prosperitásra épülő kiszámíthatóság felszíne alatt húzódó monstrozitás megsejditéséhez vezet – mondhatnánk, e kettőségre épül az *Amerikai Psycho*. Míg a 2019-es kötet vonatkozó részeiben a '70-es években a mindennapok biztonságérzete és a médiaipar által létrehozott sokkoló élmények ellentéte képezi a felnövéstörténet környezetét, addig a 2023-as beszélgetés során a Manson-szekttől és Kaliforniát mint gyerekkora hírhedt sorozatgyilkosainak bázisát emlegette meghatározó generációs traumaként, nyilván nem függetlenül *A szilánkok* fikciós világától.

A Manson-történet és a szekták azóta is fókuszpontnak számítanak a szórakoztatóipar és a kreatív művészet retrospektív emlékezete számára, elegendő talán Tarantino *Volt egyszer egy Hollywood* című filmjére utalni, amely *A szilánkok* vonatkozásában is rendelkezik fontosnak tűnő vonással, amennyiben – a szórakoztatóipar elvárásaira reflektálva – némiképp megszelídíti a szekta történetét, a múlt újraírásaként alárendeli azt a hollywoodi fikcióképzésnek. Ellis regényében azonban a családot mint mikroközösséget helyettesítő szektáról leginkább azokon a „testtechnikákon” keresztül értesülünk, amelyek a családból kiragadott fiatalok testének „szétszerelése” és „újraalkotása”, sőt az animalitással vagy bestialitással való kontaminációja révén adnak hírt az integritás hiányáról – ennyiben *A szilánkok* a vadsággal, az inhumánnal és a nonhumánnal jellemzi a nyolcvanas évek Kaliforniájának még a privilegiált tereit is. A hiány alakzata többszörösen is szervezi az epikus világot: a hiányzó testek – állatok és emberek – a családi térben keletkező hiányokra rímelnek, amit a regény elbeszélője nem győz hangsúlyozni a mulhollandi ház elmaradhatatlan eposzi jelzőjének szinte mantraszerű ismétlésével: a biztonságot nyújtó tér *üres*, a szülők távol vannak – akik pedig jelen vannak és szerepet is kapnak, azok annak a diszfunkcionális

környezetnek az elemei, amely az X-generáció alapélményét alkotja. Utalhatunk itt a regénybeli Bret készülő első prózai művének, a *Nullánál is kevesebb*-nek a valós korabeli irodalmi kontextusára: Jay McInerney *Fények, nagyváros* című regényére [keleti parti díszlettel], a valamivel később keletkező Coupland-mű [*X generáció*] saját mikroközösséget alkotó és a hagyományosnak tekinthető családi-társadalmi szövetből és szövetségből kiszakadó fiataljaira, egyáltalán, a hetvenes-nyolcvanas évek minimalista prózájának azokra a poétikai jegyeire, amelyek az elhallgatás révén magát a történelmet is hiányként jelenítik meg.

A *szilánkok* ugyanakkor nem marad érintetlen azoktól a törekvésektől sem, amelyek a kultúra – közelebbről a popkultúra – archiváló és ön-archiváló effektusain keresztül festenek képet egy lehetséges korszakról. [A szakirodalom szerint nagyjából harmincéves ciklusokban zajlik a szóban forgó folyamat, a 2010-es évek ennek megfelelően a nyolcvanas évek retrója és nosztalgiája jegyében telt – lásd *Stranger Things*, *Ready Player One*, *Black Mirror: San Junipero* és így tovább –, míg a 2020-as években már érzékelhető a kilencvenes évek iránti nosztalgia, lásd az MTV és más zenetelevíziók '90 jelzésű, végtelenített válogatásait.] Ahogy fentebb említettük, Bret genezisében olyan médiaszövegek játszanak leginkább szerepet, amelyek lehetőséget teremtenek az allegorikus párhuzamok felállítására – például az *Amerikai Psycho* vagy a *Holdpark* világában –, illetve A *szilánkok* epikus jelenének mindennapjait is élményként határozzák meg. A *ragyogásra* például az elbeszélő-protagonista alapvető olvasmányaként hivatkozik, Stanley Kubrick filmjének premierjére pedig terjedelmes szakaszt szán a regény első felében, aminek jelentősége abban is tetten érhető, hogy a műbeli Bret megkettőződésének origójaként szolgál: a moziteremben bukkan föl először az a figura, aki egy későbbi dialógusban arra figyelmezteti Bretet, hogy „amikor velem beszélsz, akkor valójában magaddal társalogsz” [118.]. Emlékezés, művészi kreativitás és az atomizált, széthulló család képe mind ehhez a mozzanathoz vezethető vissza: A *ragyogásban* a gyógyuló alkoholista Jack Torrance a Panoráma hotel történetének megírásával igyekszik felülkerekedni függőségén és a lappangó agresszióján, míg azok le nem győzik és hatalmukba nem kerítik, hogy a hosszan kitartott, zárt situációs eseménysorozatban a család elpusztítására törjön. A *szilánkok* világában a *Nullánál is kevesebb*-et író Bret és A *szilánkokat* lejegyző Ellis olyan traumákat jelenít meg, amelyeket minden valószínűség szerint a család vége és jelképesen az „üres ház” hívott életre. Innen nézve a mulhollandi családi fészekből kirepült szülők sajátos Panoráma hotelt állítottak elő Bret otthonából, aki mind ez idő alatt a frissen megjelent *Cujót* is bőszén olvassa – újabb történet a család széthullásáról –, és a fiú regényvégi halálát mint Stephen King bátor írói fogását dicsőíti. A megvadult eb [kinek kisfiú gazdáját Kingnél épp Brettnek hívják] képében elhatalmasodó bestialitás aztán inverz módon tér vissza A *szilánkok*ban, a nyomaveszett vagy megcsonkított és meggyilkolt házi kedvencek formájában. Az epikus környezetben körvonalazódó hiányok és az azokat megtestesítő „üres ház”, valamint az azt magába foglaló észak-nyugat Los Angeles-i metropolisz tehát annak a Bretnek a genezise is, aki magát a szereplőiben véli újratemeteni. A szereplők megkettőzött identása az életműben Victor Ward/Johnson és Patrick Bateman figurájában csúcsosodik ki, aki pedig az *Amerikai Psycho* egy ironiától sem mentes passzusában a hagyományosnak tekintett értékek végét is bejelenti: „– Én csak azt akarom, hogy szeressenek – közben pedig

elátkozom a világot meg mindent, amire szüleim és tanárain tanítottak: az elveket, az értékeket, az erkölcsöt, a kompromisszumokat, a tudást, az egységet, az imát – mert minderről kiderült, hogy tévedés csupán és céltalan.” [E felől a krédó felől tekintve az 1998-as *Glamoráma* – amelynek megjelenését *A szilánkok* a konklúzió részeként viszi színre – kifutása akár szarkasztikusnak is volna tekinthető, hiszen az „elveket”, „értékeket”, „erkölcsöt”, „kompromisszumokat” és legfőképp a „tudást” nélkülöző főszereplő-elbeszélőt a saját apja vágja ki – akár sikerületlen jelenetet egy filmben, ami illeszkedik a regény megjelenítette filmes kontextushoz – saját életéből, még-hozzá egy súlyos politikai tett, vagy ha tetszik, kompromisszum révén, és cseréli föl médiakompatibilis szimulakrumával.]

Mindennek az eredetét az az elementáris jelen-nem-lét – és ebből következően a szerepjátszás, illetve szerepkettőzés – jelenti, ami a valóshoz és a nem valóshoz való hozzáférés lehetőségét egyaránt érinti. Ráadásul az életkörnyezetet – és általában az életet – uraló, a valóság, sőt a *corporeális* valóság helyébe lépő szórakoztatóipar ideológiája szintén reflektív módon kiolvasható belőle: „Megállapítottam, hogy a már nem annyira hús-vér résztvevő érdeklődésdeficitje hatalmas volt, és egyre csak növekedett. A szex, a könyvek, a zene és a filmek tették elviselhetővé az életet – nem a barátok, nem a család, nem az iskola, nem a branchok, nem a társas érintkezések –, és ezen a nyáron minden második héten megnéztem *Az elveszett frigyláda fosztogatóit*, de talán ha kétszer vacsoráztam együtt a külön élő szüleimmel. Nem voltak érdekeltségeim a való világban – miért lettek volna? Nem nekem való volt, nem felelt meg sem az igényeimnek, sem a vágyaimnak. És erre szinte folyamatosan emlékeztetett az, hogy benne ragadtam a rakétaként a sztratoszféráig kilövő kamaszos kanosságbán, folyamatosan beindított mindaz, amit erotikusnak találtam, de mégsem lehetett az enyém. Ez volt az egyetlen viszonyítási alapom. Ennyiből állt a már nem annyira hús-vér résztvevő.” [125.]

Arra, hogy ez az ideológia mennyiben határozza meg a korszellemet, további médiaszövegek adják meg a választ *A szilánkokban*. Kim Wilde 1981-es slágere, a *Kids in America* az egyik meghatározó referenciapont, a klip megtekintésének hasonló jelenete először a *Nullánál is kevesebb* című regényben volt olvasható. *A szilánkokban* az emlékező narrátor reflexiója voltaképp fölfogható a *Nullánál is kevesebb* vonatkozó jelenetének értelmezéseként, továbbá egy írói fogás, az elbeszéléstechnika, a stílus kialakításának naplószerű rögzítéseként, azzal a kitételrel, hogy *A szilánkok* elbeszélte jelenében Bret oly módon „nincs jelen”, ahogyan a debütáló mű szereplői sem a helyzetben önmagukra ismerő és önmagukra reflektáló „hús-vér” figurák – ellenkezőleg, a „hús-vér” résztvevő, miként *A szilánkokban* folyvást szembesülünk vele, olyan szerep, amelynek valóságossága csak az elbeszélői jelenben körvonalazódik, a visszaemlékező-reflektív Bret/Ellis narrációjában. *A szilánkokban* tehát a *Nullánál is kevesebb* mint világ és mint irodalmi mű szintén megkettőződik, Bret/Ellis egyszerre van a reflexión innen és túl, fiktív-valóságos írásműve ekképp ugyanolyan tárgyi rekvizituma a nyolcvanasévek-nosztalgának, mint Bret/Ellis coming-of-age történetének és az íróvá avanszálás nehezen visszakövethető – mert rendszerint e megsokszorozódó világokban megtapasztható – effektusainak. Lássuk a szóban forgó klipnéző jelenetet *A szilánkokban*: „Átmentem egy másik üres terembe, amelyben Kim Wilde készült előadni az év egyik nagy popslágerét, a 'Kids in America'-t, leültem a padlóra,

és felnéztem a csupasz falra vetített videóra. Olyan egyszerű volt: egy szintetizátor, egy füstgép, Kim Wilde kifejezéstelen, kék árnyalatú arccal meredt ránk, és mint oly sok szám abból az érából, ez is himnusz volt, arról szólt, milyen gyereknek lenni Amerikában, ahol mindenkinek a zenés pörgés jelenti az életet, de Kim csendes elszántsággal énekelte, olyan lányként, aki hűvös közönye révén bármivel elbír: őt nem lelkesítette a dalból áradó lelkesedés. Ez további feszültséggel töltötte fel a számot: Kim el sem mosolyodott a szárnyaló refrén alatt – zárkózott maradt, üveges tekintetű, mint akit begyógyszereztek. Lehet, hogy tudta, hol van, az is lehet, hogy nem, talán lehetett volna bárhol – ez tette olyan sokatmondóvá a klipet. Meghívott valahová, de nem érdekelte, elfogadod-e a meghívást, vagy sem, mert bármikor talál a helyedre valaki mást. Áradt belőle az érzelemként felfogott enerváltság esztétikája, amely annyira vonzott, és amelyet ki akartam dolgozni a *Nullánál is kevesebb*-ben, és lelkesített, hogy láthatom, amint az egyik legpoposabb műalkotásban színre viszik. De az énekesnő bizonyos mértékig Susan Reynoldsra is emlékeztetett – Susan sokkal szebb volt Kim Wilde-nál, hozzá képest gyönyörű, mert Susan úgyszintén távolságtartó kisugárzással bírt, nem pont közöny volt ez, inkább vonzerőnek, valami szexinek ható fásultság, amit Susan évek alatt fejlesztett ki magában, és most kibontakozott. Mindkettőjüknek ott volt a szemében, ahogyan a szájukat tartották, az egész kifejezéstelenségükben – és ez dögös volt.” (177–178.)

A *szilánkok* későbbi pontján az életként tekintett írás, valamint az írásként tekintett élet ehhez a klipélményhez és vele a kor szelleméhez – később nosztalgijához – kapcsolódik, mégpedig egy azonosításokban ismétlődő, folytatható sor lejegyzésével, tartalmi komponensek, témák variációival, amelyek atmoszféraképző nyelvi elemként, stílusregiszterként rögzülnek Ellis prózájában: „Úgy akartam érezni magam, mint Susan Reynolds. És így is akartam írni: a fásultság mint érzés, a fásultság mint motiváció, a fásultság mint az élet értelme, a fásultság mint eksztázis.” (273. Az eredetiben: numbness.) Az *írásfolyamat*ra történő emlékezés pedig – amely momentum egybeesik a szöveg lezárásának pillanataival – egy, az emlékezés és a konstruktív nosztalgia természetéből fakadó kiazmusban ragadja meg Bret/Ellis sokat emlegetett jelen-nem-létét: „a korszakból való zenét hallgattam YouTube-on, szinte minden este, amikor a könyvön dolgoztam, néha három-négy órát egyhuzamban, a dalokat, amelyek összefoglalták azt a korszakot, himnuszokat a reményteli jövőről, az új átváltozásról, a gyermekkor hátrahagyásáról: *Vienna, Nowhere Girl, Icehouse, Time For Me To Fly*. De sok ezen dalok közül most már úgy hangzott, mintha a kétségbeesett vágyakozásról, a visszautasításról és a menekülésről szólnának. Ha a dalok, mint valamikor hittem, egy gyermekről szóltak, aki férfivá vált, akkor ötvenhat évesen számomra egy férfiről szóltak, aki gyermek maradt.” (584.)

Noha az emlékezés folyamatát és az írásmű motivációját az életrajzi én történetében olvasható próbálkozások – nekiveselkedés az írásnak és az emlékezésnek, majd az ihlet és a forma kudarca – reflektálása mellett egy west-hollywoodi élmény – egy felismerés – hívja életre („Attól, hogy hús-vér valójában megpillantottam ezt a nőt, visszatért a félelem, és mindent elborított – pontosan úgy, mint 1981-ben.” 12.), az emlékező én jelen idejében Los Angeles és Kalifornia mint az élményanyag topográfiai háttére ezen az élményen kívül nem jelenik meg; az elbeszélő csupán egy bostoni könyvbemutatóról számol be a *Glamóráma* publikálását

követő időkből. Holott úgy tűnik, a regényben állandóan hivatkozott popzene keletkeztette időbeli utazás [„ugyanannak a félelemnek egy változata, amelyet 1981 őszén éreztem, amikor szinte minden buli végén lejátszottuk ezt a dalt, és gondosan rátettük minden válogatáskazettánkra. Hagytam, hogy a dal visszarepítsen arra a decemberi napra”, 13.] – egyúttal *A szilánkok* archivációs technikája, gyűjteményszerű burjánzása –, illetve a zenehallgatás eseményeihez kapcsolódó passzivitás térben is archívumszerűen bontja ki azt a közeget, amelyben a privilegizált családok újratermelik saját hiányukat. Bret/Ellis figurájával ellentétben itt nem annyira textuális természetű terek jelszerű egymásra mutatósáról, egyúttal a „posztmodern” és/vagy „minimalista” LA metaforikus színre viteléről van szó, mint inkább egy archívum keletkezésének mikéntjéről, amelyben a család által jelölt üres helyeket maga a tér és az azt meghatározó [kultúr]ipar anyagiséga foglalja el – sőt, minden anyagiságok apoteózisa, hiszen a regényben Mulhollandot, Sherman Oakst vagy West-Hollywoodot a kocsijával keresztbe-kasul átszelő főhős még tankolni sem felejt el.

*A szilánkok* többretegű [a realitás kódját a legapróbb tárgyi részletek fölidézésével folyton megtörő, s erre olykor ironikusan reflektáló: „[N]em tudom, miért, de emlékszem rá, hogy...”, 36.] mnemotechnikája előszeretettel él tehát az Ellis-életmű narratopoétikai, tematikai, műfaji, stílári, atmoszferikus és intermediális karakterjegyeinek mozgósításával. Ráadásul az emlékezés folyamata annak allegóriájaként szolgál, miként vált Bret íróvá annak árán, hogy kortársaival közös múltját fölállozta egy olyan gyanakvással, színleléssel, fantáziálással, szexualitással és erőszakkal telített narratíva oltárán, melyben egyfelől a közösség szétmállik, több tagja tragikus véget ér, és amely másfelől viszont nagyon is illeszkedik az író hírnevéhez: „[T]udtam, hogy Susan és Debbie abból indulna ki, hogy hajlamos vagyok kiszínezni dolgokat [...]. Susan mindig szeretett leszidni az extra részletek miatt, amelyekkel megfűszereztem a sztorijaimat, és amiatt is, amit elhallgattam [...] Én viszont mesélő voltam, szerettem kiszínezni az egyébként hétköznapi eseteket, [...] kibővítettem őket egy-két részlettel, ezek ténylegesen érdekessé tették a sztorit a hallgatóság számára, humorral, meglepetéssel és sokkértékkel gazdagították – ez nekem ösztönösen jött. Nem mondanám ezeket hazugságoknak – csak jobban szerettem az eltúlzott változatot.” [91.] Megvan annak a maga allegorikus jelentősége, hogy Bret történetében épp az a Susan jár meglehetősen rosszul, aki igyekszik visszatartani a történetet attól, hogy az átlépjen az „eltúlzott változatba”. Az, hogy mindeközben némelykor az olvasó is azon kapja magát, hogy inkább Susannak szurkol, annak jele, hogy ebben a terjedelemben [a magyar változat 588 oldalra rúg] a csúcsra járatott ellisi arsenál némileg túlméretezettnek hat: nem feltétlenül lehetünk arról meggyőződve, hogy az elbeszélte történet valóban elbírja mindazt, ami az írástechnika oldaláról ránehezedik. A fegyverzet a régi, de talán a célzóképeség már (vagy épp) nem. (*Helikon*)

FODOR PÉTER – L. VARGA PÉTER

# Az olvasók esélye

LÁNG ZSOLT: AZ EMBEREK MESÉJE

Láng Zsolt új regénye roppant különös alkotás, nem is emlékszem hirtelen, mikor volt részem hasonló befogadói tapasztalatban. A korábbi regények [példának okáért a nagy kritikai érdeklődést kiváltó *Bestiárium Transylvaniae* három kötete vagy a Libri irodalmi díját elnyerő 2019-es *Bolyai*] narrációs csavarjait, körmönfont felépítését, rejtelmyességét, kimerevített időszerkezetét, lenyűgöző művelődéstörténeti panorámáját az elvárási horizontjukba beépítő olvasók nem is e megszokott [és az alábbiakban még bővítendő] írói eszköztár ismételt felbukkanásán lepődhetnek meg, hanem a minden eddiginél sűrűbb szövésű kulturális hálón és a minden korábbit felülmúló talányosságon. A továbbiakban arra keresem a választ, hogy a felsoroltak – kiegészítve egyéb tematikai és nyelvi sajátosságokkal – mennyire befolyásolják *Az emberek meséje* interpretálhatóságát, mekkora hatásfokkal képesek bevonni a mű esztétikai-értelmezői játéktérébe az érdeklődőt, végső soron hogyan alakítják a szöveg irodalmi értékeit. Mivel sok névleges és/vagy funkcionális poétikai hasonlóság mutatkozik a Marosvásárhely közelében élő szerző korábbi köteteivel, különösen a *Bolyaival*, érintőlegesen ezekről is szó esik, mindazonáltal a súlypontokat természetesen az új könyv hatáselemeire helyezem.

A krimiszezmenseket is magába foglaló szövevényes eseményeket emitt még alapjaiban is nehéz, sőt felesleges volna ismertetni. Elégedjünk meg most annyival, hogy a cselekményszálak a hírhedt, azóta is felderítetlen 2012. szeptemberi chevaline-i gyilkosságból indulnak ki. A szörnyű mészárlás érintőlegesen mindkét főszereplő sorsába beleszól. André Tavasz, a jó ideje egyedülálló (felesége a gyermekük születését követően elhagyta) magyar származású párizsi professzor egy régi tanítványának, a szintúgy az elkövetők után kutató ügyésznek a javaslatára Erdélybe utazik körbeszimatolni, mert a lehetséges nyomok Romániába vezetnek. Egy zsákfaluban, a fiktív Medárdon köt ki, ahol megismerkedésük után rögtön teherbe eső fiatal párjával új családot alapít, s felszámolva korábbi életét, letelepedik a zömmel cigányok lakta községben. André fia, az eredeti nevét [Zsombor Tavasz] az apa iránti dacból felnőtt korba érve Etienne Chaix-re változtató világjáró mézkereskedő és André már kezdettől fogva totálisan elhidegültek egymástól. Beszédes, hogy a nevelést nyűgnek érző André a hetedikes gyereket Budapestre küldi tanulni, s végig a távolból iskoláztatja. A szeretetlenségtől azóta is szenvedő, mentálisan instabil Zsombor/Etienne és a mindent kényszeresen füzetekbe dokumentáló, korosodó férfiként éppen újszülött fiát váró André útjai Medárdon váratlanul egymást keresztezik...

Amint André noteszbejegyzéséből tudható, 2014. június 7-e, szombat van, másnap Medárd; a helybeliek készülnek a környezetüket hamarosan tengerré változtató esőzésre. A cselekmény 90 százalékának időtartama ezen egyetlen, időtlenné tágitott, számos különös, meghökkentő epizóddal tarkított nap, melynek jelenébe azonban – nagyfokú anakroniát eredményezve – évtizedek franciaországi, magyarországi, svájci, bolíviai stb. emlékei illeszkednek, nagyjából 1981-től, Zsombor születésétől kezdve. Legkésebb a vízözönszerű másfél hónapot erősen kivonatolva összefoglaló negyedik, utolsó

és egyben legrövidebb részben válik világossá, hogy az egymást váltogató heterodiegézis és autodiegézis csak trükk, mivel az E/3. személyben, gyakorta fokalizált diskurzusban rögzített eseményeket is az André noteszaihoz hozzájutó és belőlük dolgozó Zsombor/Etienne jegyzi. A kétféle narrátor tehát valójában egy: az apa életét és a sajátját papírra vető fiú. Az E/3. személyű szövegekben André fókusza, az énelbeszélésben Zsombor/Etienne nézőpontja a domináns. Ha a különféle nyelvek, kultúrák hibriditására, a burjánzó történetmesélésre, a szexuális tilalomáthágásokra, Medárd genealógiájára, legfőképp pedig a valóságba beépülni látszó mágiára, csodákra felfigyelve mágikus realizmust, csodás valót orrontanánk, annyiban mindenképpen tévednénk, hogy a karakterazonos narrátor nem csupán alkalmanként excesszív mesélő [ki hinne a bolíviai dzsungelben élő méhemberekben vagy a terhelt, meztelen cigány nő, Amara hüvelyére/be telepedő méhekben, nem beszélve a vágóhídhöz közeli öreg nyárfa belsejében talált eltorzult testű juhformáról?], hanem vélhetően egyéb közléseit tekintve is félre- és alultudósító (Phelan), totálisan megbízhatatlan elbeszélő. Elmondása szerint, Bolíviába tartva, a repülőn mellette ülő utasban a rég eltűnt anyját ismerte fel; a La Paz-i idősoththonban ápolótársa, a Gudi nevű holland lány szerinte orsóférges távolított el a fenekéből (mármint Zsomboréból), amire a lány később egyáltalán nem emlékezett; az utált apa állítólag női bugyikat hordott stb. Rendszeresen vannak pánikrohamai, rémálmai, amelyekre nem emlékszik ugyan, az egyikről mégis részletesen beszámol, máskor álmodónak mondja magát, a Medárdon való váratlan felbukkanását firtató Andrének (de másnak is) pedig hazudik. Joggal kételkedhetünk tehát szinte minden megnyilvánulásában.

Sem az elbeszélésmód bonyolítása, sem a töredezett, mozaikos kompozíció, sem a megállított-kimerevített idő, sem a bűnügyi szál középpontba helyezése, sem a testiség szubverzivitása, sem a rengeteg valós vagy kitalált állatfaj szerepeltetése (pl. méhek, darazsak, hangyák, gyurgyalagok, macskák, kutyák, mókusmajmok, méhdelfinek) nem újdonság Láng Zsolt írói pályáján, legutóbb a *Bolya*-ban láttunk hasonlókat. A problémás apa-fiú viszony, a tudós főhős(ök), az erdélyi szintér ugyancsak ismerős lehet a régebbi regényekből. A méhek, a méhészet rendkívül alapos bemutatása, centrumba helyezése viszont több szempontból meglepő fejlemény. Egyrészt a könyv jelentős hányadát alkotja a szorgos rovarok életének, szaporodásának, a kaptárok, a mézfajták, a mézkereskedelem világának részletekbe menő, alapvetően hitelesnek szánt ismertetése, ami a tényirodalom irányába mutat, gyengítve a fikcionalitást. Ez akkor is kockázatos a mesét címébe emelő regény esetében, ha számot vetünk fikcionális és faktuális elbeszélés pontos elhatárolásának lehetetlenségével, vagy ha néha leleplezzük a folyton tóditó perszónális elbeszélőt, ahogy például még ifj. Plinius vagy Bernardo Bertolucci autoritásából is csúfot űz. Másrészt Az *emberek meséjének* kiemelt pretextusa Bernard Mandeville *A méhek meséje* című könyve. A felvilágosult németalföldi író viharos fogadtatású verses tanmeséjéből [A *lázongók*] és a hozzáfűzött prózai kommentárokból kiindulva a valláserkölcsi értelemben vett bűnök szükséges velejárói egy prosperáló, sikeres társadalomnak, s ha csak a politikai terméknek tartott erkölcsre alapoznánk, a közösség megbénulna, elszegényedne. A kétszer is idézett szöveghely szerint: „Igen, ha nagyság kell a népnek, / az államban szükség a vétek, / mint az éhség kell az evéshez” [96., 240.]. Mandeville tanmeséje tehát közgazdasági, társadalomfilozófiai allegória, ergo egyáltalán nem foglalkozik

a méhek biológiájával, mint ahogy azt Láng könyvének több vonatkozó megjegyzése sugalmazza. És Mandeville bizony elkülöníti a vice (valláserkölcsi bűn, magánvétek) és a crime [köztörvényes bűncselekmény] fogalmát – utóbbi semmilyen formában, semmilyen perspektívából nem tolerálható. Ennélfogva a forrásszöveg félreértelmezése, mikor azt olvassuk: „Emberi értelemben a méhek gonoszok, ölnek és rabolnak, a cél szentesíti az eszközt jelszavával működtetik társadalmukat. Más perspektívából nézve, alárendelik magukat a kaptár prosperitásának. Gonoszságuk: érték.” [96.]

Mindez felelhető maradna, ha a szüzsét ritkábban szakítanák meg az ismétlődő kultúrtörténeti utalások, hivatkozások. Ezek a *Bolya*iban bravúrosan szervesülnek, esetünkben viszont nemegyszer oldalakra terebélyesednek, önjáróvá, kissé hivalkodóvá válva. Mandeville nevezetes munkáján kívül belefutunk Lucretiustól, Catullustól, Ovidiustól, Cicerótól, Plautustól, Arisztotelésztől származó idézetekbe, bepillantást nyerünk Pascal és Fermat levelezésébe, felbukkan Le Clezio, Julian Barnes, Calderón, Camus, Nádas Péter, Ortega, Jakobson, Deme László és Wacha Imre neve, a sor folytatható. Az antik szerzők felvonultatása még csak-csak érthető, hisz Zsombor eredetileg klasszika-filológusnak tanult, a többit nehezebb megokolni. Feltűnő a nyelvi diverzitás: latin, francia, spanyol, német, cigány, román kifejezések és mondatok kerülnek a magyar szövegbe. Amikor az egy-egy figura beszédére jellemző heteroglossziát, nyelvi kevertséget jelölnek, akkor meggyőzőek, máskor inkább csak sallangok. Az eruditív gondolatfutamok élvezetesebbek, ám más szempontból a szövegszerkezet hiatusait látszanak kompenzálni. Kiváltképp olyankor, ha a legkülönbözőbb tudományterületek között oszcillál a textus: például amikor a koszborméztől és Columella *Res rusticá*jától a kettős ovuláción és a feromonokon keresztül Pascal kockavetéséig, majd az ivarsejtek fehérjereceptorainak működéséig jutunk el [vö. 29–32.], vagy a bakelitgyártástól indulva Louisianán, a méhdelfineken, az állam kormányzóján, aztán a megint előkerülő Mandeville-on át a bagoly- és kakukkméheknel, végül Plautusnál kötünk ki [vö. 216–219.]. Más helyeken a bédekker jelleg köszön vissza: Párizs hívószavai sorrendben a Pigalle negyed, aztán a Szajna, a Neuilly-híd és a La Défense; Zsombor és társa Segesváron a Drakula panzióban száll meg; a Svájcban meglátogatott Jacob persze egy sokmillióos óramárka, a híres Astronomia Tourbillon készítéséből él; Bolívia védjegye ezek után mi más volna, mint a Titicaca, a Nevado Sajama és az anticucho. Emellett akadnak bölcsnek szánt, de maximum bölcselkedő vagy önellentmondó fejtegetések. Pl. „Ha a világ a kézzelfogható mindenség, és ha a valóság a világ plusz a róla való elképzelésünk, akkor vajon a nevetés melyikhez tartozik?” [420.] Gudi obskúrus elmélete alapján a nők azért nem érzékelik az időt, „mert a nő emlékezet nem szabdalt, nincs felosztva, végtelen, mint az óceán, emelkedik dagálykor, visszahúzózik apálykor, de ebben a lüktető váltakozásban ki is merül összes készsége. Az idő túl fiatal fogalom ahhoz, hogy számoljunk vele.” [408.] Ugyanő tagadja, hogy a világ tele van gonoszsággal, konklúziója mégis ellentmondást szül: „A világnak attól van jövője, hogy el van rontva.” [468.] Nem tudom mire vélni, hogy André egy új kommunikációs modell után kutatva képesnek érzi magát a „Baudrillard-féle tézisek” [273.] megcáfolására. A neves francia kultúrafilozófusnak tudtommal nincsenek „tézisei”, kommunikációelméletiek meg semmiképp.

Az *emberek meséje* jelentésszerű hivatkozási pontjait jelentik Pascal különleges életének egyes jelenetei, valamint forradalmi jelentőségű tudományos hipotézise.

„Matematikájának alapvetése egyáltalán nem az, hogy a véletlen menzurábilis, azaz mérhető volna, hanem az a sokkal súlyosabb állítás, hogy a bekövetkező események elkerülhetetlenségét a véletlen fogalmával tudjuk kifejezni.” [15.] Nem vagyok kompetens eldönteni, vajon az információelmélet, a hálózatkutatás vagy a kvantumfizika területén kívül mennyire igaz Pascal megállapítása. Tény, hogy a regény tulajdonképpen narrátora/fikcióbeli alkotója sokszor hangsúlyozza az egyes szereplők [Pascal, André, önmaga] életében történtek randomitását. De vigyázat, az esetlegesség pusztá tematizálásából még nem következik, hogy a formszervező elv, az értelemgeneráló műforma is az akcidencia lenne! Nehezen tudom elképzelni, hogy [maradandó] [nagy]epikai alkotások *teljesen* mellőzzék a kauzalitást vagy az egyéb formai kényszereket [Az emberek meséje sem teszi], mutassanak akár az integrativitás, akár a dezintegrativitás irányába. [Vö.: „A gyilkosság volt az élesztő”. Láng Zsolttal beszélget Károlyi Csaba, ÉS 2024/18. és uő: A véletlenek meséje, ÉS 2024/30.] Láng regénye esztétikai, szerkezeti, szemantikai szinten *nem a véletlenekre* van kihegyezve, távol áll tőle a decentralitás, a rizomatikuság, a labirintusszerűség – a mélyebb szövegstruktúrában a párhuzamok, kevésbé rejtetten pedig az ellipszisek dominálnak.

A Bolyai tobzódott a [még a szóalakokban is észlelhető] paralelizmusokban [Ld. Baranyák Csaba: *Egy regényvilág párhuzamosai*, Műút 2020074, 57–60.], Az emberek meséje nagyjából folytatja ezt a vonalat. André és új kedvese, Andrea éppolyan rejtélyes gyilkosság áldozata lesz, mint anno az al-Hilli házaspár a chevaline-i erdőben, a gyerek[ek] mindkétszer életben marad[nak]; Zsombor/Etienne nemcsak az életére törő üldözői elől menekül, hanem az apja és önmaga elől is, amint Zsombor gyerekkori barátja sem képes tartósan elviselni az apját; meghatározó a veszteség, a gyász motívuma, például a nevelőszülőkhöz kihelyezett Andrea az édesszüleit, André a feleségét, ipso facto a fia az édesanyját veszti el, hasonlóképp jár a bolíviai Maria, a medárdi faluközösséget ténylegesen irányító Rupinak pedig a felnőtt fia hal meg; a medárdi ikerpárokon kívül Gudinak is van ikertestvére; a Gudi révén szóba hozott titokzatos van Eyck-festmény, az *Arnolfini házaspár* tulajdonképpen a teljes regény belső, kicsinyítő tükré lehet; egy svájci méhésszel a különleges méze, Maria anyjával a családi gyémánt miatt végez rablógyilkos; Zsombor/Etienne és fogyatékos falubeli támasza, Amara egyaránt hazudik; utóbbi a méhek közé fekszik be meztelenül, Rupi fia a halála előtt heccből a vöröshangyák közé; Amara rajong a bugyikért, André is női fehérneműket visel stb. Hogy mindezekből aztán mit hiszünk el, az más lapra tartozik...

Ennél is jobban kísértheti az olvasót a regény nagyfokú enigmatikusága. A Bolyai-ban nem maradtak elvarratlan szálak, Az emberek meséje viszont nem várt mértékben negligálja a szereplők sorsa iránti tudásvágyunkat. A cliffhangernek is felfogható zárlatból mindössze annyit tudunk meg, hogy az otthonukban alvó Andrét és Andreát megölték, gyerekük életben van, a rendőrség nagy erővel keresi a gyilkost, aki amúgy a szöveg egyes sejtetései szerint André fia is lehet. Merthogy a könyv ezen a ponton [egy tulajdonképpen felesleges szerzői utószót leszámítva] mediálisan befejeződik [ending]. Miért kellett meghalniuk, a gyereküknek miért nem, mi és hogy történt részletesen – nem tudjuk meg. Nincs tehát László Laura terminusával élve *fin*, azaz megoldásos befejezés, csak az értelemadást behatároló szövegstrukturáló esztétikai forma [closure], a már említett párhuzamok és elhallgatások együttese. Arról is alig van információnk, hogyan hódította meg a kezdetben rideg, elutasító

Andreát a félszeg André, hogyan szerettek egymásba. Nem derül ki egyértelműen, mi történt pontosan Zsombor/Etienne anyjával, tényleg Amerikába távozott-e, mi volt a konkrét kiváltó oka lelépésének, mi lett vele aztán. Azt sem meséli el a fiú, hogyan büntették meg gyorsajtásért menekülés közben, hogyan lehet, hogy nem fizette ki a büntetést, hogyan érkezhettek a rendezetlen számla miatti feljelentés apja nevére és párizsi címére. Ezekhez képest szinte mellékes körülmény, hogy belehalt-e a szá-jába kerülő méh csípésébe az André Erdélybe irányító nyomozó ügyész, hogy mi okozta konkrétan Rupi felnőtt fiának halálát, vagy kétséget kizáróan mi lett a sorsa a kómába eső Gudinak és a vele lelki szimbiózisban élő ikertestvérének. A kihagyá-sosságot még a főalakok kidolgozottsága is megsínyli, hisz múltjukhoz, jelenükhöz egyaránt csak hézagosan férünk hozzá, viselkedésüket, indítékaikat többnyire csak találgathatjuk. Adekvát ezzel a dialógustechnika: a zömmel félszavakból, minimális mondatokból álló párbeszédnek tömörsége egyfelől a regényben végig jelen lévő feszültséget, drámaiságot érzékelteti, másfelől a figurák egymás előtt sem nyílnak meg, felületiségük szembeötlő. Csakhogy a túl nagy értelmezői szabadság egy idő után visszaüthet. Ha nem lesz, ami kellőképpen eligazítsa és magával ragadja, a befogadó az első, esztétikailag észlelő olvasástól csak módfelett nagy nehézségek árán jut el egy második, értelmező olvasásig. Ha eljut... Esetleg enged a termékeny-nek szintén nem mondható korlátlan szemiózis csábításának, mely ellen Umberto Eco *Az értelmezés határaiban* vette fel a harcot. „A részek egymáshoz kötésének módja, a sugalmazás, a sejtetés, az utalásrendszer a kelleténél tágabb teret hagy az asszociációnak, az intuíciónak, a beleélés képességének, és ezen a terepen az olvasó gyakran magára marad.” A citátum Csuhai István Láng Zsolt első regényéről, a *Perényi szabadulásáról* írt egykori kritikájából származik. [A *hiányzó démon*, Holmi 1994/10.] Talán nem elegáns 30 év elteltével egy debütáló regényről írt műbírálatból idéznem, ugyanakkor jelezni szeretném, hogy vonatkozó felvetéseim nem előzmény nélküliek.

A jelen recenzió tárgyát képező szöveg jórészt hétköznapi, köznyelvi regiszter-ben szólal meg. Ha leszámítjuk a kultúrtörténeti gépezetbe illeszkedő poliglottiát, a nyelvhasználat voltaképp olvasóbarátnak mondható. Néhány modoros, túlzó, stílusidegen részlet esetében azért elkelt volna a szerkesztői szigor: „A kavicsos sár megkeményedett taraja ősgyík hátaként domborodott ki a szekerek keréknyomai között.” [12.]; „De nem sokáig tartotta magát, mármint a címke [ti. flakoncímke], és a túlvilág iránt heves honvágyat érző öngyilkosként ismét mélybe vetette magát.” [203.]; „Kihuny belőle a vetélkedés ecetes izgágasága.” [273.]

Vissza kell kanyarodnom dolgozatom címéhez, a félreértések elkerülése végett leszögezve, hogy kifogásaim ellenére nem tartom kudarcnak *Az emberek meséjét*, senkit nem szeretnék lebeszélni róla. De akkor miféle esélyei kínálkoznak az olvasóinak? Célravezető stratégia lehet, ha belefeledkeznek a regény néhány megindító jelene-tébe. Ilyen a felnőtt ikerlányai elvesztésére lélekben felkészülő holland apa könnyes monológja, a szüzességét aznap elvesztő, majd az aktus akaratlan szemtanújának, Andrének elköszönés közben felajánlkozó Szidi és a döbbszent férfi bensőséges búcsúja, továbbá Zsombor/Etienne szívszorító emlékezése egy kisiskoláskori, apjával töltött meghitt vasárnap délelőtti, élete legboldogabb perceire. Egy másik lehetséges hozzáállás, ha az olvasók a szöveg megnyíló rései, szakadécai előtt nem hőkölnek meg, ehelyett együttalkotásra való szerzői invitálásnak fogják fel a dolgot. Ezenkívül

elfogadják, hogy nem keresnek mindenáron műfaji megfeleléseket, és háttérbe szorítják a konstruáltságot, nyelvi-poétikai megalkotottságot illető aggályaikat. „Elmesélni valamit nem más, mint annak az elmondása, hogy ki mit, miért és hogyan cselekedett, miközben ütemezzük az időben e szempontok összefüggését.” [Ricoeur] Láng Zsolt alkotását főként azoknak ajánlom, akik e tradicionális meghatározást készek minél tágabb keretek között, adaptívan értelmezni. [*Jelenkor*]

BARANYÁK CSABA

# Az olvasás oldalán

*A LÍRAI HANG TÚLOLDALAI [JÓZSEF ATTILA-OLVASATOK], SZERK. HALÁSZ HAJNALKA, LŐRINCZ CSONGOR*

Stabilizálódott-e a József Attila-értés? Az értelmezői diskurzus rendszerváltás előtti és utáni időszakát egyaránt jellemzi a szövegek politikum felőli megközelítése, mely tendencia azonban nem valamely ideológia megcsontosodását eredményezte a recepcióban, inkább József Attila költészetének kikezdehetetlenségét, illetve klaszszikus pozícióját stabilizálta.

A tanulmánygyűjtemény mintha ebből a belátásból adódóan a József Attilát elsősorban olvasni szeretők számára íródott volna, hisz a versek immanens jelentésrétegeit tárgyalja. A kötetstruktúra *A fiatal József Attila poétikáitól* a biopoétikai olvasatokon át az ún. kései költészet meghatározó témáiról, alakzatairól [*Megszólítás, tartozás, testamentaritás*] értekezik. A fejezetagolásból is feltűnhet, hogy a könyv nagy, egy egész fejezetnyi hangsúlyt szán a Kulcsár Szabó Ernő-féle líraküszöb-elméletre épülő vizsgálódásoknak, ami az irodalomtudomány legfrissebb szövegértelmezési módja, a biopoétika felől is érvényesnek látszik, ekképp megintcsak e költészet időtállóságát konstatálja.

Horváth Kornélia a költő korai költészetére gyakorolt világirodalmi [Petrarca], romantikus [Vörösmarty, Petőfi] és nyugatos [Babits] hatásokba ad betekintést, majd egy ifjúkori mű szoros olvasatát nyújtja. *A Távol, zongora mellett* című verset mégis kiforrott, érett költeménynek tekinti, mert annak hangzóssága a címből is nyilvánvaló zenei élmény mellett – Szmirnov nyomán – az emlékezés megszakíttottságát állítja helyre az ismétlődésekkel. Ez az olvasat (épp a kötet valóban kiforrott versekkel foglalkozó elemzéseinek fényében) mintha túlzott jelentőséget tulajdonítana annak a „nagyfokú líratechnikai-formai tudatosság”-nak [22.], ami József Attila korai műveit jellemzi. Horváth érvelése szerint a formatechnikai tudatosság fosztaná meg ujjgyakorlat státuszától az általa tárgyalt szövegeket, miközben ennek ellentéte is megfontolandó, hisz akár épp a hivalkodó, egyedüli poétikai teljesítményként felismerhető formakészég miatt válhat valami ujjgyakorlattá.

Lőrincz Csongor nagy vállalást tevő (még lábjegyzeteiben is rengeteg értékes mikromegállapítással szolgáló) tanulmánya a Szabó Lőrinc- és a József Attila-költészet bonyolult viszonyát cizellálja. E viszony bonyolultsága az azonosságok és különbö-

zések oszcillálásában keresendő. Bár a kortársak más-más irányokba távolodtak el a klasszikus modern költői nyelvtől, mégis számos olyan hasonlóság található verseikben, amelyek egymás poétikájának ismeretére utalnak. Ráadásul egyik költészetben sem beszélhetünk pusztán alluzivitásról, hisz e versnyelvek alapjaiban kezdik ki a megszólalás lehetőségeit. Példának okáért a tanulmány szerint a József Attila-i közösségi nyelv nem egyenlő a közösségi, egy embertömeget megszólító, mozgósító beszédmóddal, hanem épp a nem-cselekvés felől, a közös várakozásban, [meg]figyelésben, többek között a hétköznapi nyelvhasználat rituálészzerű felfogásában vagy az individuális és közösségi minőségek közti átmenetben [például a saját név magánhangzóinak szétszórása egy kollektív tapasztalatot színre vivő verssorban: „a pacsirták hajnali énekében heverészek” [*József Attila, hidd el...*]] ragadhatóak meg. Ezután a tanulmány a József Attila-versekben található további anagrammatikus és citációs eljárásokat tárgyalja. Az anagrammák vizsgálata veszélyes terep, hisz míg mondjuk *A bőr alatt halovány árnyék*ban jogosnak és érvényesnek tűnik a régen-néger lexémák anagrammatikus viszonyáról beszélni, addig a bátor és a vakmerő értelmezés határán mozog az elkövetkezőkben szóba hozott kijelentés, amely az előbb említett vers takartságot létrehozó képalkotásáról beszél. S bár Lőrincz Csongor meggyőzően mutatja ki a Szabó Lőrinc-vers felőli takartságot, valamint tartalmi-vizuális szinten valóban elképzelhető a takartság az „összebújnak az utak” sorban, azonban azt állítani, hogy az „összebújnak” lexéma részlegesen tartalmazza az „utak” betűit, vagyis „a hó alatt” versrészlet „a szöveg felszínének megkettőződését emblematizálja” [61.], a fonéma megfeleltetésekből nem feltétlenül következik. Az utolsó fejezetben Halász Hajnalka is felhívja a figyelmet az anagrammák interpretációs veszélyére a hol értelemképző, hol értelemvesztő, véletlenszerű működésmód miatt.

Osztrólczyk Sarolta tanulmánya két olyan korai versre koncentrált, amelynek paronaszitikus technikái, *keletkező szavai* előremutatnak az oeuvre későbbi szakaszaira. Emellett a *Bánat* és *A műterem...* című szövegek komparatív vizsgálata során megvilágító erejű tanulságokkal is szolgál: a szív-, az álom- és a mosolymotívum együttes jelenléte a versekben más-más poétikai eljárások révén, de kibillentik a szubjektumképződés folyamatát. A tanulmány meggyőző mivoltát az adja, hogy végig érzékelteti az első olvasás során keletkező szerzőismeretre építő, a későmodern költészetet megelőző korszakokból örökölt allegória-értelmezéseket, viszont emellett érvényre juttatja a *szoros olvasás* elmélyültebb szempontjait is. Igaz, némiképp appendixként hat, hogy a szöveg a Karinthy Gábor-költészethez való hatástörténeti összekötéssel zárul.

Ágoston Enikő Anna abból az alaphelyzetből indul ki, hogy a recepció ezidáig nem tekintette át poétikai eljárások és motívikus összefüggések szempontjából részletekbe menően az én színre vitelének önreflexivitását a *Medáliák*ban. Bár a tanulmány aprólékossága, a motívumok sokasága, a József Attila-féle énkonstelláció, illetve az arra való reflexió komplexitása nem teszik könnyen befogadhatóvá az argumentációt – melyet az értekezésben található alfejezetekre osztás és ábrák miatt célként érzékelhetünk –, de az Ágoston-szöveg ezzel együtt érdekes és hiánypótló, továbbá izgalmasan világítja meg az olvasói aktivitás lényegi, „[újra]alkotó” szerepét a műben.

Török Sándor Mátyás dolgozatcíme megtévesztő, ugyanis a *Referenciális olvasatok József Attila Két vázlatában* című tanulmány nagyon is próbára teszi a biográfiai megközelítéseket, hisz épp a Németh Andornak és Simon Jolánnak

ajánlott versek esztétikai teherbíró képességére, illetve a háttérismeretekből levonható következtetések ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet. Török az életművön belüli kontextualizálás során a *Medáliák*hoz hasonlítja a *Két vázlatot*, így a tanulmány párbeszédbe lép az azt megelőző Ágoston Enikő Anna-elemzéssel.

A tanulmánykötet második fejezete a szubjektum és a környezet viszonyával foglalkozik, így a pályáiv későbbi szakaszai kerülnek a középpontba. Ahogy várható, az olvasatokban nagy hangsúlyt kap az ökológiai jellegű látásmód, amely számos emblemikus vers esetében termékenynek mutatkozik. Kérdéses azonban, hogy amikor egyazon szerző műveit vizsgáljuk hasonló olvasási stratégiából, akkor attól milyen interpretációs eredményt várunk? Tehát akkor tekinthetjük eredményesnek *A lírai hang túloldalai* ezen fejezetét, ha a biopoétikai olvasás egy jellegzetes, visszatérő költői eljárást mutat ki, vagy akkor, ha diverz olvasatokat hoz létre?

Smid Róbert szerint a *Ki-be ugrál, Ritkás erdő alatt, Jön a vihar, Mióta elmentél, Téli éjszaka* című szövegekről elmondható, hogy „[a]z ökoköltészetnek ahhoz a vonulatához csatlakoznak ezek a versek, melynek darabjai szándékoltnak nem imitálni akarják poétikailag azt, amit a tájköltészet hagyománya révén természetiként tartunk számon, hanem a nyelv artifizialis voltát, a retorikai mozgások nem természetességét hangsúlyozzák” [148.]. Mindez azért válik fontossá Smid olvasataiban, mert a természet ilyesfajta működése visszahat a szubjektumképződésre, azaz a lírai én hol kiírja magát a versekből, hol szétszóródik azokban, hol semmivé lesz. A tanulmánynak a József Attila-recepcióhoz jelentősen hozzájáruló megállapításai mellett a retorikájában rejlik a meggyőző ereje, ugyanis képes nem ráolvasás-, hanem egybeesésszerűen felmutatni az ökológiai olvasásmódot és a szövegek intencióját.

Mezei Gábor tanulmánya az *Ódát* vizsgálja. A tartalmi-tropológiai-hangzásbeli elemzés revelatív jellegét az adja, hogy Mezei eltávolítja a hagyományos szerelmi líra kódjai felőli olvasattól a művet. Ehelyett a natúra és a test nyelvi színreviteléből mutatja ki a megszólító és a megszólított viszonyának mediális kitettségét. A tanulmány e közvetítettség eredményeként a vers autopoetikusságát éri tetten, azaz a biológiai önműködéshez hasonlóan látja az *Óda* poétikáját, amely szöveg-, élet-, test-, én- és te-keletkezési folyamatot aztán a *Mellékdal* állít le végérvényesen.

Pataky Adrienn az olyasfajta motívumokat veszi sorra József Attila költészetében, melyek a fluiditáshoz kapcsolódnak. Dolgozata túlmutat a motívumkutatáson, hisz a folyékony halmazállapotú elemek, valamint átalakulási folyamatok sorjázásán túl a *Gyöngy* című és a *Zöld napsütés hintált* kezdetű versekben rámutat a recepció vakfoltjaira. A *Gyöngy*ben a verstér megképződése egy keresztformát kiadva vezet az olvasói tekintet, amely a szövegben jelenlévő fluiditás-motívumokkal együtt a keresztelés eseményét hívja elő. A Vágó Mártának szóló ajánlás meghatározta az eddigi recepciót, hisz abban szerelmi költeményként beszéltek a műről, azonban Pataky olvasata kiegészíti ezt az ember természetibe való betagozódásának, valamint a transzcendensben feloldódásának mozzanataival. Emellett a *Zöld napsütés hintált* kezdetű szöveg esetében megállapítja, hogy József Attila „versei többek annál, mint pszichoanalitikus tanok lírai parafrázisai”. [206.].

A pandémiás időszak alatt online formában megvalósított, összesen tizenkét órán át tartó, a Humboldt Egyetem által szervezett konferencián Horváth Péter és Tátrai Szilárd előadása érdekesnek, frissnek hatott. A József Attila személy-, idő- és módje-

löléseit fókuszba helyező vizsgálat a tanulmánykötetben viszont furcsának, kevésbé odaillőnek tűnik. Természetesen izgalmasnak gondolhatjuk azt a tényt, hogy Babits, Ady és Kosztolányi versnyelvéhez képest József Attilánál több az ige, vagy azt, hogy ha az említett költőkhöz Petőfit is hozzászoroljuk, akkor szembeűnően magasnak mondható a jelen idejű igék száma, amely megállapítás a líra *itt és mostjához* kapcsolódó teoretikus elképzelésekhez nyújt nyelvészeti alapot. Azonban e megállapítások nem egészülnek ki a kötetben szoros olvasatokkal, így hiába hangsúlyozza a tanulmány az interdiszciplináris jelleget, épp a kutatások közti párbeszéd mutatkozik meg hiányként.

Simon Gábor újító jellegűnek deklarálja saját munkáját, mert a kiterjesztett megismerésméletek revelativitását feltételezi, azonban megítélésem szerint a József Attila-értés, illetve az avantgárd és a későmodernség kutatásának alapvetéseit mondja újra. Az „*ezüstös fejszesuhanás*”-tól a „*tűzfalak magányá*”-ig című tanulmány, ahogy címe is előrevetíti, a *Reménytelenültől* az *Elégiáig* azt detektálja, hogy a lírai szubjektum nem választható le a tájról, hisz a környezet a beszélő mentális folyamatán keresztül képződik meg, mely processzusra néhol a versek maguk is reflektálnak. A recepció figyelembe nem vételén túl zavaróbb jelenség, hogy a tanulmány (egyéb-ként következetesen) nem a hagyományos elméletek szerint használja a szimbólum és a modernség fogalmát, ami értelemzavaró tényező lehet az olvasó számára.

Lénárt Tamás sűrű szövésszerű dolgozata az előzővel ellentétben nemcsak párbeszédbe elegyedik a recepcióval, de hatástörténeti folyamatokra is rávilágít. A *Költőszerelem teremtő estje* és a *Szép, nyári este van* című művekben indokoltan és plasztikus módon hívja fel a figyelmet Petőfi és József Attila tájírójának különbségeire, mely a(z el)hallgatásban keresendő. Emellett az *Eszmélet* XII. szakaszában lévő látás-hallgatás poétikai összefüggéseiről szólva Kulcsár Szabó Ernő, Bókay Antal, Szegedy-Maszák Mihály, Tverdota György értelmezéseit hol megerősíti, hol kiegészíti, hol cáfolja. A Lénárt-olvasat a mediatisáció interpretációba emelését hajtja végre, ugyanis szerintem e szakaszban („Vasútnál lakom. Erre sok / vonat jön-megy és el-elnézem, / hogy’ szállnak fényes ablakok / a lengedező szösz-sötétben. / Így iramlanak örök éjben / kivilágított nappalok / s én állok minden fülke-fényben, / én könyöklök és hallgatok.”) a filmszerűség, az élet (élet)történetté formálása lenne az a mozzanat, amelyben a szubjektum külsővé tétele tetten érhető. E megállapítás a szöveg hallgatásalakzataival összeolvasva pedig egy hatástörténeti szempontból is jelentős eseményként aposztrofálja a versszakot, mégpedig a tárgyias költészet előfutáraként.

Lőrincz Csongor kötetbeli második tanulmánya a *Jön a vihar...* című vers elemzését hajtja végre, kiemelten tárgyalva a szöveg Csokonai és Babits figuratív eljárásait újraértve megidéző aspektusait. A tanulmány részletgazdagsága, valamint szakmai felkészültségünket próbára tevő nyelvezete nem teszi lehetővé a teljes gondolatmenet rekonstruálását, azonban annyi bizonyosan állítható, hogy a *Jön a vihar...*-ban az önmegszólítás eseményének az emberi és a természeti szférák kölcsönviszonya szab gátat. A kötet második része a leginkább alkalmas közös tanulságok levonására, hisz a biopoétikai olvasásmód érvényesítéséből kijelölhető a József Attila-i versbeszéd azon markáns és költészettörténeti értelemben a modernséget meghaladó, a kortárs líratrendek felé mutató jellege, amely a természetet nem környezetként, kulisszaként képzei el, hanem a nyelvi organikusság, önprezentáció eseményeinek fényében látatja.

A könyv utolsó fejezete rendkívül tanulságos, ugyanis sokszor a József Attila-recepcióban megkövesedett megállapításoknak mond ellent a kései pályaszakasz rekontextualizálása által. Kulcsár-Szabó Zoltán a *Tudod, hogy nincs bocsánat* című versen keresztül vezet be egyfelől a József Attila-költészet kései karakterjegyeként azonosítható bizalmatlanság, pontosabban a bizalmat nem a külvilágban – beszédaktus-elméleti szempontból paradox módon –, hanem magukban kereső versbeszélők értelmezési terébe. Másfelől a tanulmány kimutatja, hogy az önmegszólító verstípus közoktatásba is átszivárgó kategóriája mennyire elzárkózó a *megszólított én*, a *megszólító én*, a *sajátként kezelt én*, a *lehasított én*, a *projektált én*, végül pedig a te bonyolult, egymást tételező, de önigazolást, [ön]bizalmat nem nyújtó értelmezési lehetőségétől.

Halász Hajnalka tanulmányának első felében gondolkodástörténetileg tágítja ki s ezáltal pontosítja a bűn pusztán morális kategóriaként értett fogalmát. Ennek eredményeképp a *Kész a leltár* és *A bűn* című versekben a bűn hiányára mutat rá, amiből az átláthatatlan tulajdon- és jelentésvizonyokat vezet le. Emellett az egyik legkiemelkedőbb elemzését nyújtja a *Tudod, hogy nincs bocsánat* című szövegnek, hisz egyszerre hívja fel a figyelmet az anagrammák értelemdadó és feleslegtermelő működésére, ami a bocsánat stabilizálhatatlan jelentéséhez vezet.

Szabó Csaba *Emberiség*-elemzése disszonáns hatást kelt, ugyanis a részletgazdag tanulmány újszerű interpretációs tanulságait a Hegelhez, Marxhoz és Freudhoz köthető, a József Attila-értésben már sokat tárgyalt elméleteket felhasználva éri el. Például kétség sem fér a pszichoanalízis költőre gyakorolt hatásához, így egyszerre relevánsnak és demagógnak tűnik az az állítás, mely Ferenczi Thalassa-elméletének [amely a világrajövetelt traumaként fogja fel] megjelenítéseként tekint a következő sorokra: „Láttalak sírni a folyók fagyán, / mint gyermeket, kit a jég tüze sértett”. Szabó Csaba emellett arra is emlékeztet, hogy hogyan fordítja visszájára az *Emberiség* az emberiségköltemények pátozát, és jeleníti meg kollektív tapasztalatként a kint.

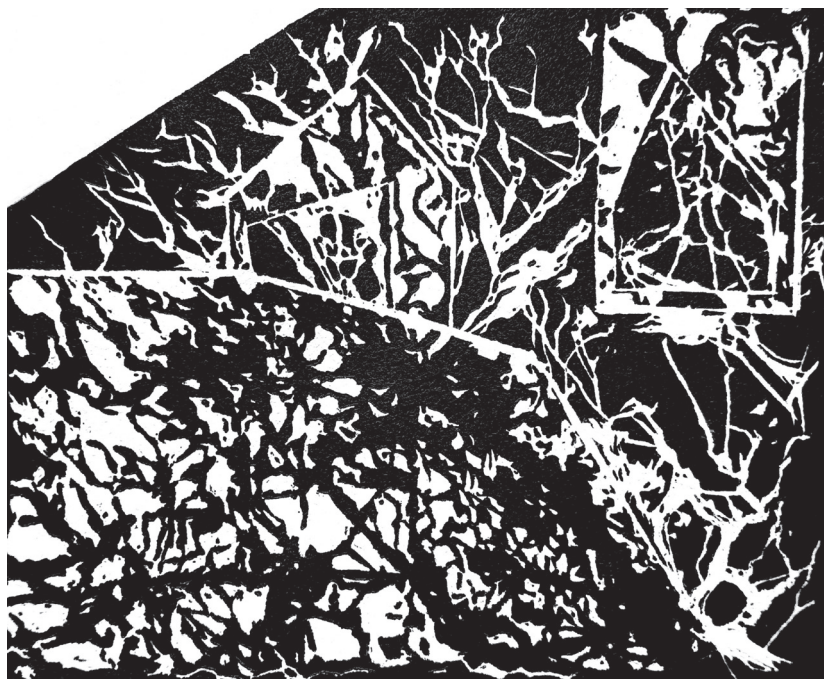
A *Kitalációk* című, a *Költőnk* és *Kora* minden egyes effektusát, az olvasót bizonytalanságban tartó poétikai eljárását azonosítani próbáló tanulmány retorikája precíz, de körülményes. Szabó Marcell a József Attila-versnek nemcsak a sorról sorra elemzését hajtja végre, de kitér többek között az ajánlás, a szerkesztői tanács, sőt a párversként azonosítható *Vojtina ars poétikája* című Arany-vers interpretációs következményeire is. A Szabó-tanulmány nem az értelmezési tanulságok summázatos átadására törekszik, a dolgozat érdeme inkább abban ragadható meg, hogy a József Attila-olvasás során keletkező [sokszor katartikus] jelentésszefüggéseket élményszerűen, az olvasás itt és mostjából ki nem szakadva adja át.

Bónus Tibor tanulmánya megmutatja *A lírai hang...* azon oldalát, amellyel a kötet mindeddig nem kívánt szembenézni. Bónus ugyanis nem tekint el József Attila kultikus és banális életeseményeitől a költői túlélést tárgyaló szövegolvasatai során figyelembe veszi azokat. Ekképpen a *Szó! a telefon...* kezdetű utolsó művet a teljesség érzetét nyújtva képes rekontextualizálni. A vers beszédhelyzete többek között így a Juhász Gyulának szóló gyászbeszéd megidézésén, a lírai beszélő saját sírja fölötti halotti beszéden, a József Attila önmaga fölött mondott búcsúversén túl a költői túlélés lehetőségét is az értelmezési keretébe illeszti, s mindezek interpretációs összehangolásával vagy össze-nem-hangolhatóságával is számot vet. Emiatt talán

nem túlzás a 2024-es megjelenésű Bónus-monográfia és e rendkívül részletgazdag elemzéseket tartalmazó tanulmánykötet együttes olvasását ajánlani.

Halász Hajnalka és Lőrincz Csongor szerkesztőknek a konferenciákon alapuló gyűjteményektől eltérő módon nagyon is sikerült úgy egymás mellé helyezni a tanulmányokat, hogy azok nemcsak ímmel-ámmal kapcsolódnak, hanem összeolvasható, egymást kiegészítő, magyarázó hatással is bírnak. Ez alól egyedül az interdiszciplináris párbeszédet és az értelmezői meglátásokat hanyagoló, nyelvészeti szemszög felbukkanása jelentett kivételt. A könyvben dominánsnak mondható biopoétikai olvasásmódról pozitív előjellel kijelenthető, hogy történeti távlatból is érvényesnek mutatja fel a 20. századi líra első felének azt a korszakolását, amelyen modernkori irodalomértésünk alapszik, továbbá a poétikai eszköztár egészét tekintve világít rá a József Attila-versnyelv komplexitására, valamint hatástörténeti távlatokat is nyitott. Viszont a lineáris olvasás során – ami nem feltétlenül adekvát módja egy tanulmánygyűjtemény befogadásának – megmutatkoznak a biopoétikai értelmezés határai is. A költői nyelvben tetten érhető non-humán életformák szerveződéséhez hasonló versépítkezés és jelentéskonstruálás, az erre való reflektálás, illetve az ezzel összefüggő énképződés és -felszámolás aktusainak tárgyalása egy idő után kiszámítható, ismétlődő kifutása lett a szövegeknek. Mindezt figyelembe véve kijelenthető, hogy egy bátor koncepcióval előálló, az értelmezői horizont megnyitásából adódóan vitára invitáló, de elvitathatatlan jelentőségű, a József Attila-olvasás élményszerűségéről, illetve korunk tudományos érdeklődéséről is számot adó kötet *A lírai hang túloldalai*. [PRAE]

PINCZESI BOTOND



• • • • •

Felelős kiadó: FAZAKAS GERGELY TAMÁS

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](mailto: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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) — Évi előfizetés 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.