



Szépirodalom

- 3 TÓTH KRISZTINA verse: Robot
- 4 POSTA MARIANNA verse: Ez a nyár
- 6 HÁY JÁNOS: Száz nap (regényrészlet)
- 14 TÓTH KINGA verse: Izzadók
- 17 FODOR BALÁZS verse: Tektonika
- 19 FELLINGER KÁROLY versei: Tűzbogár; Virradat
- 21 UGHY SZABINA: A láthatatlanná tevő köpeny (novella)
- 25 JUHÁSZ RÓBERT versei: Örökség; Gyöngyház; Megroppan
- 27 MAROS MÁRK verse: Elkobzott vers, amiben James Dean a szerepét gyakorolja
- 30 ZALÁN TIBOR: Papírváros 5 – betegen szilánkok (regényrészlet)

Kilátó

- 40 DÁVIDHÁZI PÉTER: Pandion haliaetus (Takács Ferenc és a kritikus íőstehetség útja)
- 45 „titok, ami nem elmondható” (Molnár Illéssel Urbán Andrea beszélget)

Tanulmány

- 51 SZABÓ GÁBOR: „Something in the Air” (Garaczi László: Plasztik)
- 64 GOROVE ESZTER: „Itt űl a tődőmben apám” (Testbe írt gyász Terék Anna Háttal a napnak című kötetében)
- 79 BÁNKI BENJÁMIN: Digitális észlelés (Természet és technológia találkozása kortárs magyar versekben)

Szemle

- 94 BALOGH GERŐ: Kötelező olvasmány (Kulcsár-Szabó Zoltán: Boldogtalan beszédaktusok. Tettén érhetetlen szavak 2.)
- 99 ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE: A tudós Henszlmann Imre sokszínű életműve (Kapusi Angéla: „Ő hangoztatta először az újabb magyar kritika jelszavait”. Henszlmann Imre mint művészetteoretikus és drámakritikus az 1840-es években)
- 103 KAPUSI ANGÉLA: Elmesélt képek, megfestett történetek (Győri Elek: Életem regénye. Győri Elek tiszaladányi paraszt származású festőművész élete és pályafutása, sajtó alá rendezte: Lovas Anett Csilla)
- 106 CODÁU ANNAMÁRIA: Az élet nyelve (Zilahi Anna: Gyengédség)

• • • • •

Képek: KRIZBAI GERGELY KRIZBO grafikái

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

FODOR PÉTER

HERCZEG ÁKOS

LAPIS JÓZSEF szerkesztők

SÁRINÉ NAGY MAGDOLNA szerkesztőségi asszisztens

Tóth Krisztina

Robot

Hogyha mindent eladnék
nem túl sok az a minden
és engednének az árból
mert biztos engednének

hogyha mindent eladnék
megvehetném a házat
az árnyékos terasszal
és a fenyőfás kerttel

naponta ellenőrzöm
hogy megvan-e a házam
amiben sose laktam
valahányszor belépek

mindig be kell jelölnöm
négyzetbe tett pipával
hogy ember vagyok és nem
robot de néha én sem

vagyok már benne biztos
ki kattint ki szeretne
elköltözni belőlem
mikor egy másik ország

idegen városában
lakom már évek óta
ki akarna helyettem
abban a házban élni

amelynek közelében
tó is van meg tanösvény
sőt egy erdő is abban
sétálgatok miközben

a kutyám jön nyomomban
aztán fürdünk a tóban
alig bírom a verset
követni fölfelé fut

az ösvény itt lakom hát
ez a házam de eltelt
közben az élet és a
gyerekeim nagyok már

semmi szükség a kertre
egy újabb költözésre
maradni itt a testben
még egy ideig ez kell

legyen egy lakható szív
kamrával érfalakkal
nem lesz többet kutyám se
pedig látom a képen

kijön a vízből aztán
megyünk vissza a házba
megrázza magát és a
képernyőm tiszta víz lesz

Posta Marianna

Ez a nyár

maradni akar. arra vár,
hogy örökbe fogadják.
anyatejillattal árasztja el az estét.
reggel kitárt karokkal vár,
ragaszkodom hozzá.

egyszerre nyávog és harap,
belém kapaszkodik, lemond
a szobatisztaságról, tudja,
hogy az egész világ az övé lehetne,
ha hagynám.

ez a nyár a hajamba csavarodik,
elkószált spagettitészta, a szomszéd
kutyája jazzt hallgat és a macskám
filozofál, egy horrorfilm és gyerekzsúr
keresztvezése, még itt van, még valamit akar
ez a nyár. mozdulatlan a levegő,
a madarak visszatartják

a hangjukat, a fák a leveleket,
virágok a szirmukat, csak állok,
kezem a vállán, keze a vállamon.
ebben a nyárban minden pillanat
súlyos és lenge, mint az üveg,
ami alatt a fény fészkel.

a nyár még mindig itt,
ebben a levélhullásban lapul,
tűntet. maradni akar,
a szívünk lóg a semmiben,

ez a nyár maradni akar,
reggel kitárt karokkal várom,
egyszerre sír és nevet,
árnyékok vitatkoznak a levegő jogán.

a nyár elfelejtett kulcs a zsebemben,
lassan olvadó jégkása.
nem hagyja, hogy elherdáljuk
azt, ami lehull. megfosztja
gesztenyéitől az őszt,
a világ szét fog esni.

mégsem hallgat ránk
a nyár, nem hagyja el a szobát,
bemászik a redőny résein
a fény, hozzám ér, kövér
macska, a súlyától meghajol
a levegő, benntartott lélegzet,
a nyár nem könyörül, lassan átkúszik
a hajunkon, és minket kilélegez.



Háy János

Száz nap

30.

Ma este fellépés. Szokásos feladat.

Össze kell állítanom azt az anyagot, amit ma felolvasok. Gitárkíséret lesz. Úgy van kitalálva, hogy a beszédhang is hangszer. Nem aláfestés lesz, hanem két önálló, de összedolgozó hangszer együttműködése. Előtte kórház, aztán együtt le Sopronba, ott lesz az est. Ha vége, utána vissza. Én vezetek. Egy-egy ilyen fellépés megdolgoztatja az embert, nem pusztán a felkészülés és a színpadi jelenlét, hanem az utazás, az interakció a meghívókkal, az autóban közösen eltöltött öt óra. Sokszor hallottam koncertező zenekaroktól, hogy egy idő után ezek a közös órák szinte kibíratatlanná váltak, már mindenki tudott mindenkiről mindent. Azt is, hogy ha iszik vagy szív, akkor hogyan viselkedik, milyen dumával jön elő. Már mindenki megutált és megszeretett mindenkit, és maradt végül a várakozás, hogy elmúljon ez az idő is. Volt egy zenekarvezető, aki kiszállt a közös utazásból, és inkább utánament egyedül kocsival a csapatnak, mert úgy érezte, hogy egy közös út annyira leviszi, hogy nem lesz ereje színpadra lépni.

A nénival a kórházban nem csinálnak semmit, úgy döntöttek, már leélte a neki szánt időt. Furcsa, hogy az orvosok hozhatnak ilyen döntést, ami persze látszólag nem döntés, hanem szimplán belátása a néniben rejlő, helyesebben az élet szempontjából nem rejlő lehetőségeknek. De valójában ők döntötték el, hogy innétől nem betegnek tekintik, akit valamilyen módon gyógyítani kell, hanem az életét leélt néneinek, akinek már csak a halálát kell várni.

Ha semmi nem történik, akkor haza is vihetjük, mondják a hozzátartozók, és megindul a hazaszállítás és az egész napos ápolás szervezése. A hazaszállítástól nem várnak csodát, nem gondolják, hogy ez megváltoztatja az állapotát, talán csak lelkileg tesz valamit, legalábbis ők úgy gondolják.

A szeretet, a lelkiismeret-furdalás és a kötelességtudat összjátéka zajlik mindenben. Ha csak szeretet lenne, akkor már valamelyik felnyalábolta volna, kerül, amibe kerül, és hazaviszi, de a lelkiismeretből és a kötelességből fakadó belátás, átgondolás, s persze kicsit a menekülés is a feladatok elől, amit egy ilyen szintű beteg jelent, ezt megakadályozza.

A nagymama egyik testvére úgy jött haza a fogságból, hogy amikor megérkezett, másnap meghalt. Nem azért, mert a gyenge gyomorra lecsúszott egy nagy tányér töltött káposzta meg két liter bor, hanem azért, mert már csak annyi erő maradt benne, hogy elérje a lakhelyét. A sírjára azt írták, hogy „Hálás vagyok a jóistennek, hogy hazavezetett, és itthon...”, arra már nem emlékszem, hogy a halál hogy volt megfogalmazva, de nem az volt írva, hogy halál. Nem tudom ellenőrizni, mert egy új márványtáblát tettek a megkopott keresztre, és az eltakarta a régi feliratot.

Otthon meghalni az emberséges, mondja valaki, valamelyik hozzátartozó, bár nem tudja, hogy ez igaz-e a meghalásnak abban a szakaszában is, amikor tulajdonképpen már nincs helyismeret az agyban, csak az átcsúszás deliráló képei. Vagy ha

otthon van, nem fájdalmasabb-e elhagyni úgy az életet, hogy az vesz körül, amit szeretnél, ahol jó volt élned. Nem nehezebb-e ettől megválni, mint egy taszító, kopott és bűdös kórházi szobától, azoktól a rosszul működő felügyelőktől, akik körülvesznek és veszekednek a tehetetlen testeddel.

Ahogy idősödik az ember, egyre több halálesetre figyel fel. Amikor gyerek, vagy egészen fiatal, egy bizonyos kor fölött természetesnek tartja, hogy meghal valaki, és csak néhány kirívóan fiatal halálára reagál, hogy tényleg, meghalt, de hát még ennyire meg annyira. Aztán egyre közelebb kerül életkorban azokhoz, akik az elhalálozók többségét kiteszik, sőt közeli ismerősök, fölöttem járt a suliban, osztálytárs, és megjelenik néhány olyan is, aki már fiatalabb nálunk.

Egyre inkább úgy érzed, senki nem érdemli meg a halált, de valójában mindig magadra gondolsz, hogy te biztosan nem érdemled meg. És persze rajtad kívül azok sem, akiket szeretsz. Az együttérzés, a gyász valójában a saját halálunktól való félelem, amiben megbújik némi öröm is, hogy nem én voltam.

Már megint nem én voltam a soros.

Még mindig úgy csinálsz, mintha soha nem lenne vége, takarékoskodsz a pénzeddel, ha tudsz, még gyűjtögetsz, hogy legyen, amikor majd szükség lesz rá. Kiszámolod, hogy a nyugdíj mellett a megtakarításaid segítségével még hány évet tudsz úgy élni, hogy nem lesz napi szinten minőségromlás. Öt évet, de te még többet akarsz, tíz évet és tizenöt évet, addig kell megtakarítani, amíg lehet.

És miről szól a megtakarítás?

Nem a pénzről, hanem arról, ha még tudsz finanszírozni éveket, akkor nem, vagyis addig nem fogsz meghalni. Nem vallod be magadnak, mert nem is látod át, de éveket akarsz vásárolni a megtakarításaiddal. Az áremelkedés neked nem pusztán arról szól, hogy drágább lett az élet, hanem inkább arról, hogy rövidebb lett az élet, mondjuk, egy évvel. Hány csalafinta játszma van az ember fejében, amiket nem tudatosítasz ugyan, de tudat alatt végül is örök reménnyel kecsegtetnek, holott olyan, hogy örök, neked, ahogy másnak se, nincsen.

31.

Késő este értem tegnap haza.

Hat óra vezetés, két óra fellépés. Az egész, ha a készülést nem számoljuk, nyolc óra. Egy munkanap. De senki nem egy munkanapban méri egy munkanapját. Kevesen ússzák meg egy munkanapban a napi feladatokat. Kicsit tovább maradsz, aztán a munkáltató természetesnek veszi, hogy még ötkor is bent vagy, és elcsodálkozik, némiképp a rosszallását is kifejezi, amikor négykor vagy fél ötkor elmész, hiszen eddig tovább maradtál, és készségesen a rendelkezésére álltál ötkor is, hogy az akkor épp kiadott feladat miatt fél hatig maradj. A munkahelyi ártalom persze csak egy a sok tevékenység közül. A gyerekeknek meg kell venni az ezt meg az azt, el kell vinni őket ide és oda, meg kell csinálni nekik a vacsorát, mármint azután, hogy bevásároltál. Persze rendszerint két szülőből áll egy család, de kettőre is jut elég feladat. Aztán ha a feladatok ledarálják a házasságot, akkor ott a haddelhadd.

Amúgy kitakarítottál, elmosogattál, betetted a mosást, kiteregettél. Ja, ez a mosás már meg is száradt. Kivasaltál, elpakoltál? Végre minden rendben, és este

tizenegy van, és már fél hattól ébren vagy. De szép tiszta a lakás, akár örülhetnél is neki, ha még így a nap végén nem ugrana be egy munkahelyi probléma, hogy ez mért azt mondta, és elfelejtettem a, és akkor sok minden előjön, hogy átvidd a feszültséget az álmodba.

És persze marha nagy hülyeséget álmodsz, valami terroristásat, elfognak és lekötöznek, a gyerekeket is, és nem tudod, hogy fogsz tudni kiszabadulni, és mi lesz így a gyerekekkel. Nem ismered fel a terroristák vezérét, pedig a főnököd valójában, vagy a volt férjed. És a kötél nem más, mint mindaz a kötelezettség, amit napról napra rád mér a sors. És a gyerekeid is azért vannak lekötözve, mert őket is arra neveled, hogy eleget tegyenek a társadalmi elvárásoknak, és akkor boldogok lesznek.

Mert csak az boldog, aki nem lóg ki a sorból.

A boldogság meg nem más, mint azoknak a szükségleteknek a beszerzése, amelyek már egyáltalán nem szükségletek, csak a vágykeltő propaganda ültette beléd, hogy ez vagy ezek kellenek. A vágyak elemi szükségletként jelennek meg az életedben. Kell az a termék, kell az az ingó és ingatlan vagyon, és kellenek azok az élmények, amiket a te társadalmi szinteden meg kell szereznie egy embernek.

Amikor meg végül kiborulsz vagy összeomlasz, akkor jönnek a hullarablók az életmód-ajánlataikkal. Tudják, hogy már földön fekszel, de még van egy kis pénz a zsebedben, meg te is szeretnél kikeveredni ebből a helyzetből, nem akarsz berendezkedni a mélypontra. És a hullagyalázók biztatnak, ha nem fogadod el az ajánlatukat, akkor lesz egy még mélyebb és még mélyebb pont, a végén rád omlik a föléd magasodó meredély és maga alá temet. A végén még ezeket az ajánlatokat is megvásárolod. Utolsó pénzből az utolsó reményt, amivel épp ezt az utolsó reményt játszod el.

Fel van kapcsolva a villany.

A villanyt nem azért találták fel, hogy este tudj az ágyban olvasni. A villanyt a szerelőcsarnokok számára találták fel, és amikor az ezernyolcszázas évek elején felgyulladt, akkor megnyílt a lehetősége az éjjel-nappali munkának, a több műszaknak, amikor valójában egy gyárból hármát csinált a tulajdonos. Mindig dolgozik valaki, és nem kell hozzá másik csarnokot építeni. Már csak egy óra kellett, meg egy műszakot záró kürt, mert amúgy már senki nem tudta, mennyi az idő. Korábban a nap jött és a nap ment, nappal lett és éjszaka lett, de most már nem vagyunk kiszolgáltatva egy természeti jelenségnek.

Beköszöntött az örök munka kora.

A felvilágosult gyáriparosok annyira rendesek voltak, hogy munkáslakásokat építettek, és óvodát és iskolát, és megszervezték az orvosi ellátást. Nem azért, mert okos és képzett dolgozókat akartak a jövőben, hanem hogy a nők is dolgozhassanak, és hogy ne maradjon ki senki túl sokáig a munkából egészségügyi okokból. Aztán persze lettek a képzés miatt képzetesebb munkások, és magasabb szintre lehetett emelni a technikai körülményeket, és tovább lehetett fokozni a termelést.

Állandóan növekedni kell, ez mindenki érdeke, a magasabb fizetés. Mert növekedett az is, ami azért fontos, hogy többet tudjanak vásárolni, és emiatt fokozni lehessen tovább a termelést. Ördögi kör, ami a maga rafinált, korszerűsített változatában a mai napig áthatja a világot. Egyetlen gazdálkodási forma, egyetlen világhoz való viszonyulás érvényes, az, amit most követünk, ami annyi, fel sem tudjuk sorolni, hogy mennyi jót hozott az emberiség jelentős részének.

Van fürdőszobád?

Van.

És van mosógép?

Ne feledd, ez a társadalom nem tolerálja az izzadságszagot. Szóval folyamatosan be van kapcsolva az elektromos tűzhelyed és gázfűtésed, a porszívód, a mosógép és megannyi praktikus eszköz, amit egyrésztől be lehet szerezni vásárlás útján, valamint megkönnyíti a napi teendőidet.

Ilyen technikai háttér mellett sokkal többet tudsz foglalkozni a feladataiddal. Azzal például, hogy a gyerekedből szabálykövető állampolgárt nevelj, aki képes ezt a rigorózus rendet követni. Ha nem volna képes, akkor az életindításkor egy sikeresen felvett hitel révén mindenre rákényszerítjük önszántából. Mármint úgy néz majd ki számára a kényszer, mint saját döntés. Olyanná alakítod az életedet, amilyenné akarod, de valójában csak olyanná tudod, amilyen társadalmi ajánlatot kapsz, és ez az ajánlat mindig ugyanaz, tegyél meg mindent azért, hogy anyagi jólétben élj. A gyerekek olyan ruhát követelnek, ami csak azért drága, mert népszerűvé lett téve a gyerekek körében. Túlárzott cipők és nadrágok, netán alsógatyák, minden szabadidős tevékenységhez más-más ruha kell, mindig kijön egy új modell a sítól, a bicikliből, a gördeszkából, a mobilból, a tabletből, az okosórából, a laptopból, amit azért jó megvenni, mert nemcsak jobb az előzőeknél, meg menőbb is, persze ha neked van az osztályban először, te leszel a valaki, hanem azért is, mert biztonságos, nem vesznek el rajta az adatok, vagy nem töröd ki a nyakadat, ha mondjuk bicikliről van szó. A körmönfont rendszer gúzsba köt, egyáltalán nem a muzulmán terroristák a legfőbb veszély, hanem az a legitimizált állami terrorizmus, amit az államok a gazdaság vezéreivel karöltve az egész világon fenntartanak.

Megszakadt a gondolatmenet, mert valaki hívott, vagy ki kellett menni a konyhába megkeverni az ebédet. Mindenütt elérhető vagyok, soha nem vagyok egyedül. A modern technika gondoskodik róla, hogy megtaláljam a virtuális társaimat a világban, gondoskodik arról, hogy ne borítson el a rettenet, hogy meghalok, hogy mindenki meghal. Számolom, hogy ki fog biztosan még az életemben, és persze most kézenfekvő, hogy az a néni, aki a kórházban mostoha körülmények között, élet és halál között van épp. Utána mindenki, akit szeretek, nálam jóval fiatalabb, és ha szerencsém van, akkor az élet szokvány logikája szerint nekik kell temetniük engem.

Ne legyen másképp! Csak ne!

A tudomány és a gondolkodás őszinte választ ad arra, amire nincs válasz, hogy a halál nem megsemmisülés, csak átalakulás, újra részei leszünk a kozmosznak, ahogyan részei voltunk annak előtte, hogy megszülettünk. És semmi problémát nem jelentett nekünk úgy lenni évezredekken keresztül, hogy nem voltunk. Így aztán semmi gondot nem jelent az sem, hogy úgy leszünk, hogy megint nem leszünk.

Helyesebben por és hamu.

Érdekes, hogy a bibliai szemlélet, a porból lettél és porrá leszel, mennyire egzakt, és mennyire mélyen szembemegy a különböző túlvilágteóriákkal, akár még a bibliai ajánlatokkal is. Különben meg nem nyugtat meg a tudományos magyarázat, és egyáltalán nem kívánom magamnak és azoknak, akiket szeretek, hogy most már épp eleget voltak a földön emberformában, ettől a perctől legyenek a kozmosz részei,

ahogyan iksz évvel ezelőtt voltak. A gyerekeimet, a szerelmeimet, az anyukámat és a nagymamámat, a nagyapámat ismerem. A kozmosz részeit nem ismerem.

Amikor nem voltak még, akkor effektíve nem voltak. Még annyira sem, hogy a nemlétükről lehetett volna beszélni. A haláluk után sem lesznek, de ténylegesen voltak, amikor még éltek, és az a volt pusztul el. A logika, hogy az én anyukám tulajdonképpen szép kort élt meg, és milyen szép élete volt, egyáltalán nem nyugtatja meg a gyászba boruló drégeli romot. Minden, amit tudok, amit fel tudok hozni észszerű indoklásoként, egészen a legalább nem szenved továbbig, csak akkor töltheti be a feladatát, ha már a fájdalom enyhült. Az életünk legfontosabb eseményei nincsenek benne az észszerűségben, sőt ezek az események kioltják az észszerűséget, és teljes mértékben kioltják a saját halálfélelmünket, akár a gyászról beszélünk, akár a szerelemről.

32.

Vádolom magam, mert nem tettem meg, amit meg kellett volna tennem. Vádolom magam, mert elfogadtam, hogy más mondja meg, hogy mit lehet tennem. Vádolom magam, mert elmulasztottam, elszalasztottam, homokba dugtam, mert kerék alá tettem, mert onnan elővettem, mert sós kútba tettem, de onnan is kivettem. Vádolom magam, mert ő nem vádolhat már se mást, se engem, vádolom magam, mert meghalt, és én még életben.

Hibáztam, mert nem azt tettem, amit tenni akartam.

Hibáztam, mert az ember mindig hibázik, és amíg él, hibásnak tudja érezni magát. Hibásnak lenni nem bűn, hanem közös érték, mindannyiunk közös alapja, mint az esendőség, tulajdonképpen ez ugyanaz. Érdekes, ezt most csak úgy közbevetőleg írom, olyan, mintha verset írnék, és nem a gondolatrítmus miatt, hanem mert a fejemben van egy rövid sorokra bontott ritmus, aminek megpróbál a nyelv eleget tenni. Nem érdekel, hogy mi a gondolat, mert mindent ahhoz, ahhoz a ritmushoz alakítok. Lehet, hogy egy idő után kikerülök belőle, mondjuk, hogy egy külső hatás, telefon, ilyesmi, átalakítja, de most érzem, hogy bennem van, és erre vagyok hangolva, holott a mondatok tartalma egyáltalán nem ehhez igazodik. Emlékszem, amikor olyan hosszú verseket írtam, mint például a *Láttam őket*, akkor hányszor nekifutottam, és először nem a gondolatot hoztam be magamban, hanem azt a ritmikát, amit a vers követett, és akkor hirtelen megjelentek a sorok is, mintha már meg lennének írva. Autóval mentem az Edvi Illés úton, és ott szólt bennem a vers. Nem néztem, hogy milyen szép úton haladok, és vannak gyalogosok oldalt, mert nincs járda, csak ment a vers, ment-mendegélt a maga ritmusának útján. Tudtam, hogy ez a szöveg párbeszédben van egy általam csodált, aztán később le is fordított verssel, a *Szikkfölddel* (*The Waste Land*, 1922, itt rosszul emlékszem, mert valójában Eliot *Az üresek* című versét kellett volna írnom, *The Hollow Men*, 1925), és egy általam nem csodált, de elég jól ismert verssel, az *Üvöltéssel* (*Howl*, 1955), ami egyébként egy antológia címe is.

A beatköltők műveit összegyűjtő *Üvöltés* antológia (1967) olyan volt, hogy mindenkinek illett tudnia, milyen szövegek vannak benne, és mindenki olvasta. A szakmunkásképzősök is. Mert az egy olyan korszak volt, hogy nem a netes magamutogatók és a youtuberek voltak az éllovasok, hanem néhány kulturális produktum, ami olyan volt, mint manapság a netes magamutogatók. Legalábbis így viszonyultak

hozzá az idősebbek, hogy mi ez a faszság, és ez egy mélyen destruktív és életellenes gondolkodás, ami itt van, és ilyen gondolkodást követve biztosan kihal az emberiség, buzuk, narkósok, alkoholisták, naplopók és csavargók.

Közben, míg az öregek morogtak, ezek az arcok világsztárok lettek, és a korabeli gondolkodás meghatározó alakjai. Nem az írásaikkal, hanem a magatartásmintákkal. Néha arra gondolok, hogy a most divatos ideológiák is beépülnek majd a társadalom működésébe, és a velük való szembehelyezkedés tíz vagy húsz év múlva nevetséges lesz, nem is lehet érteni, hogy mi volt ezzel a probléma!

Tényleg elkezdjük megérteni, vagy már megértettük, hogy a *Biblia* miért ágált a melegekkel szemben? Merthogy rettegett egy nép az elveszett magokért, hogy a csajok azt csináltak, amit akartak, csak essenek teherbe, de a fickók nem pazarolhatják el a termékenységüket.

Igen, a *Láttam őket* mögött ott volt ez a látványosan retorikus, ugyanakkor rossz és hatásvadász vers is, amit a szerző előszeretettel adott elő közönség előtt, amely előadásokkal némiképp megalapozta a profetikus jelenlétét a kor kulturális életében. Azon gondolkodtam, hogy mennyiben határozta meg ennek a szerzőnek a működését, előadásmódját az, hogy zsidó volt? Hogy ez a kántáló nagyotmondás úgy mond még a zsinagógából volt ismert neki. De fogalmam sem volt, hogy vallásos zsidó családból származott-e, ismerte-e a fent említett mintát, és hogy más zsidó szerzőknél ez miért nem jelenik meg, bár Füst Milánnál például igen. Az ember mindenre magyarázatot keres. De miért is, miért is akarja megmagyarázni a világot? Nem meri bevallani, hogy nem érti? Vagy nem tudja bevallani, hogy ezernyi olyan oka van a dolgoknak, amelyekre még véletlenül sem gondolt. Az ember csak magyaráz, ha elég határozottan teszi, hihető.

Ilyen magyarázat az is, hogy ki honnan származik, milyen múltat tudhat maga mögött, hogy az határozná meg, milyen lett. Holott az egész világ csak az ember által kitalált magyarázat. Az idő, a tér. Az is kitaláció, amit Newton mondott, hogy ez mind állandó, és az is, hogy relatív, és akkor eszembe jut Arisztotelész, aki szerint ez mind nem létezik, ha nincs benne valaki. És tényleg ez számomra máig a leghitelesebb leírás, ha nincs, aki érzékelje a világot, akkor az a világ nem létezik. Persze az időfogalom korszerűsödésének tágabb értelemben van haszna, nem pusztán tudományosan. A tudományosság megalapozza a technológiai változásokat, és olyan emberek, mint én, akik valójában elakadtak a kőbaltánál, jobb lenne, ha erről nem formálnának véleményt. Ahogyan a világ annak, aki meghal, már nem létezik, de nekem, aki vagyok, még van.

Szeretem ezt a kőbaltás őst, aki olyan egyszerű dolgokra tudott rájönni, mint a kerék, a tűzrakás. Most is át tudja élni az, aki nem központi rendszerekre van rácsatlakoztatva fűtésileg, hogy milyen kivételes dolog a meleg télen. Gondolok arra az ősré, aki azt mondta, hogy ha együtt leszünk, nemcsak össze tudunk bújni, hanem meleget is tudok csinálni a lakhelyünkön. Soha nem fogsz fázni télen, soha nem fogsz félni éjjel, soha nem lesz olyan, hogy egyedül.

Aztán persze jön egy betegség. Mi lett veled, édes társam? Megbetegedtem, fáj, és már haldoklom is, nem maradsz egyedül, édes társam, mert ott maradnak a gyerekek. De a gyerekek nem velem lesznek, hanem az ő társaikkal, velem nem lesz senki, édes társam, nem volna helyes tőled engemet elhagyni. De mire ezt kimond-

ta, addigra ez a kőcsiszoló, kőpattintó, télenfűtő társ kilehelte a lelkét, és otthagya a következő évekre az ő társát egyedül.

Hogy egyedül vagyok, ezt egy kései utód mondja, aki különben magányos. Az, hogy egyedül vagyok, nem azt jelenti, hogy magányos is vagyok. Holott de. Rohadtul magányos vagyok. Senki nem ölel át, egyedül fekszem az ágyban, és nem jön át a gyerek, hogy mellém bújjon, mert fél, mert már nem is ott él, hanem valahol máshol, ahol írt talált a magányára. Ezt írta egy távoli városból, ahol él, messze földön, hogy írt talált más nyelvek birodalmában, és te csak néha mehetsz hozzájuk, mert sokba kerül, mert nincs elég erődd ekkora utat megtenni, mert belefáradtál már abba, hogy a leszármazottaiddal egy olyan nyelven beszélj, amely nyelvnek nincsenek meg benned mélyen az alapjai.

Nem a nyelvhelyesség terén van defícit, hanem a jelentésben, hogy az idegen szavak, amelyek nekik otthonosak, neked csak egy tanult világ kódrendszere, ahogyan megtanulod, hogy mit kell megnyomni a vécében, hogy folyjon a víz. A tanult nyelv neked információs kód, akár lehetnének akkád ékírásos táblák is, épp annyira nincs közöd hozzá. I'm reading a poem for you! Fut, robog a kicsi kocsí, rajta ül a Haragosi, din don diridongó. Ne ringasd álomba magadat. A külföldön felnövő gyerekeid és unokáid külföldiek.

Figyelem a demencia jeleit magamon, hogy amikor gépelek, megcserélem a betűket, nem Ly-t írok, hanem ipszilon elt, nem Gy betűt írok, hanem ipszilon gét, nem „el”-t írok, hanem „le”-t, nem „meg”-et írok, hanem „emg”-et. Cikkeket olvasok arról, hogy mennyire megsegíti az agyat, ha mindig és életünk végéig tanulunk, ha sétálunk, ha olvasunk, ha nyelvet tanulunk. Nekem az angol épp ilyen élethosszig kitartó tanulás, bár már egy ideje nem fejlődöm, de a nemfejlődést is lehet úgy tekinteni, mint szinten tartást, tehát legalább nem fejlődöm vissza. Oroszul már alig tudok, az orosz barátom angolul ír nekem Vlagyimirből, ahol egyébként Oszip Mandelstam élt, mert oda volt száműzve. Ő egy fontos költő, de valószínű, ha most olvasnám, inkább egy ósdi, a költészetet afféle kiválasztottságnak tartó romantikus alkotónak látnám, azokkal a nagyon poétikus megszólalásokkal, ahogyan a nyugatosokat látom, vagy az újhidasokat. De lehet, hogy ez nem így van.

Róla írtam a szakdolgozatomat, kiemelten foglalkoztam a voronyezsi versekkel (ebből látszik, hogy nem Vlagyimirbe volt száműzve). Ha őszinte akarok lenni, nem róla gondolkodtam abban a szakdolgozatban, csak felhasználtam ahhoz, hogy megfogalmazzam, hogy a költészet csak akkor lehet jó, ha képes a transzcendenciát, a világ racionálisan nem belátható részeit is érinteni. (Emlékszem, ezt egy lánynak magyaráztam egy kocsmában, le is rajzoltam, Szegeden, nagyon tetszett neki, és aztán le is feküdtünk. Már nem él, megölte az élettársa.) Hiszen minden felvilágosodás ellenére az életünk legtöbb része épp ide van beágyazva, ebbe az ismeretlenbe. [Napokig nem találták meg, mert nem kereste senki. Végül az egyik gyereke.] Hiába fogalmazzuk meg észszerűen a döntéseinket, valójában minden döntésünk érzelemvezérelt, és emiatt épp annyira helyes, mint bármely más döntés, akár az ellenkezője is. És hiába jövünk azzal elő, hogy most már tudjuk, egy héttel ezelőtt mit kellett volna döntenünk, valójában egy héttel ezelőtt még nem tudhattuk azt, amit egy hét múltán már tudunk. Akkor így láttuk helyesnek, most pedig épp másképp, de persze ebben mélyen benne van minden olyan információ is, amit azóta tudunk.

Az orosz barátom, ez túl bizalmaskodó. Igor, aki különben egy kudarcos életű, sikertelen költő, magányos, mint a nem tudom, micsoda, a kisujjam. Miért épp a kisujjam? Mindegy, lehet, hogy nem is az a magányos, hanem a hüvelykujjam. A lényeg, hogy azt hittem, magányos, de most a leveléből az derül ki, hogy nincs is egyedül: „Spies go after me everywhere.” Ebben a keserű mondatban talán mélyen benne van az a társadalom, ami körülveszi. Mindenki gyanús, aki eltér a fő vonaltól. Egy időben megváltoztatta a nevét Vorobjovra [Verebes], hátha így könnyebben tud majd integrálódni az orosz irodalomba, láttam ezt a névre aggatott akaratot benne, és megejtő volt, de most egy ideje megint Béhart.

Tíz óra harmincöt, hamarosan tíz óra harminchat lesz. Másképp múlik az idő nekem, másképp annak a néninek, aki épp az utolsó perceivel küzd meg. Másképp van a másképp mindenkinek. A kvantumfizika törvényei épp úgy érvényesek hátra, mint előre, mégsem lehet visszafelé élni. Az, hogy a néniből csecsemő lett, aki lassan a kiskanáltól eljutott a cumisüvegig, nem az élet visszafordítása, csak a vége.



Tóth Kinga

Izzadók

[KÉT HANGRA ÉS KÓRUSRA]

„légy erős légy hatalmas”

O: légy erős légy hatalmas *sóhajtva kántálva*
legyél a sziszegő hangok a vizek míg
szoptatok simogatok mind meztelenek
a gyerekem az én hajam a szomszéd gyereké
a mellem én vagyok aki tejel a szauna a fonó
ahol az idősebbek piroskát mesélnek *este jó szürkül bé*
rohadt almát hoz jó almát hoz a legény
előbb megvágom a jeget az a hűtő az a temető

K: mint egy kórus tapossuk a szaunát
éltetjük a hideget szabadulunk fel
menni a tóba kifürdeni a maradékot
a fák között könnyebbülünk a víz tetején
súlytalanodunk nevetünk *köszönjük a szauna őrzőjének
a víz hordójának a virgácskészítőnek*

O: sikálják egymást és a forró köveket mechanikusan
a meztelen nők először a hajról beszélnek
az a szép akinek hosszú akinek nem az
különleges aki kövér anyám a tükör előtt
figyeli ami nem jó *ugráltak az almák*
a ruhám alatt csak nem akart kinőni a mellem

K: most meztelenül átfutunk a havon és beszállunk
a jéghideg vízbe aztán játszunk a hóban
vajon milyen ennyire szabadnak
úgy meztelenül hogy senki nem
birtokol vagy bánt

O: gyógynövényekkel csapkodtattam magam és kitettem
a lábam az ajtón mert még élek féltem ettől a filmtől
halogatom elhagytam magam nem léptem
ki a házból tudtam mi mindenre vagyunk képesek
tudtam mennyi erőm van és rettegtem
hogy mit fogok az erővel elpusztítani *pedig*
nem is biztos hogy okádó

*vulkánok laknak bennem
pedig nem is biztos hogy
mindent forrázni és égetni
akarok*

a szaunában sem fullad meg senki nem is pörkölődik csak
melege van és izzad és kitisztul

*lehetnék haragos
tisztítófüst vagy valami
csapkodós virág
valami dörzsölnivaló
olaj vagy maga a drótkefe
vagy aki a vizet hozza
vagy aki a füstöt szítja
vagy aki a követ melegíti*

ki tudnám-e izzadni a félelmet és a szégyent
hogy akarsz-e tényleg a barátom lenni úgy vagyok-e jó
hogy kimehetek ezzel a testtel az utcára vagy egyéb
betegségeket képzeljek magamba mert nem merek
találkozni és beszélni mert félek hordani magam

lőgnak a füstölőn a zsírok kötözött sonka egyszer ezt mondta
rám aki a fiúm volt aki miatt megint kicsit éhezni kezdtem
sokadjára bár most is sikerülne
bár békén hagyhatnám magam
felhők kötözött sonkák puffancsok lebegések
mint a felsőcombom és vajon miért a rettegés
és ez az iszonyú harag töletek felétek férfiak
bárcsak ne lenne dolgom veletek leöntöm
a hajam is olajos forró vízzel
iszom is belőle

mosdok mosdok

de félek anyámtól is hogy megdagad kipukkad hogy halálra
dagasztja magát miközben éhezik meddig megy el
és meddig megyek el én és ugye nem hasonlítok rá
és én nem fogok belebénulni a szomorúságba
és apám a kőszobor aki megdermed a fájdalomtól
és farönkként dől ki mindkét reakciót ismerem
és gyakoroltam mindkettőt vödörrel mosom le
magamról véresre kaparom magam a vödör fogantyújával
hogy biztosan lemenjen
el lennék tényleg vadulva és tényleg
nem engednék közel magamhoz
nem elég csak az egzotikus belőlem
ott még biztosan nem sértelek meg pedig

*de ebben a filmben jó
mert tényleg így beszélünk
egymás közt és én a
néző is nyugodt vagyok*

leírhatom ezeket a szinte vallomásos
költészetként felfogható sorokat
bár onnantól ha irodalom lesz belőle
erősen kétséges
megmondta apám is az igazat szabad
leírni az viszont nem lesz vers

nők nők ti csodálatosak

és bárcsak bárcsak ne kellene félnem a férfiaktól
bárcsak ne érezném fojtogatónak a jelenlétüket
hisz folyamatosan hiányoznak de néha megkérdőjelezem
hátha ez is csak tanult tehetetlensége
a rendes asszonyoknak

*vajon kikkel mernék beülni a szaunába
kivel mernék minderről beszélgetni
tudok kettő nevet tudok-e hármat is?*

K: vagy amikor azt kellett kívánni
hogy távozzon amit te raktál belém
hogy el kellene engednem hogy a férfiak teszik
belém a betegséget hogy merjek szülni
és ahogy ott csöpög az asszony hajáról
a víz

besózunk védünk tisztítson a sós víz kívül és belül

azzal radiózunk és növényekkel
tisztítunk növényágyon fekszik
miközben egy idősebb öntözi
mossa le a víz a fájdalmát
a beszéd is víz folyik ki a nyíláson
mint a vizelet a nyál a minden

lehetne az új naturlyrik ilyen
beszélni a természetről
és a női természetről kapcsolatról
az éggel a földdel a tűzzel a vízzel
mint ebben a szaunakunyhóban
itt a filmben engedhetné a nő
a teste mint egy cső át magán
az elemeket lehetne a nő a létra
vajon milyen képeket kellene
lehetne beletenni hogy komolyan
vehető költészet legyen
miért nem elég fontosak ezek a témák

hisz nem vagyunk kisebbség

aztán néztem ki a kocsi ablakán csak néztem a fákat
és az erdőt amikor megtömtek

ilyenkor egyedül van az ember
 és ezt is meg kell tanulni
 hogy lehet ilyen is és akkor
 a választottjaimmal együtt éneklünk
 és kitopogjuk magunkból ezeket kántáljuk
 a fájdalom a félelem kiizzadását
 kipárolog az ablakon kifüstöli
 belőlünk a maradékot a tó
 bekerülünk teljesen és a csodaszavak
 és az üvöltés kiúzi mindezt
 a sötétséget minden fájdalmat
 és félelmet és együtt mint egy kórus
 tapossuk a szaunát
 éneklünk szabadulunk fel
 ezután lehet menni a tóba
 kifürdeni a maradékot
 a fák között nők könnyebbülnek
 a víz tetején súlytalanok
 és nevetnek nevetnek

*köszönjük a szauna őrzőjének
 a víz hordójának a virgácskészítőnek*

Fodor Balázs

Tektonika

A természettudományos könyveket
 ugyanaz az állat írja.

Emlékezni akar.

Elmesélni egy igazság
 tényektől független
 történetét.

Hogy miért
 építettek vízvezetékét,
 fúrtak kutat
 és csempéztek fürdőszobát

azok,

akik

elkeseredett igyekezetükben
úszni is elfelejtettek,
amikor lehetőségük adódott
a szárazföldre lépni.

Kétségtelen,
hogy minden alkalommal,
amikor kőzetlemezeink egymásnak feszültek,
hegységek gyűrődtek közéjük.

Mégis miféle istenség
akadályozhatta volna meg
ezek után, hogy valaki
teleszkópokat építsen
a szemgödreinkbe?

Megpillantani egy
széthullott galaxis emlékeit,
mégiscsak valamifajta közeledés.

Ha törésvonalak mentén kell is
újraértelmeznie majd egymást
a jövő archeológusainak.

Hogy mindez a halálról
vagy az életről szól-e inkább,
az persze nézőpont kérdése.

Évmilliók álunkból
források fakadnak,

de mielőtt deltákban
oldódhatnánk óceánná,
cseppenként párolgunk majd el.

Habár a táj végső soron érintetlen marad.

Fellinger Károly

Tűzbogár

I.

A falvak elején faragott mészkő-szoborral igyekeztek megvédeni a hű lakosságot a járványoktól, nyavalyáktól az elmúlt századokban, mára bővült, kinőtte magát minden település, mintha a kőszobrok egy napon útra keltek volna, s az Isten se tudja, miért ott vert gyökeret a lábuk, ahol orrukat kisdíákok érintik, hogy aznap ne feleljenek.

II.

János nézi a vén hegyek fölött felkelő napot, hóbortos sugarai összegyűjtik a múlt lyukas zsákjából kihullott reményt, a sugarak, akár a vidéki emberek, nem rázza meg őket a sors vad szele, a múlt kútját mélyítik, ami egyszer feneketlen lesz, s átjutva a föld túloldalára, kiszúrja szemüket valósággal az Isten. János a távolban észrevesz egy alakot, a hátán mintha kézi permetező tartályt cipelne, vagy katonai hátizsákot, a gondosan elrakott tárgyakért a béke felel. Amikor János szemét nem vakítja el a nap, elhízott, lusta, nehézkes mozgású angyalt lát, s a hófehér szárny csak fegyverszünet, púp az angyal hátán.

III.

János érzi, megváltozott a világ, a kocsmákba józanodni járnak a költők, a négylevelű lóherét sem rakják imakönyvükbe a feltétlen

hívók, a mindennel elégedett kis-
asszonyok, vigyázó szemük, akárcsak
a fönixmadár, megperzseli a szent
királynékat földig érő szoknyáját,
ha már éppen arra szegeződik a
tekintetük, meséket sem mondanak
a csöndben, a vastag, fagyos hóban lép-
delő férfiak, nehogy megszólják őket
azok, akik mindent szó szerint vesznek,
és olyannyira szétszórtak az Isten
teremtett világában, rég elhagytak
mindent, pedig nem tudnak veszíteni.

Virradat

Merjünk nagyok lenni, kiáltja János
neje, Juli, biztatva férjét, álljon
csak ki merészen a világ elé, a
szakadó hideg esőbe, nem baj, ha
dézsból is öntik, a lényeg ettől
még változatlan, a fő, hogy magasabb legyen
pár centivel, így már összeillenek,
nem árt, ha alacsonyabb az asszony,
a csönd se szólja meg többé, segít az
eső, csodákra képes, vigyázni kell
vele, nem elég lábujjhegyen egyen-
súlyozva, sarkára kell állni bizony
Jánosnak, ahogy a nagy halálnak a
lelke mélyén. Aztán enged János is,
Julihoz tart a hálószobába, de
beüti a fejét, most már nem elég
magas neki a rózsaszín ajtótok,
ezért a műhelybe megy, a kitömött
vörösbeget, amit nála felejtett
valaki rég, beteszi egy üresen álló
kalitkába, aztán elgondolkodik
azon, hogy becsukja-e az ajtaját.

Ughy Szabina

A láthatatlanná tevő köpeny

Az, hogy különleges képességgel születtem, csak kamaszkoromban tűnt föl. Odáig azt hittem, mindenki képes láthatatlanná válni. Amikor az óvodában korán reggel hideg volt, mert a nagy cserépkályhát még csak épp akkor pakolta tele fával a dadus, magamra húztam a nagy, fekete köpenyt, és már egy másik, meleg helyen voltam. Amikor fogócskázás közben elestem, és valószínűleg eltört a csuklóm, megint csak bebújtam alá, nehogy apám észrevegye, és emiatt még egyszer elverjen. Mert apám ütött, sokszor nem is sejtettem, hogy miért. Olyankor tudtam, elég azt a nagy, fekete köpenyt magamra húzni, és hirtelen távolra kerülök mindentől, mintha ott sem lennék. Hallom a csattanásokat, „Te mocskos kis ribanc!”, hallom, ahogy anyám sír, hogy „Csak ne a kis arcát üsd!”, de én addigra már távol vagyok, végtelenül távol, ahová nem ér el sem a fájdalom, sem a szó. Mint a víz, amiben, ha teljesen elmerülsz, megtart, a határ szinte hátravékony a tested és közte, mert ott van veled valami, ami még a fájdalomnál is erősebb. Neki van szava minderre, de még nem mondja ki. Hallgat, de ebben a hallgatásban nagyszótárnyi csöndek örvénylenek. Nincs jelen, múlt vagy jövő idő, csak a bizonyosság, hogy van egy hely, ahol minden tett föl van jegyezve, és ő ezt képes megtartani az ige kezdete óta. És ez még talán annál is többet jelent, mint hogy egy napon mindez ki lesz-e mondva, lesz-e valaki, aki olvassa, és igazságot szolgáltat.

Később is, az iskolában tudtam, hogyan kell láthatatlanná válni, hogy ne engem hívjanak ki felelni, az osztályban ott sem lenni, amikor csúfolnak, hogy vörös vagyok és szeplős, boszorkány, baszorkány. A köpeny büszkévé és idegenné tett. Egyre inkább éreztem, nem vagyok oda való. A világomban, az utcányi faluban, ahol mindenki ismert mindenkit, a szoba-konyhás házunk környékén az egyetlen biztonságos hely a kerti budi volt. Ott láttam meg először az illatosító meg a vécépapír hátulján az idegen nyelveket. Ezekről tanultam meg a legszükségesebb szavakat, és amint lehetett, el is mentem otthonról. Kamaszként, nyáron Wiener Neustadtban anyám egy barátnőjének segítettem takarítani némi zsebpénzért, de legfőképp azért, hogy ne legyen a falumban. Minden kifejezés, minden új nyelvtani fordulat úgy ragadt rám, mint légyapapírra a por. Megtanultam németül, és onnan nem volt megállás. Nem fejeztem be az iskolát, helyette elsajátítottam még három nyelvet, és kint ragadtam Bécsben. Így jártam egyik valóságból a másikba. A köpeny ott volt velem, és többnyire csak akkor vettem fel, ha nem hagytak békén azok a férfiak, akikkel lefeküdtem, és újra találkozni akartak. Megvetettem őket a gyengeségükért.

Huszonegy éves koromban elszerződtem egy tengerjáró nyaralóhajóra. Az évek során buborékfoci-animátorból cruise directori pozícióig jutottam. Egy mediterrán körút során ismertem meg a férjemet is. A lelke átvárt másik világokba, sosem volt neki elég az, ami volt. Nem csoda, hogy képtelen volt megmaradni egy nő mellett, ezt láttam rajta már a kezdetek kezdetén. Talán ez volt az, ami leginkább megtetszett benne. Rögtön az első szeretkezésor teherbe estem. „Aranylövés” – így hívta sokszor később a kislányunkat, aki szerencsére nem értette, hogy az apja saját szexuális tel-

jesítményét dicséri még benne is. Sosem terveztem, hogy anya legyek, de valahogy magától értetődő volt, hogy megtartom a gyereket, kezdődjön valami új. Addigra már teljesen elfáradtam a sok utazásban és munkában. Nem is akartam megmondani a leendő férjemnek, hogy várandós vagyok, de aztán újra és újra találkoztunk, amikor Bécsben járt, és egy idő után feltűnt neki a gömbölyödő hasam. Azt mondta, együtt kell felnevelnünk a gyereket.

Diplomataként minden héten legalább kétszer utazott, néha én is mentem vele új országokba, persze úgy, hogy a férjem fénye ne csorbuljon. Én vagyok az, aki nincs rajta a TV-közvetítéseken, akit a csoportképekből kitakarnak, akinek a nevére nem emlékeznek. Ha esetleg meg is említene, csak valami olyasmit mondanak, hogy „A Pruzsinszky felesége, a tudod, jaj, hogy is hívják?”. Életem során huszonkétszer költöttem – Szingapúrtól Belgiumig. Mindig oda, ahová épp hívták a férjemet. Olyankor küldtem egy-egy képeslapot a szüleimnek, tudatva, hogy élek, hogy mutogathassák a faluban, milyen nagy ember felesége vagyok.

Arról, hogy apám meghalt, anyám egy SMS-ben adott hírt, és akkor hosszú idő után újra magamra öltöttem a köpenyt, és napokat úsztam az ige vizében. Az érzés, hogy most már soha többé nem bánthat, furcsa hiánnyá alakult át. Sirattam őt, úgy élt le egy életet, hogy képtelen volt bárkit is szeretni. És sirattam magamat is, életemben először, mert rájöttem, hogy most már semmi esélyem sincs arra, hogy valaha egy kicsit is szeressen a saját apám, bármennyire vágytam rá. Ugyanakkor szégyelltem magam a megkönnyebbülés miatt, hogy most már nem kell várnom. Milyen dolog ez: örülni valaki halálának, és annak, hogy ugyan soha többé nem fog már szeretni, de soha többé nem fog bántani sem.

Sosem vágytam az anyaságra, mint ahogy vágyaim sem voltak különösebben az életben, a lányom azonban olyan szeretetet hívott elő belőlem, amelynek a létezését el sem tudtam képzelni. Hogy lehet valakit ennyire szeretni, ebben a szeretetben újra megszületni, és a világot – mint egy idegen nyelvet, amit csak ketten beszélnek – újra tanulni? Hogy? Honnan jön ez a mindent átmosó szeretet és hála? Azt hittem, a lányom is örökölte a láthatatlanná válás képességét, de amikor a férjem először ütötte meg, és ő könnyekben tört ki, elszörnyedtem. Az nem lehet, hogy bárki is bánthassa a lányomat. Mikor a férjem elé álltam, engem kezdett ütni, s ebben a pillanatban újra kibomlott körülöttem a köpeny, beburkolva a lányomat is. Fogtam a legfontosabbakat, és meg sem álltunk nagyanyám házáig a Bakonyban.

A ház a falu szélén állt, a kapu tárva-nyitva. A bejárati ajtó sem volt bezárva, csak egy seprű állt keresztbe téve a küszöbön, mint akkor, amikor nagyanyám jelezte, elment otthonról. A tető rozsdaszínű, mohás cserepeit gyomok hálózta be, mintha a természet már elkezdte volna visszavenni az elbitorolt területet. Amikor beléptünk, megcsapott az elmúlt évek állott lehelete. Szerencsére találtam a tornácon még maradék száraz gyújtóst, így – nem is olyan hosszas próbálkozás után – sikerült begyújtani a vaskályhába, bár egy ideig csak a füstöt öklendezte magából.

A ház végében épségben állt az egykori karám és a pajta. A kertet ugyan benőtte a vadrózsa, de a gyümölcsfák még így is bőségesen teremtek, a téli körte- és az almafa csak úgy roskadozott a terméstől. Ahogy elindultam, hogy leszedjek pár gyümölcsöt, a gaz mögött feltűnt, hogy egy kövér, vemhes kecske ágaskodik a fának dőlve, hogy elérjen egy almát.

Később kiderült, hogy a szomszédé, akinek már egyre jobban a terhére vannak a sűrűn szaporodó állatok, hát nekem adta a kecskét a gidákkal együtt, meg egy bakot. Hamar beleszerettem az állattartásba. A munkába. Az izmaim megfeszülésébe. Abba, hogy koszos lettem, és aztán forró vízben megfürödtem. A legjobban talán a szagokat szerettem meg, mert a szagok a legőszintébbek. Itt születtem újjá az évek alatt megint. A városban nincs újjászületés, végül minden csak lom és szemét lesz, de itt látod újjászületni, ahogy a földbe halva, megadón és könnyedén, minden elfelejti a régi életét. Így lett kertem, benne kecskék, a kecskéimnek teje, abból pedig sajt. A köpeny ott hevert egy bőröndben. Nem volt rá szükség.

A környéken híre ment a sajtomnak. Turisták kopogtattak egyre gyakrabban, de a falubeliek is jöttek, bár drágállották néha. Ki az érett sajtra, ki a friss, metélőhagymás gomolyára esküdött, megint másnak a füstölt parenyica volt a kedvence. Egyszer csak egy férfi érkezett, aki valami elvonulást szervezett a völgyi vendégházba. Végigkóstolt mindent, megdicsérte a sajtot, de mondta, hogy legközelebb ne akácfával füstöljek, hanem hoz majd cseresznyét. Nem érdekelt különösebben, elvoltam én a magam kertvégi akáccal. De onnantól kezdve minden héten hozott egy-két cseresznyeágot, a kislánynak meg babákat.

Ismertem már ezt a sóvár tekintetet, tudtam, hogy már a faluban is beszélnek rólunk. Ilyenkor hiányzott egyedül a város, mert a legjobban az ottani tömegben lehet elbújva tenni a legmocskosabb dolgokat. Emlékszem, anyám mennyire odafigyelt kiskoromban arra, hogy az az egy darab ünnepi nadrágom mindig patyolatliszta legyen, és se egy gyűrődés, se egy szál macskaszőr ne kerüljön rá. A városban azt éreztem, hogy akár meztelen is lehetnék, az se tűnne föl senkinek, pláne mióta megöregedtem, de nem érdekelt. Hagytam, hogy megtörténjen köztünk a dolog, és aztán arra kértem, ne jöjjön többet.

De jött, hát kénytelen voltam hosszú évtizedek után újra elövenni a köpenyt. Mászkált fel-alá a kertben és az udvaron, szólongatott, aztán végül mindig beletörődött, hogy csak a kecskéket találja.

Amikor elviselhetetlenül hiányozni kezdett a lányom, kijártam a zuhataghoz, hogy megmossam benne az arcomat, hogy vigye ki belőlem a szeretetet, ami már nem kell annak, aki mindig is a legfontosabb volt, és aki örökké az lesz. Mindennél jobban hiányzott a lányom, aki már külföldön tanult, és az apjának hála sok mindent megengedhetett magának. Lépkedtem mélyen elmerülve a hiányban, talán ezért nem hallottam meg követőm hangját. Olyan puha léptekkel járt az őszi erdőt, mint a hiúz. „Most végre megvagy!” – ölelt át szorosan, mire mondtam neki, engedjen el, hagyjon békén. De olyan szorosan ölelt, hogy kiszorította belőlem a szomorúságot, s egy tölgy lecsüngő vastag törzsének támaszkodva hagytam, hogy minden magányomat elűzze belőlem ez a ragaszkodás. Ahogy izzadt homlokát az enyémnek nyomta, csak annyit bírtam kérdezni: „Mit csináljak én veled? Mit?”.

Az égen tintaszínű, nagyhasú felhők gyűltek, mintha vemhes állatok vonszolnák föl magukat a hegyre. Úgy dörgött az ég, mint amikor egyszer Sri Lankán egy kitörő vulkánt hallottam öklendezni magából a magmát. Siettünk, hogy még a vihar előtt hazaérjünk. Az állatok ijedten bújtak össze, mindenkit betereltünk a pajtába, én is odafeküdtem közéjük. Aztán lecsapott a vihar, hirtelen éjszakai sötétség vett minket körbe, tépte a szél a házat, a fákat, sírtak az állatok, így teltek az órák, mígnem elült

a harag. Aztán csak feküdtünk fáradtan a kimerültségtől az egyetlen megmaradt, pernyével teli szobában. Félálomban meleg tenyerével körülfogta a kezem, úgy próbált valami kis életet csiholni belé. Már nyúltam volna a köpenyért, de annak a helyén is csak pernye volt. Odalett. Megkönnyebbültem a csöndtől a kabátja meleg szorításában, lebegtem benne, megtartott és felemelt, nem volt jelen, múlt vagy jövő idő, csak a bizonyosság, hogy van egy hely, ahol minden tett föl van jegyezve, és ő ezt képes megtartani az ige kezdete óta, és megtart engem is, visz magával minket, még ha néha minden állni is látszik.



Juhász Róbert

Örökség

Alig volt már hely a számban, mégis
újabb fogak döfték át ínyemet,
mintha csontjaim kiutat kerestek
volna belőlem.

Víziszta nyálamban szavak
oldódtak fel egyesével, és valamennyi
gyönyörűséggel töltött el.

Míg elmém világosodott, puha
vackomba észrevétlenül feküdt
be mellém a szeretet.

Apám itta meg első könnyemet
ezen a sötét világban,
mikor sírtam, szája sarkában
szikesedett fehérén a bánat.

Szakadt hasa ma már nyilall, ha lép,
nagyot emel rajtam,
talpa alatt rian a meder,
de jégtáncos módjára tart a feje fölött.

Ropogva siklunk át a felszínen,
s a régi káromkodások helyett
immár virágok potyognak szájából.

Gyöngyház

Egy perc múlva negyed négy.
Az ágyam mellett állsz, s halkan itatod
szomjas tüneményeidet. Rémült kis állat,
magamhoz húzlak, a párna tollain
menekülünk. Rajtad marad a szagom,
így már nem fogad vissza semmi fészek.

Kevés történetem van, amit nem hallottál.
Hajnaltájt megteszi, ha mesélek

a patakról, ami a dombság bőrének
ráncaiból eredt, mégis kagylóhéjakkal volt tele.
Hatalmas, hús nélküli, folyami maradványok.
Sohasem találtam bennük lakót.

Gyöngyházfényük elvarázsolt, s azt
képzelttem, gazdáik lassú nyelvlábaikkal
egy jobb helyre vonszolták testüket,
hol nem érik utol őket pirkadatkor a lidércek.
Ettől megnyugszol, füledben távoli tengerek
zúgják a légzés lassú dagályát-apályát.

Halkan horpadunk a falak mézsvázába.
Talán magázhatnál, távolságot tartva,
mindent előlről kezdve.
A nevedet tőlem kaptad, de minden mást
magának választ az ember.

Megroppan

Köpködünk a törések mentén.
Korai lenne még a halál. Kifakult koromszínű
ingem, szégyen így a gyász.

Kéményseprőknek fekete, csecsemők
szája sarkán tejes nyál villan.
Az üvegesek víztisztán mosdatják
az aszfaltot, s a favágók fűrészporral
keverik a láncolajízű délutánt.

Kátránnyal kenjük a falat, ne könnyezzen
a sok repedés, még tartja magát az ősz,
százféle rőt rozsdát, sárgát,
szívárogozik a kert.

Csak apám pirosat, övé a veszély, a szerelem,
a háború, az ő lábai roppannak meg
a szenvedély terhe alatt.

Belemártom az ecset sörtéit, a képre fröccsentem,
s a vörös cseppek mögé
festem kifakult gyermekkorom.

Maros Márk

Elkobzott vers, amiben James Dean a szerepét gyakorolja

1.

Ismerek egy arcot. Huszonnégy éve ismerem.
Ha a bal szemébe nézek, akkor egy férfi
szégyenét látom. Ha a jobba, akkor egy
nő haragját. Bele kellene kapaszkodnom,
de nincs rajta fogás.

A halánték, az orr, az áll, a homlok fénylő
aszfaltja alatt az orrcsont lejtője,
a záruló szemhéjak, ahogy a gyengébbik
nemet erősebb igenre cserélik,
és nem nyílnak ki többé.

2.

Állunk egy stúdióban, vakító fényben.
Az idő ráncos kézfeje az ágyékunkon.
Dús ereink kitüremkednek rajtunk.
És verejték folyik mindenem, amit megérintünk.

Mellkasunkon a zúzódások
úgy követik egymást, mint a hírességek
sétányán a járdakockák.
Gesztusaink nem meddő, de mindig elvetélnek.

Mögöttünk festett táj, előttünk a lé, amit
pallónak hiszünk. Minket nem verhetnek át.
Mi tudjuk, hogy a csönd csak megszilárdult zaj,
az ököl pedig egy megértőbb rendező.

3.

Azt mondták, a főhős leszek, ötletem sincs,
minek adtak akkor egy csapót a kezembe,
ahogy azt sem értem, miért feliratoznak,
hiszen már évek óta nincs miért megszólalnom.

4.

Hol vagytok, szív tolmácsai?
A kamera melyik oldalán?
A rendezői széket kiért hagytátok el?
Crane a tenger, O'Hara az ég
kékjébe fulladt, és ti nem gyászoltok?

Legalább annyit áruljatok el,
mennyit fizettek távozásotokért,
a dacos hiányért, amely nyomán
újra meg újra elkobozzák a szavak,
amit mondani próbálok.

Ha nem, hát nem.
Akkor a test szótárából olvasok föl.
Amit egy kergetőző szerelmespár
csupasz bokákkal a Venice Beach
homokjába ír, az lesz az én történetem.

5.

Követ egy stáb. Mindenhol ott van.
Nincs jelenet, amire ne venne rá.
Pisztolyt szegeznek a tarkómhoz,
és nem teszik le, amíg kezet nem fogok

minden emberrel, aki fantáziált már
rólam önkielégítés közben. Végeláthatatlan
sorban állnak a jelentkezők, görcsöl a csukló,
az ujjpercek remegnek, a kamera zoomol.

6.

Fogalmam sincs, mi a lélek,
talán az utolsó szőrszál
egy nevetségesen csupasz felületen.

7.

Persze, hogy magam birtoklom
sorsom nyilait, hisz én vagyok a céltábla.
Ahogy egy fényképezőgép ejt sebet a tájon,
ahogy két test vitatkozik szeretkezés közben.

Mennyi nyálat bír el egy száj?
 Mennyit a köpködött beton?
 Nincs helyem sehol, mert a lányok zárva
 vannak, a fiúkban meg csak magamat látom.

8.

Nem a lepukkadt dinerekben,
 a tányértöréstől hangos apartmanokban,
 a Buickok, DeSotok és Cadillacek hátsóülésén,

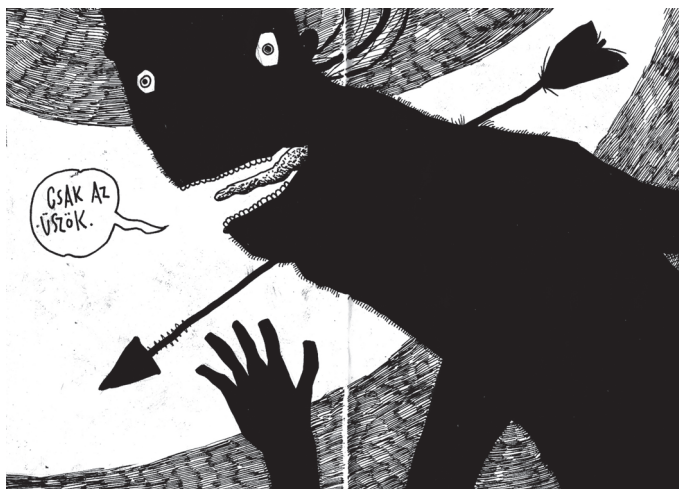
nem a produkciós irodák útvesztőiben,
 a Fire Island-i bokrokban,
 a Ciro's túl sokat látogatott mellékhelységénél,

nem a Fairmount-i utcákon,
 a Winslow Farm földútjain,
 az SR 41-es autópálya kereszteződésénél,

nem a bárokban, kocsmákban, backstage-ekben,
 nem a szállodákban, fürlekben, sikátorokban,
 hanem egy vérvörös dzseki szűk zsebében.

9.

Sokan érték már utol végzetüket
 száguldó járművekkel,
 de a levegő szűzhártyáját
 még senki sem tudta átszakítani.



Zalán Tibor

Papírváros 5 – betegen szilánkok

odafagy a kapucsengő gombjához a kezed, ahogy nyomod, eszelősen ragadsz rá a csengő gombjára, ujjad egészen elfehéredik az erőlködéstől, talán el is lilul mutatújjadon a köröm, de ezt nem láthatod a fáradt utcai derengésben, ami még csak nem is félhomály, közben valami hold is előbújik néha a felhők mögül, de az is csak bágyadtan pislákol, mintha kialudni készülne, mintha az egész világ kialudni készülne, és csak te lennél, aki akar valamit ebben a kialvásban levőségben, mert neked akarnod kell, ez nem döntés kérdése, több annál, eleve elrendeltetés, mondanád, ha hinnél ezekben a zavaros hókuszpókuszokban, akarni kényszerülsz, hogy a csengetésnek egyszer valaki véget szakítson, a valaki ott bent feltápáskodják a foteljából, bizonyára fotelban ül, az ilyenekhez nagy fotel illik felemelkedő lábtartóval, megnyomjon egy gombot, de ne a lábtartó emelő gombját jobb oldalt, hanem az előszobában a kaputelefon-tartóból kiálló fehér gombot, és nem is kell hallania a kattanást, ahogy kinyílik a vasrácsos kapu, és te elindulhatsz a ház felé, fel az ösvényen a hervadt világon keresztül, az ablak irányába, ahol valami világosságot vélsz felfedezni, nyilván ott lehet a bejárat is, és nem, nem várod el, hogy a bejáratnál várjon, de abban biztos vagy, hogy egyedül van, mert itt, ebben az elhagyatott, villának csúfolható omladozó sárga házban csakis ő, egyedül, ott beljebb, az ösvény végén, csakis ő lakhat, hiszen soha nem említette, hogy más is lakhat ebben a házban, az ablakot nézed, de nem látsz mozgást, hiába csengetsz, abban az egyetlen halványan világító ablakban, a kezed már régen lekapcsolódott a tudatodról, és megátalkodott harcban áll egy kattanásért, az meg sem fordul a fejedben, hogy fölőselegesen jöttél ide, miért is lenne így, hiszen ő hívott, vagy talán nem is hívott, hanem ideparancsolt, dehát a parancsolt szó sem igazán jó, mert kijelentő módban beszélt, rohadt nyugodt és kimért, kissé akadozó kijelentő módban mondta, amit mondott, amitől te megrémültél, és amiért most itt vagy, éjnek idején, átbumlizva az egész rohadt városon, a belváros bántóan erős fényei és zajos járókelői között hosszan bukdácsolt veled a villamos, a villamosokat pedig kimondottan utálod, ilyenkor, éjjel meg kimondottan nagyon, mert vagy részeg és önelégült külföldiek ordibálnak, vagy részeg belföldiek randalíroznak rajtuk, mindenféle népek, fekete hajú, lapos pillantású araboktól az ilyenkorra bandába verődött lepukkant cigányfalkákig, a magas és jól szituált északiaktól a tapadós és a tekintetüket a szemedbe akasztani próbáló rámenős déliekig, szakadt hajléktalanok próbálnak aludni valamennyit a hangzavarban, akik végállomástól végállomásig utaznak az éjszakában, hogy melegben legyenek, és ne a menekültszálláson rabolják ki vagy verjék szét őket az ilyen házakban az uralmat átvevő gengsek, fel-felriadnak, literes üvegből isszák a bűdös olcsó borokat, és maguk is elviselhetetlenül bűdösek, hiába próbálnak tőlük messzebb húzódni, egy villamoskocsiban nincs messzebb, csak heringlét van éjszaka is, nézed őket és orrodát eltömi az emberi hús rothadásszaga, és akármennyire is igyekszel, ilyenkor felmondja

benned valamennyi lehetséges formáját az empátia, és utálod őket és undorodsz tőlük, szívből gyűlölsz, amire ritkán vagy képes, és még véletlenül sem gondolsz arra, hogy ezek csak szimplán és visszavonhatatlanul szerencsétlenek, és hogy nekik is volt bizonyára valaha valamilyen életük, ami mindenképpen más lehetett, mint ami-be mostanra belekényszerültek, nem érdekel, hogy van gyerekük, soha nem látott unokájuk, családjuk nélkülük, emberek az otthon melegében, talán kandallóval fűtött szobában, akik basznak órá gondolni, az éjszakai villamosban olcsó és bűdös bort védelő felmenőjükre, ráadásul neked ütköznek a bulizós tinédzser csajok a nagyon is másfajta borosüvegűkkel, sört már nem divat ilyenkor hordozni az éjszakai járatokon, még ebben a téli hidegben is meztelen kockahasukat mutogatják, és kacarásznak az őket markolászó felnyírt hajú nagykamaszok tréfának tűnő, valójában a későbbi támadásokat előkészítő közeledéseire, feltűnően túlreagálva mindent, mindig is hányingered volt a villamosoktól és a villamosokban utazóktól, úgy általában hányasz a villamostól, ilyenkor pedig különösképpen felerősödnek benned az ellenérzések, mert nem érzed magad biztonságban, egyedül te vagy a magányos nő itt, a plank tízes nő, a gazdátlan hús egy talán a semmibe tartó szerelvény gyomrában, társaságnak egyáltalán nem nevezhető zagyva összevisszaságban, igyekszel senkire sem ránézni, mert nem akarod, hogy bárki is úgy érezze, érdeklődés van benned, egyáltalán, hogy észreveszed, és ezzel akár fel is bátorítod, hogy valamilyen ürüggyel közeledjék feléd, tüntetően kifelé bámulsz az ablakon, és nem zavar az sem, hogy végképp nem tudod értelmezni a kinti történeteket, a szemből jövő és mellettetek elhaladó autók fényszórói mögött nem jelenik meg számodra a benn ülő emberek létezetősége, holott a piros lámpáknál láthatnád, hogy emberszerű kreatúrák ülnek a dizájnolt bádogdobozokban, és talán még beszélgetnek is egymással, amikor így vagy, nem, egy rohadt villamoson, ha tartasz egyre türelmetlenebbül valahova, nem, embertelenné olvad odakint vagy benned minden, a fények ürességben fogalmaz-zák meg magukat, a minden irányból minden irányba tartó, egymásba mosódó és egymásból kilépő járóelőket sem látod embereknek, csak alakoknak, sötétebb vagy világosabb árnyaknak, valami homályos látás tántorít el a megfigyeléstől, az olyanok látása ez, akik nézni kényszerülnek valamilyen irányba, de nem látni akarnak, csak a rosszabb látvány elől próbálnak elmenekülni, ráadásul egy irhabundás pasi veti le magát a veled szemben megüresedett helyre, és azonnal megpróbál szóba elegyedni veled, hogy lehet, hogy egy ilyen szép lány egyedül utazik ilyen későn a villamoson, kezdi meglehetősen ócskán, egy megvető pillantással intézed el a közeledését, persze, csak miután felmérte, hogy nem túl veszélyes az illető, leg-feljebb kellemetlen és tolakodó, és továbbra is az ablakon bámulsz kifelé, ha gondolod, hazakisérlek, biztosan összebasztál a fiúddal, erőlködik az irhabundás, nagy marha lehet a pasasod, hogy egy ilyen csajt nem tart ott magánál legalább reggelig, ezt a *legalább reggelig*et különös hangsúllyal mondja, már-már önelégülten, amivel egyben jelzi is, hogy ő bizony ott tartaná az ilyen jó kis csajokat, persze, erre sem válaszolsz, végső soron nem is ő zavar, csak hadd locsogjon a marhája, ráhagyod, addig sem tolakodik a helyére más, inkább az zavar, hogy egyre homályosabbá válik minden odakint, csak ne legyenek rosszul, kezd fájni a fejem, sóhajtasz nagyot, amit a magát máris alkalmi lovagodnak képzelő férfi félreért, és a lelkiállapotod felől kezd élénken érdeklődni, nagyon magadba vagy ereszkedve, te lány, mindenkivel

megesik az ilyesmi, föl a fejvel és a szívvel, ezt valakinél olvastam, vallja be a maga számára is meglepő őszinteséggel, nem is annyira rossz szöveg, gyere, igyunk meg valahol valamit, képzeld, nekem is bánatom van, és nekem is nő, bocss, neked nem nő, hanem férfi, bár ezt manapság nem lehet tudni, és most olyan jól esne ezt elmondanom valakinek, ezt az én bánatomat, mondjuk neked, mert olyan szép és szomorú és értelmes arcod van, na, szálljunk le két megálló múlva, javasolja, menjünk be a TIK-TAK-ba, fiatal koromban sokszor eljártam oda, persze, most sem vagyok még öreg, heherészik, csak már olyan fiatal sem vagyok, amilyen pasik neked udvarolni szoktak, feltételezve és megengedve, mert ma már az udvarlás sem bevett szokás, de mindegy is, térjünk vissza a TIK-TAK-hoz, annak a közelében volt a régi *Mozgó Világ* szerkesztősége a Böszörményi úton, nem tudod véletlenül, ki volt az a Böszörményi, már ha ember volt és nem valamilyen helység valahol a picsában, Magyarországon vagy máshol, például azon kívül, na ott, ahol csak vagyunk, mi magyarok, itt elkeveredni látszik kicsit, de hamar visszatalál magához, és akkor a TIK-TAK-ba jártunk, ritka ez manapság, de még mindig megvan a kis presszó, némi átalakításokkal, mert ugye, ma már mindent át kell alakítaniuk a hülyéinek, vagy mindent be kell zárniuk, ami jó volt régebben, ami egyáltalán volt, valami volt, szóval, megszűntek a kiskocsmák, meg a kockás terítés vendéglők, de ez még olyan, tudod, olyan, mint amikor minden más volt, lehet, akkor te még meg sem születtél, na, még meggondolhatod, de továbbra is az ablakon bámultál kifelé a semmibe foszló kíváncsisággal, nem, határozta el, nem nézek rá és nem felelek neki semmit, fontosabb most nem rosszul lenni, és tovább lódul a fejedben a fájás, most valóban le kellene szállnod, gondolod, mert hányingered van, és nem feltétlenül ettől a téged egyfolytában befűzni próbáló piskótától, nem szállok le, gondolod, mert akkor ez a kis pöcs is jön utánam, nem, képtelen leszek lerázni egyedül az utcán, vagy abban a vacak TIK-TAK-ban, ahol régebben, talán egyszer, jártál is már, és semmi különöst nem találtál benne magadon és az akkori pasidon kívül, tipikusan az a hely, amelynek megvan a maga legendája, és mindenkinek megvan hozzá a magáé, aki a szemben ülő fecsegő irhabunda korosztályából származik, naná, hogy megvan neki is a maga története, és még akkor sem reagálsz, amikor a veled szemben ülő átmegy agresszívbe, ami nem történhetett hirtelen, csak mert nem figyeltél rá, nem is vehetted észre, hogy mind jobban fölhergeli magát a kíséretül felkínálkozó ember, mire vágysz föl, kis ribi, erre azért már oda kell figyelned, és oda is figyelsz, bár az arcoddal továbbra is az ablakhoz vagy fordulva, ilyenekkel van kikövezve a Rákóczi tér, nem vagy te annyira magabiztos, amennyire mutatod, és erre valóban ráhibázott, gondolod, valóban nem vagyok magabiztos, sőt, elesett vagyok, inkább kurvára elesett, ha nem is kurva az ő régi Rákóczi terén, elesettje és kiszolgáltatottja vagy egy hívásnak, a telefonhívásának, amikor azt mondta, de nem tudod befejezni a gondolatodat, mert a másik már kiabál, előbb szemezel velem, aztán meg játszod a hülye eszedet, azt hiszed, attól, mert csinos kis pofikád van, meg biztosan jó segged is hozzá, de azt nem látom, és itt gonoszul elneveti magát, de azt nem látom, mert azon ülsz éppen, de szívesen megnézném máshol és máshogy, kiszedve a takarásból, na, gyere, ne bolondozzál, megiszunk valamit és megvigasztaljuk egymást, engem is elhagyott a csajom, lehet, hogy most is éppen a másik keféli, meglehet, hogy éppen a te pasid az illető, aki mára kiadta az utadat, és most láthatóan mész a vakvilágba, azt hiszed,

nem látom, hogy csak a menés miatt mész, na látod, és felröhögött, én meg a maradás miatt marasztallak, még mindig leszállhatunk, de ekkor valami furcsa dolog történt, a szemközti négyesülésen piáló társaságból az egyik fiú, nem lehetett több húszévesnél, odafordult az irhabundáshoz, és csak annyit mondott, leszállsz, igen, leszállsz kispajtás a következő megállónál, de addig szigorúan befogod a pofádat, és békén hagyod ezt a kis csajt, aki láthatóan mással van elfoglalva, minthogy a te redvás, száz éve is már dohos szövegedet hallgassa, és a megszólított már emelkedett volna, hogy megüsse, de a mögötte ülő, eddig szótlanul figyelő középkorú férfi megragadta a haját, a haját, döbbsentél meg, a haját, és odamázolta a képét a villamos ablakához, aztán még egyszer, és amikor elengedte, az ismét felugrani készülő, de már a betört orra miatt sértett kakast játszó figurának csak annyit mondott, ülsz, ülsz csendben, és befogod a pofádat, vagy odaállsz az ajtóhoz, és leszállsz végre, és békén hagyod a hölgyet, és te hálásan és bizalommal nézel a váratlan megmentőtök arcába, mert hát, az belátható volt, hogy a túloldali négyesben a két lánnyal ülő fiúkkal könnyedén elbánt volna az irhabundás, de most erre nem volt lehetősége, idegesen felállt, egy darabig ökölbe szorított kézzel farkasszemet nézett a beavatkozókka, még találkozunk, sziszegte, külön-külön, szemetek, és a már nem létező méltóságát továbbra is megőrizni hivatott lassúsággal elindult a kinyíló ajtók egyike felé, alig várom, szólt utána mosolyogva a középkorú férfi, csak merengjen tovább, kisasszony, fordult oda hozzád váratlan természetességgel, merengjen tovább, és ne foglalkozzék ezekkel a férgekkel, foglalkozzék, akad meg benned a szó, végre egy ember, aki normálisan ragozza az ikes igéket még a villamoson is, nincs jelentősége az ilyen eseményeknek, legyint a férfi, események, akad meg ez a szó is benned, ki lehet ő, támad fel az érdeklődésed, de rögtön meg is riadsz, *idegenekkel nem ismerkedünk*, jut eszedbe még most is, ilyenkor mindig, az anyád, a régi anyád, nem ez a mostani, aki otthon ül Helga kiságya mellett, és a mesét olvassa neki rendületlen közömbösséggel, mert a gyerek már fél órája alszik, az anyádat ilyenre tette az öregedés és a megkeseredettség, bármit elkezd másnak, azt magának fejezi be, az is lehet, az egész élete ilyen volt, de most igyekszel őt is kiverni a fejedből, köszönetet mondasz a segítségért, és megkönnyebbülsz, mert a férfi nem vár semmit cserébe a lovagiasságáért, nem akar átülni hozzád és beszélgetni veled, és főleg nem akar burkolt ajánlatot tenni jószolgálati beavatkozásáért, és neked jól esik ez, hogy csak bólint és mosolyog, és rögtön vissza is fordul, valami könyv olvasását folytatja, és a vele átellenben ülő fiúk mutogatni kezdenek rá, és röhögnek, láthatóan nem csak azt gúnyolják, hogy olvas, hanem a könyv körül támadt a vidámságuk, megpróbálsz az ablak tükröződéséből kivenni a könyv címét, *Koldus és királyfi*, de fura, lepödsz meg, egy meglett férfi mesét olvas a villamoson magába feledkezve, pedig percekkel ezelőtt betörte egy pofátlan fickónak az orrát, bár, miért ne olvashatna *Koldus és királyfi*t, biztosan tanár, és kényszerrel érzel, hogy megkérdezd tőle, miért olvas valaki Mark Twaint a villamoson éjszaka, de nem mered, vagy nem akarod megzavarni az olvasásban, csakhogy egyre erősödik benned a kíváncsiság, amúgy is végtelennek tetszik ez a villamosút, lehet, hogy soha nem is ér véget, tűnődsz, és soha nem érsz oda, de hova nem érsz oda, és a kíváncsiságodat elnyomja a félelem és a kétségbeesés, és nem kérdezel semmit

az ujjad fájni kezd, a kapucsengő gombjához fagyott ujjad, de a pislákoló ablakban továbbra sem látsz mozgást, pedig bent van, bent kell lennie, hiszen ide hívott

téged, de már akkor sem vette föl a telefont, amikor a villamoson ülve próbáltad hívni, és különös, mióta a kezed a csengőre ragadt, eszedbe sem jut telefonon keresni őt, a szó viszont, az odafagyás, ha eszedbe jutna, persze, honnan kerülne most elő ez a szó ebben az évszaktalan hidegben, de ha mégis, akkor eszedbe kellene csapódjék a jelenet, amelyre nem szívesen emlékszel vissza, a bátyáddal szánkózatok a hegyekben, amíg a felnőttek siettek a meredeknek tűnő pályákon, te azt mondtad, nyilván valami hülye biztatott föl rá, hogy mondd neki, de arra már közel sem emlékszel, hogy ki, fogadjunk, hogy nem mered megnyalni a szánkód talpát, és a bátyád szó nélkül fölemelte a szánkót, és a jegyes talpvasra szorította a nyelvét, amely azonnal oda is fagyott, és amikor rémülten elrántotta onnan, a jeges vas letépett egy bőrdarabot a nyelvéről, az állán azonnal végigcsurgott a vér, később megtudtad, hogy a nyelvben, de egyáltalán, az arcon és arc körül, például az ajkakban, nagyon sok hajszálér fut keresztbe-kasul, és sokkal látványosabb az ott elszenvedett sérülés, mint amennyire veszélyes, folyt rá a nyálával együtt a kabátjára a vér, nagyanyád pedig, akinek a felügyeletére voltak bízva, helyett, hogy a segítségére sietett volna, sikoltozva rohant be a felvonó állomásának épületébe orvosért, aki hamar elő is került, és kiderítette, hogy a seb közel sem halálos, de azért, biztos, ami biztos, vagy csak, hogy az öreglányt megnyugtassa, valami bűdös folyadékkal lefertőtlenítette a bátyád nyelvét, aki fegyelmezetten nem köpte ki egy darabig, csak rángatózott az undortól, és nem köpött be később téged sem, mert jó testvérek voltak, és talán még négy szemközt sem emlegette föl soha, hogy ha akaratlanul is, de milyen gonosz voltál vele, szóval, ennek kellene eszedbe jutnia, de nem törődsz az emlék hívójeleivel, tehát nem kerül elő benned újraélhető formában a történet, egyáltalán, mintha megállt volna a gondolkodásod, pedig nincs olyan, hogy az ember nem gondol semmire, mert aki azt mondja, hogy nem gondol semmire, az arra gondol, hogy ő most nem gondol semmire, és a semmire gondolás is a gondolkodás valamilyen formája, bár benned az üresség nem feltétlenül a semmivel találkozik, sokkal inkább a félelemmel, mi lesz, ha nem jutsz be, az életed függ most ettől, nem, dehogy fogsz meghalni, ha nem vergődsz el az épületig valahogy, csak meghal, vagy kihal, vagy kevésbé romantikusan, egyszerűen megszűnik valami benned, amitől soha többé nem leszel az, aki elindult a döntés biztonságával és a történetre várakozással feléje az éjszakában, bár nem sokkal előtte még reszkettél a tehetetlenségtől és a tanácstalanságtól, amikor annyit mondott akadozó nyelvvél a telefonba, ha most nem, és nagyon a *mostra* helyezte a mondathangsúlyt, akkor soha ne gyere el hozzám, mert holnap már nem jöhetsz ide, soha nem jöhetsz ide, ha most nem jössz, megértetted, soha nem fogod megismerni velem a szerelmet, és bár addig is számtalanszor revolverezett ilyenekkel, soha nem vetted komolyan a fenyegetéseket, van rá energiája, hát mondja, neked pedig van ideged hozzá, gondoltad, hogy hallgasd, elhallgasd, vagy úgy tegyél, mint aki meghallja, mit mondanak neki, de most egészen mást jelent számodra ez az egyszerűnek tűnő mondat, már miért, hogy vele, csakis vele ismernéd meg a szerelmet, méltatlankodtál, ezt meri mondani neked, ráadásul feltételes módba helyez át mindent, neked mondja, akinek ugyan nem volt túl sok szeretője eddig, talán a tíz ujjadon meg tudnád számolni, hány volt, és mindig szerelmes is voltál a partnereidbe, jobban vagy kevésbé, előfordult, hogy alig, ezekben a kapcsolatokban a kíváncsiság vagy a türelmetlenséged dominált, ráadásul az

ágyban is tisztába jöttél azzal, mit kell kötelezően – és mit szabadon – csinálnod egy férfitesttel, hogy eljuttasd a gyönyörig, persze, ez nem mindig úgy sikerült, ahogy és amikor te azt akartad, és megértetted a történések folyamában, előbb persze idegenkedtél tőle, utána meg, ahogy az lenni kénytelen, beleszoktál, hogy a szerelemnek szükségszerű hozzátartozója a felszabadított test és annak a bármiféle kezelése, érted ezen a nem létező külső szemlélő számára akár gusztustalannak, mocskosnak tartott sok egyéb mindent, sőt, azzal is tisztába jöttél, mi az, amit bónuszként adhatsz a másoknak, amolyan megérdemelt vagy általa kiharcolt jutalomként, ami neked nem esik majd feltétlenül jól, de a férfi kimeríthetetlen kíváncsiságát a tiltott dolgok felé egy időre kielégítéd, fenntartod vele az érdeklődését feléd, és azzal is pontosan tisztába lettél, neked mire van szükséged az ágyban, igenis megkövetelheted, ne egyoldalú vagy egyirányú legyen az együttlét, megismerted a féltucat férfitest által, azokon keresztül, a testedet, bőröd, csontod, sőt, legkisebb és legfinomabb testrészeid, legapróbb porcikáid működését ebben a szeretkezésnek nevezett, olykor harcba forduló játékban, nos, magadnak sem mindig bevallottan, még női szerelmeid is voltak, női partnerek esetében a szerető szót nem tartod illőnek, holott a szerető az egyik legszebb szó a magyar nyelvben, szóval szerelmeid, de őket nem számíttad amazokhoz, sem számban, sem minőségben, lányok, akiknek eltévedt ágyába sodort az eltévedt szél, vagy ők kóboroltak valamiképpen a takaród alá, ígéretes melegségedhez, és végső soron már eldönteni sem tudnád, persze, nem is akarod, hogy hozzájuk vagy a férfiakhoz vonzódasz jobban, ismered te jól a szerelmet, még annál is bizonyosabban, amint azt sejteni lehet, akkor meg mire gondolhat, töprengtél el néha, amikor valamennyire komolyan vetted az errefelé haladó morgásait, és arra kellett jutnod, hogy csakis a testi szerelmet érti ebben az esetben a szerelmen, a szeretkezést, vagy a baszást, ahogy azt az ő közbeszéde nevezte a testi együttlétnek ezt a formáját, és olykor-olykor az is megfordult a fejedben, hogy rosszul emlékszel, bár sokszor hallhattad, nem azt mondta, hogy nem ismered meg, hanem azt, hogy nem ismerem meg, magára gondolva, ez esetben már több értelme lehet ennek, hiszen a szerelem beteljesedése felnőtt és egészséges emberek esetében feltétlenül a testi együttlét, ami nem redukálható csak a gyönyör adok-kapok egy-szeregyére, hanem okkal az odáig vezető út közös átélésére vonatkozik inkább, amikor a tested megnyílása valóban olyan rejtelmes érzelmi-fizikai összetevőkből megképződött birodalmakba enged behatolást, amelyek számodra is ismeretlenek nyilván, és bár nincs két egyforma gyönyör, a gyönyörök mégis erősen hasonlítani kezdenek egymáshoz idők elteltével, talán ezért is keres a férfi, tűnődött el néha, újra és újabb kalandokat, az élvezet szó ennél több is, kevesebb is, de mindenképpen pontatlanabb lenne, mert csak a megnyílt nőt keresztül hatolhat be a titkos birodalmakba, egyedül nem, talán ő is arra gondol, amikor noszogat és fenyeget, hogy te olyasmit is tudsz, vagy ő tud olyasmit, amit mások nem, vagy csak kezdetlegesebben próbálkoznak, de csak együtt válhat ez a tapasztalat tudássá, neki hírhedten sok nője volt, azokon gyakorolhatott, ugyanakkor megérintheették a hiányok is, mosolyodtál el keserűen, amikor eljutottál idáig, mert idáig mindig eljutottál, még az is lehet, fejtődött vagy bonyolódott tovább benned a gubanc, hogy hosszú előjátéknak tekintí eddigi élete összes nőjét, szerelmét, előjátéknak véli a sokféle ágybéli gyakorlatozást az orbitális és rettenetes élmény eléréséhez, de rögtön pontosítottál,

az orbitális élmény rettenetes átéléséhez, amit veled és csakis veled akar, tud megélni, amikor az önkívület nem csak a testét rázza szét, de a tudatát is felrobbantja, és a belőle elindult erős és fenyegető rázkódás és omladás halad tovább kifelé, hogy majd rengéssé erősödjék, ami szétrázza a világban addig meglévő mindenféle rendeket vagy egybetartozásokat, az agyával is meg akarja élni a gyönyört, a gyönyör veszélyes káoszát és semmilyen kegyelmet nem ismerő pusztítását, így már érthető is lehet, miért nem siet, pedig türelmetlen, miért állítja, hogy négy év óta nem érintett női testet a tiéden kívül, és a tiédet is csak ruhán keresztül érinthette eddig, nem csak beléd nem tudott hatolni, de még a testedhez, a bőrödhöz sem fért hozzá, tehát a nagy fel- vagy rákészülődés ideje lehetett ez nála, a szerelemmegismerési nyughatatlanság, egyben a fenyegetettség elodázása, de mi történik, ha nem bírja tovább a várást, és a vágyakozása, akár a fasza, egyszer csak lekonyul, ezt is ő mondta, és meglepő, de nem idegen most a szádban ez a szó, a szádban ő, nem lenne idegen, ilyesmiket és hasonlókat gondoltál el, miközben szűzlányként vonakodtál az érintésektől, a csóktól, mint a legfontosabb szerelmi együttthatótól, az meg már csak hab a valójában keserű tortán, hogy egy hajnali beszélgetések annyira felforrósodott, hogy telefonon keresztül szeretkeztek, és hallottátok egymás zihálását, hörgését és sikoltzásait, közben küldtetek egymásnak egy-egy meztelen képet, és egyszer, akkor egyszer, láthattátok egymás ruhátlan testét, bámulhattátok egymás vállát, mellét, hasát, combját, nemi szervét, ráadásul az egész annyira természetes volt, hogy benned föl sem merült, mély vallásos meggyőződésed sem tudott ebben gátad lenni, hogy ilyesmit talán nem szokás művelni, még az is lehet, hogy ő ültette el benned a magot, amelyik akkor éjjel szárba szökken, hogy a szerelemben a szerelmeseknek mindent szabad, mindent, ami két embert boldoggá tud tenni, és teljességgel el kell felejteni, hogy van egy harmadik fél is, akit kívülágnak, szakszerűben társadalomnak hívunk, aki ítéletet mondhat fölöttetek, és csak legfeljebb tesz megengedéseket, hogy a fene nagy, valójában képmutató jóságában gyönyörköd-jék, a szerelem, jól jegyezd meg, nem ismer törvényeket és határokat, főleg nem tiltásokat, mivel két ember egymásban beteljesülése egy magasabb rendű létben, amikor maga a két ember sem reflektálhat önmagára vagy a másikra, hiszen egyek és külön-választhatatlanok, az egy pedig nem nézhet magára úgy, mint az egyre, mert akkor már kettőnek kellene lennie, ami lehetetlen, ezért hamisak a pornófilmek, magyarázta tovább, jellegzetes hadonászó kézmozdulataival kísérve a mondandóját egy alkalommal, mert azokban két ember, akiknek semmi közük sincs egymáshoz, végez jobb-rosszabb tornagyakorlatokat, az eggyé válás reménytelenségének felvállalásával, de a szerelem fölötté van bármiféle testi tornának, noha az is fontos része, megmagyarázhatatlanul központi aktusa, amely köré koncentráldódik az a minden, ami a szóval kifejezhetetlen, és szavakkal sohasem elérhető, így valójában nem is érthető

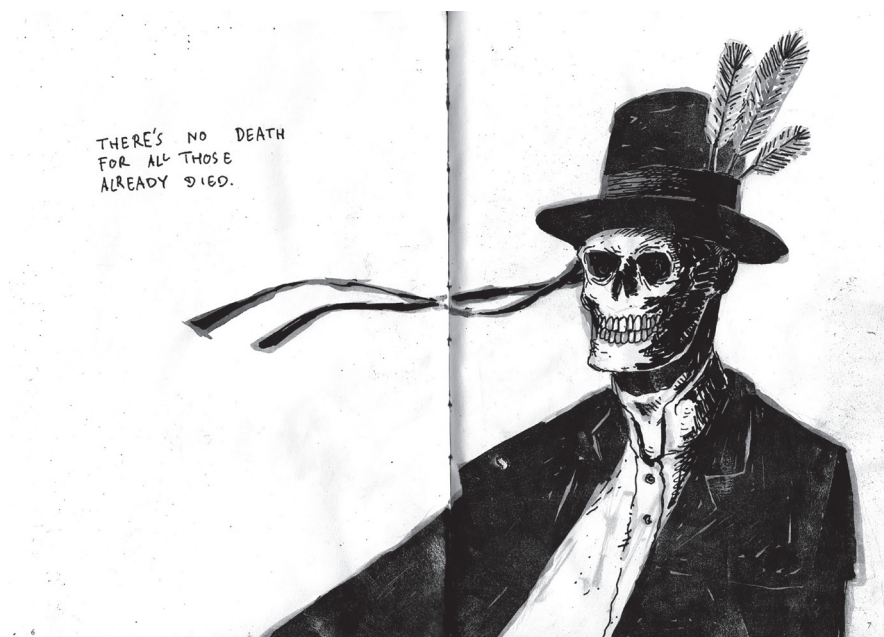
váratlanul valami baljós konnotáció kapcsolódik ehhez, az akár zsarolásnak is tekinthető talányos, *nem ismered meg*-mondathoz, a másik kezéd szabad ujjain számolod ki, akár a tompa kisgyerek, aki tudja az eredményt, de azért megszámolja, mióta tart közöttetek ez a valami, mondjuk úgy, kapcsolat, de megnevezni pontosan nem tudta egyikőtök sem, hogy mi, legalábbis te nem merted, mert az ember nehezen mond ki, magában különösképpen nem, olyan szavakat, hogy szerelem,

főleg azt nem, hogy szeretlek, pedig biztos voltál benne, hogy szereted, különben miért köröznétek egymás körül legalább három éve, jó ég, veszel nagy levegőt, lehet, már több, mint három éve, és csak köröztök már négy éve, és körözni fogtok még százhárom, száznég évig, csak köröztök egyfajta tehetetlenségben, vagy a tehetetlenség köröz bennetek, igaz, türelmetlen volt, és sokszor agresszív, de ha eltűrte az együttlét folyamatos halogatását részedről, akkor neki is szeretnie kellett téged, és törvényszerű volt, ezt jól tudtad minden halogatás ellenére, el kellett jönnie a végtelennek tűnő körözések egy pontján ennek az eseménynek, amikor jössz végre, és itt eszedbe jut a villamosról a férfi, aki Mark Twaint olvasott, ő használta ezt a szót, esemény, ami nem is igazán illenék rá arra, ami most egyszerre megállíthatja a körözéseket, aminek most megtörténnie kell, dehát nem történik meg mégsem, hiába fagyott rá az ujjad a kapucsengő gombjára, a csöngetésre nem kapsz választ, és túl messze van befelé a kaputól a ház, így csak hallani véled, pedig nem hallod, hogy bent folyamatosan cseng valami, igen, te vagy most az a csengő, a pislákoló ablak mögötti lélegző mozdulatlanak tudnia kell, hogy ez csakis a te csengetésed lehet, vészjelzés, hogy be akarsz jutni hozzá, annál is inkább, mert ő hívott, hívott vagy megparancsolt, dehát, mindegy is, akárhogyan, ha nem akarod elveszíteni, be kell jutnod a házba, mert a hangjából megérezted a telefonban, hogy komolyan beszél, és hogy eljutott egy pontig, amelyet elérve most már mindenre képes, még arra is, hogy téged örökre elveszítsen, bár abba elveszne ő is, mondjuk, belebolondulna, és nem érted, nem vagy képes megérteni, mert miért is lennél, hogy akkor miért nem enged be, és a legjobb az lenne, ha letépnéd az ujjadat a kapucsengőről, a begyéből talán kicsordulna a vér a letépett bőr okán, sarkon fordulnál, hívnál egy taxit, hazamennél, és soha többé nem akarnád látni ezt az embert, aki miatt most a kapuban állsz, ki tudja, mióta állsz itt, és mióta nyomod a csengőt, és most eszedbe jut, az is lehet, folyamatosan erre gondoltál csengetés közben, csak nem jutott el a tudatodig, hogy valami történt vele, és ha nem enged be, más nem történhetett, mint hogy meghalt, amitől mindig féltél, amitől végig rettegted az egymással közeli éveket, és most villámként hasít ketté, hogy ez fogta magát és meghalt, az ilyenek, mint ő, minden valószínűség szerint így halnak meg, hogy fogják magukat és kész, már meg is vannak halva, de ha meghalt, akkor mi lesz veled, és már nem csak bejutni akarsz, de tudni azt is, él-e, hogy egyáltalán életben van-e a pislákoló ablak mögött, most akarod tudni, azonnal, de hogy ezt a tudást megszerezd, be kell jutnod, és nem jutsz be, az érzet és a félelem annyira belenyilall a teljes lényedbe, hogy még akkor sem tudnád elvenni az ujjad a gombról, hogy elővedd a telefonodat, ha akarnád, de nem akarod elővenni, abba végképp belebolondulnál, hogy az is üresen búgna a végtelenségig, és az érzet, hogy meghalt, csak erősödik benned, átveszi az uralmat a gondolkodásod felett, meghalt, meghalt, járkál benned a rettenet, nem formálódva szavakká a tudatodban, csak úgy ott van hirtelen, nem tudni, hogyan hogy egyszerre ott, pillanatok alatt átítatja a húsozat, ugyanaz az érzés ez, mint valamikor, még a kapcsolatok kezdetén, elváltak, és összeölelkeztetek egy villamosmegállóban, kurva villamosok, miért jár villamossal, amikor taxival is járhatna, megengedhetné magának, a taxi olcsóbb egy komolyabb whiskynél, de akár még egy szarabb szesz is drágább nála, soha nem volt sóher, megengedhetné magának, de nem, ő villamossal jár, arról száll le, amikor találkoztok, és arra kapaszkodik fel, amikor elváltok, de utóbbit csak

képzeled, mert felszállni soha nem láttad, csak leszállni, elválásaitokkor mindig csak ácsorgott a megálló közelében, és nézett utánad, te pedig tudtad, hogy néz, hogy addig néz, amíg el nem nyeli nyúlánkságodat a távolság vagy a sötétség, addig nem mozdul onnan, és ha visszafordulnál, és integetnél neki, biztosan nem integetne vissza, még csak nem is intene, csak állna ott, mint egy béna szobor, egy önmaga gyászába fagyott fasz, még az is megfordult a fejedben, hogy így akar neked lelkifurdalást okozni, amiért elmész tőle, mert mindig elindulsz, hiába hívott magához, nem mentél, mintha elveszítenél valamit azzal, ha felszállsz vele egy olyan villamosra, amelyről valahol, talán a háza közelében szálltok le, így aztán azt sem tudtad meg a három év alatt, hol lakik, három évig nem tudtad, palotában-e vagy viskóban, hol a szállása annak, aki négy év óta várja, hogy elmenjél hozzá, és te azóta el akarsz menni hozzá, mióta először megláttad, de a nyilvánosan szertartásos ölelés után mindig sarkon fordulsz, és elindulsz, elindulsz vissza se nézve, mintha elég lenne annak a tudata a hátadban, hogy néz utánad, pedig nem elég, ezer év óta szeretnél megfordulni, ezer év óta vágyakozol a megfordulásra, ezer év óta szeretnél elmenni vele, megágyazni neki, beleágyazni őt az ölelésebe, vagy beleágyazódni az övébe, és együtt ébredni fel vele, és akarnád, hogy majd a hátadhoz simuljon, ne is, tapadjon hozzá a hátadhoz, és a reggeli, túlzottan érzékeny merevedésével hatoljon hátulról beléd, úgy hátulról-oldalról, hogy azt mondhasd neki utána, jó reggelt, kedves, de ha nem így lenne, akkor lehet, valami eltörne, okoskodtál, vagy nyugtattad magadat gyáván, így van ez jól, hogy az áll, te meg elindulsz, az meg csak áll és csak áll

de az első találkozások egyikén nagyon megijedtél, akkor történt, amikor durcásan a körutat választottad a megszokott kis utca helyett a hazameneteledhez, csupán abból a női szeszélyből, mert nem akartad a hátadban érezni a tekintetét, bár az út errefelé tovább és gyalog sokáig tartott, eldöntötted, nem szállsz járműre, ki akarsz a fejedet alaposan szellőztetni, de a új utca feléig sem jutottál, amikor meghallottad, kellett, hogy meghallj, mert asztaltól asztalig adták egymásnak tovább a teraszok hivatásos unatkozói, valaki balfasz, tíz perce sincs talán, öngyilkos lett, a hídról a Dunába ugrott, most szólt ide valamelyiknek a valamelyik rendőr haverja, hogy emiatt késni fog, lehet, talán nem is tud jönni, és te akkor tudva tudtad, a gyomrodból tört fel és szétrobbant a tudatodban, mint valami természetesen adódó felismerés, csakis ő lehet az az öngyilkos, és rohantál vissza, egy pillanatra megtorpantál a megálló közelébe érve, hogy körülnézz, de nem láttad, ő már nem állt a szokott helyén, miért is állna, állt volna, hiszen most nem tudta a hátadat nézni elmenőben, én ostoba, suttogtad megutálva magadat, miért is kellett utcát váltanom, és rohantál, rohantál tovább, fel a hídra, ahonnan állítólag leugrott valaki, megtorpantál, mert a híd váratlanul üres volt, sehol sem villogtak az ilyenkor járdán parkoló rendőrautók undorító kék vészjelzői, egy-két tétova járókelő baktatott csak Pest vagy Buda felé a hídon, a hídon, ahonnan állítólag leugrott valaki, de te ennek ellenére is azt gondoltad, csak ő lehetett, ő mondta búcsúzáskor kicsit zavartan, de mindenképpen indulatosan, amikor a búcsúölekezés közben a szád felé indult a szájával, és te szokásosan elfordítottad a fejedet, az arcodat és nem a szádát adva a férfinak, hogy csak a nyakadba tudjon belecsókolni, azért majd csókolj meg, amikor meghaltam, és mert nagyon látszott, kapaszkodtál a híd korlátjába, nagyon akarja, hogy megcsókoljam, ez az őrült képes volt arra is, hogy siettesse ezt, és a Dunába vesse magát, csakhogy mielőbb

hozzájusson a csókomhoz, ami talán tényleg járt volna neki, és nagyon nem értetted magadat, miért nem csókoltad meg még soha azt, akit annyiszor csókoltál képzeletben a távollétében, és annyira szánalmasnak tűntél, hogy most eldöntötted, meg fogod csókolni a száját, a halott száját, bármennyire is félsz a halottaktól, bármennyire lesz is undorító, lesz taszító egy vízihulla szájába belecsókolni, elképzelted, ahogy a hideg és érzéketlen, csukott ajkakhoz tapad a forró és mohó szád, mert mohó leszel, türelmetlen, és végtelen ideig fogod csókolni, amíg el nem rángatnak onnan, de hát miért haltál meg, kérdezted, miért haltál meg, és a mobiltelefonod után kaparásztál a zsebedben, hogy felhívd, de nem találtad a zsebedben a mobilodat, elhagyhatad, ellopták, vagy máshova tetted, betetted a táskádba, de hát, mindegy is, miért hívtál volna fel egy halottat, hol hívtad volna, mi a halottak száma, és sírni kezdtél, és kapaszkodtál a híd korlátjába, mi a halottak hívószáma



Pandion haliaetus

TAKÁCS FERENC ÉS A KRITIKUSI ÖSTEHETSÉG ÚTJA

Aki egyetemista éveit óta, a hatvanas évek végétől láthatta Takács Ferenc rendkívüli tehetségének gyors kibontakozását, most nehezen talál kielégítő hasonlatra, s még az ő későbbi önértelmező gesztusaival is óvatosan bánik. „Ezúttal egy irodalmi legenda ügyében kapirgálunk” – kezdte 2011-ben egy párlapos esszéjét a *Magyar Narancs*-ban, Joyce és Horthy állítólagos találkozásáról. Szerény ígéjével az ottani kisműfajára célzott, melyhez 2013 szeptemberétől a *Kapirgáló* rovatot kapta, mígnem ilyen cikkei 2017-ben *Kapirgálókönyv* címen összegyűjtve is megjelentek. Ennek előszavában idézi fel gyerekkora vidéki nyaralásaiból a sokszor látott életképet, amint a nagymama csirkéi ételmezt kerestek: „Karmos lábukkal megkapargatták az udvar földjét, majd félrehajtott fejfel [...] fürkésztek, mit sikerült napvilágra hozniuk. Ha ígéretes volt a dolog, csőrükkel lecsaptak rá; ha ehetőnek találták, lenyelték, ha nem, fejüket rántva félredobták.” [6.] Innen származott tehát ez a magához igazított „kapirgálunk”, mely azonban a földközeli tevés-vevés és az emelkedett esszéírói többes szám összepárosításával itt már egyszersmind jelezte a nagyralátó tudományos kutatói szerep elhárítását, amiben ekkor már ugyanúgy kaján örömet lelte, mint Kosztolányi sorában: „minden bűvárnak oly nagy a képe”. Ámde vigyázat, a baromfiudvar kedélyes ígéje megtévesztő, az innen kedves öniróniával választott pillanatnyi analógia a pálya egészére kiterjesztve már otrombán igazságtalan volna, jellemzésnek szánt metaforaként pedig épp azt takarná el tevékenységéből, ami a legértékesebb benne. Az ugyanis minden, csak nem kapirgálás, egyáltalán nem hasonlít bármiféle védett, kisserű, biztonságos és tét nélküli pepecselésre, amihez épp csak egy kis türelem kell, vagy némi szerencse, hisz a közmondás szerint vak tyúk is talál szemet. Épp fordítva: ide sorolt vagy hozzájuk társítható írásaiban ő mutatott rá egy-egy korábbi hiedelem vagy éppen tudományos érvelés *vakfoltjára*, bizonyító anyagukat pengeéles logikával ellenőrizve, olykor rég elfogadott, akár intézményesen védett tételekről állítva, hogy megalapozatlanok – és akkor még nem beszéltünk egészen másféle írásairól.

Másrészt hasonlatul ne is a macskákra gondoljunk, noha viselkedésüket ő ugyanúgy elbűvölve figyelte, mint egyik legkedvesebb költője, T. S. Eliot, akiről versei magyar kiadásához (1986) jegyzeteket írva kiemelte, hogy a *Macskák könyve* [*Old Possum's Book of Practical Cats*] „játékos és humoros oldaláról mutatja”. A fiatal tanársegéd óbudai panellakásának asztalként szolgáló, írólappal fedett kettős könyvtornya tövében is kéjesen nyújtózkodva sétált a nagy ragadozók egy kis rokona, s amikor egyes ismerősei már őt magát is valami hasonlóra utaló becenéven kezdték emlegetni, nehéz volt nem gondolni Eliot versére [*The Naming of Cats*] a macskák háromféle elnevezéséről, melyek közül az utolsót semmilyen kutatás nem tudná feltárni, s bár ők maguk ismerik, sosem árulnák el, legfőlőbb néha magukba révedve merengnek jelentése kifürkészhetetlen titkán. Később (2009) Nabokov és Joyce egy véletlen párizsi találkozását nyomozva Takács foglalkozott Földes Jolán 1936-ban nemzetközi pályázatot nyert regényével, melynek magyar címe [*A halászó macska*]

uccája) és francia fordítása [*La Rue du chat qui pêche*] újabb csábító lehetőséget kínálhatna metaforikus jellemzésre. Ámde a pályakezdő anglista ritka tehetségét ezek bármelyikéhez hasonlítani szintén otromba tévedés volna, különösen a közmondásos alamusziéhoz, mely nagyot ugrik és egeret fog. Pályafutása nagy ugrással és zsákmányszerzéssel kezdődött ugyan, a *Fielding világa* megírásával [1973], s már az Angol Tanszék egykori közkedvelt „Christmas Party”-jain kiderült, hogy nem kevés színészi, főként komédiázó tehetség szunnyadt benne, sőt évtizedekkel később „Takács Ferenc m. v.” nagy sikerrel játszotta az angol követet a Katona József Színház Máté Gábor rendezte *Rosencrantz és Guildenstern halott* előadásában, de az ugrás előtti megtévesztő mozdulatlanság vagy bármiféle haszonelvű alakoskodás sohasem ért volna össze nyílt természetével. Színészkedni tudott, színlelni nem.

Találóbbr hasonlatért e szárazföldi kisállataink otthonos terepéről a tengerek világához érdemes fordulni. Maga is mintha errefelé irányítana 2008-ban, *Mobilis in mobile: Esszék és kritikák a Mozgó Világból* kötetével, amelyben magát „esszéista-kritikus”-nak nevezte, írásait hozzájárulásnak szánva az angolszász essay-review meghonosításához, s a latin főcímet Verne regényéből kölcsönözte, a *Nemo kapitányból*, ahol az a *Nautilus* nevű tengeralattjáró jelígeje. Címül választását azzal magyarázta, hogy részben a maga könyvről könyvre, jelenségről jelenségre váltó kritikai helyzetét akarta jellemezni vele, részben azt a szerepet, amelyet ez a helyzet rákényszerít: „egy örökös mozgásban levő szellemi közegben, a cseppfolyósan változó régi eszmék, s az újabb és újabb hullámokban érkező intellektuális újdonságok környezetében kell úgy fennmaradnia, hogy közben alá is kell merülnie mindebben, ellene kell tartania a sodrásnak, miközben hagynia is kell sodortatnia magát.” [8.] Itt a kritikusnak nem úgy kell alámerülnie, ahogyan Nemo a megvetett emberi túlekedéstől távol, mélyen a víz alatt, de a *Nautilus* elszigetelt biztonságából nézheti a tengeri életvilágot, hanem közvetlenül testileg érintkezve mindazzal, ami ott várja, és így kell végrehajtania a kényes manővereket. Takács ezek minden fortélyát tudta [a sodródó ellentartás művészetére lásd például, amit 2005-ben az *Isten kenyere – Wass Albert utóélete* című kötetről írt], de ez még csak töredéke volt kritikai östehetsége szuverén megnyilvánulásainak.

Ahogy ő egy bonyolult művészi vagy akár tudományos szöveg mélyéből villámgyorsan kiragadta azt a rejtett mozzanatot, amelyből egy hiteles értelmezés kibontható, az engem a tengeri élővilág jelenségei közül egy királyi madárfaj nagyívű, villámgyors zsákmányszerzésére emlékeztet, és immár nem közmondásokban, hanem Linné rendszertanában találhat méltó névre és leírásra. Ahogy például a T. S. Eliot költészetszemléletéről írt kisdoktori disszertációjában [1975] a kor ideológiai szemellenzői közt is éles szemmel észrevette, hogy az elidegenedés marxi diagnózisa és az érzékelésmód széttagolódásának elioti leírása mögött hasonló mitológéma húzódik, amely mindkettőben egy elképzelt hajdani ősalapot tökéletessége felé sóvárog vissza, vagy ahogy a még korábbi Fielding-könyvének [1973] kritikájára négy évtizednyi újabb stúdium alapján a *Párbeszédben Ruttkay Kálmánnal* című emlékkönyvben [2015] úgy válaszolt, hogy Homérosztól Joyce-ig ívelő világirodalmi összehasonlításait védve egyetlen pillanatra sem tévesztette szem elől hasonlóság és hatás szükséges megkülönböztetését; vagy ahogy egy pódiumbeszélgetés során [2004] akkori új könyvemben [*Egy nemzeti tudomány születése*] a tudománytörténet alatt azonnal meglátta az asszimiláció áttételes esettanulmányát: mindezekben ugyan-

arra a nyílegyenesen célratörő mozdulatra ismerek, mint amellyel Linné és rendszere továbbfejlesztői a *pandion haliaetus* természetrajzát jellemezték.

Hisz mivégre lenne a görög mitológia sassá változott királyáról, Pandionról elnevezett ragadozó minden ízében éppen olyan, amilyen, azaz szeme éles, lába hosszú, ujjai nagyok és forgatásra képesen mozgékonyak, karmai rendkívül erősek, ha nem azért, hogy haliaetusként, tengeri sasként igazi halászsas lehessen, azaz némi vitorlázó és szitáló szárnyalás után merész zuhanórepülésben csapódjon a tengerre, és felszíne alól máris ellenállhatatlanul kiragadja a táplálékul kiszemelt, bárhogyan vergődő halat?

Valami ősi, szenvedélyes dramaturgia lüktet az ilyen jelenetek természetrajzában, legyen szó élelmi, tudásbeli vagy akár szerelmi zsákmányszerzésről; megítélésük emberi viszonylatban sohasem problémátlan, s bár egyes változataik nem mindig kapnak elég közfigyelmet, az egyéni fogékonyság előbb jelzi sajátos veszélyeiket, mint a törvényhozás. Jóval a #metoo mozgalom előtt, mely a hivatali hatalmukkal visszaélő szexuális ragadozókat nyilvánosan felelősségre vonta, az ELTE Angol Tanszéke vonzasköréből indult költők egyike, Nádasdy Ádám, már első kötetében [*Komolyabb versek*, 1984] lelkiismereti tiltások emblematisztikus képeként használta a madárvilágból ismert jelenetet, a tanári szerep kísértéseire utalva: „Vigyáznom kell, a karmom túl erős lett, / talán akárkit fölragadhatok; / ha kívánlak is, felétek ne nyúljak.” [*Utolsó vers*] Bármennyire másként, a kritikai tevékenység is hatalmat gyakorol, megvannak a maga visszaélési lehetőségei, amelyek önkéntelen erőszakosságával a 19. század eleji magyar kritikusok önismerete még sokkal őszintébben számolt, mint a későbbieké. Innen nézve különösen jól esik látni, hogy Takács mindig a méltányos bánásmód határain belül marad. Kritikai a halászsas felragadó mozdulatára főként leleményes megközelítési módjukkal, találó lényegkiemelésükkel és biztos értékítéletükkel hasonlítanak, de még a részletező okadatolás kényszerű hiánya sem csábíthatja őt arra, hogy siettében méltatlanul bánjon egy-egy művel.

Mintha halászsasként ösztönösen Arany János kritikai elve, a „se túl, se innen” irányítaná. Ha többre nem volt mód, tömörségükben is árnyalt ítéletekre törekedett akkor is, amikor egy napilap (a rendszerváltás utáni *Népszabadság*) kínálta terjedelemben épp csak arra volt lehetősége, hogy kiragadja és felmutassa, amit egy-egy új könyv legfontosabb hozadéka gondolt, s akkor is, amikor egy hetilap nagyobb teret adott gondolatainak. Ha nem idézhet szemléltető példát, akkor legalább viszonyításai jelzik, hogy érzi ítéletei felelősségét. Amikor a *Könyvvilágban* (1991/5.) a *Vendégjáték Bolzanóban* értékeléseként kerekén kimondja, hogy e gondolatilag és témáiban „elég elegyes” darab csak azért nem esik szét, mert gyarlóságait elfedi Márai zsongító stílusának „drapériája”, melynek szövedéke azonban „műselyem”, akkor siet hozzátenni, hogy ehhez képest a *Föld! Föld!* már „kevésbé művi és kevésbé kelmeszerű írás”. Amikor ugyanitt idézi az emigrációba vonult Márai heves megnyilatkozásait, melyek erkölcsileg elmarasztaltak mindenkit, aki itthon maradt, siet hozzátenni, hogy „gyermeteg ostobaság” és „igaztalan” válasz lenne emiatt sértetten elfordulni az írótól, hiszen az emigráns ilyenkor a saját legfontosabb mítoszát védte mindenáron, ami nélkül sem alkotni, sem létezni nem tudott volna. A kritikai hatalom gyakorlásának még nyilvánvalóbb önfegyelmét tapasztaljuk, amikor [2002] *A jelentés jelentése* címmel Esterházy Péter *Javított kiadásáról* ír, s a már kutathatóvá lett ügynökakták korának zaklatott közhangulatában gondosan elemzi a besúgó szerepre kényszerített apa és

az ügy titkos dokumentumaival utólag szembesülő fiú helyzetét és kegyetlenül nehéz választási lehetőségeit. Az ítéletalkotás méltányosságának itteni különleges értéke csak egy évtizeddel később, 2012-ben döbbenhettünk rá, amikor Szőnyi Tamás *Titkos írás* című forráskiadványa feltárta Takács saját hajdani jelentéseit, amelyeket egyetemi tanulmányai küszöbén, egy politikai per vádlottjaként, tehát kétszeresen zsarolható kiszolgáltatottságában írtak vele. Nyilván ez tette őt később pedagógusként is fogékonnyá pályakezdő tanítványai helyzetére, s talán emiatt szisszent fel különös érzékenységgel, ha szorultságukra olykor mégis valaki más figyelmeztette, mint azt Ferencz Győző *Ostor csattan az éjszakában* című verse megörökíti. Kritikus arányérzékét nemcsak olvasmányai nevelték: egész élete szavatolta, mindaz, amit átélt. Kiválóan képzett irodalomtörténész volt, előbb az ELTE angol–magyar szakán (1967–1972) tanult, később egy tanévig Frank Kermode irányításával a londoni University College-ban, mindezt utólag szenvedélyes önképzéssel kiegészítve, de tudását életpasztalatain átszűrve állította kritikus feladatai szolgálatába. Kiadott szövegein ezért is érződik, hogy mennyire komolyan vette, amit éppen csinált.

Kritikusként a rendszerváltás utáni évtizedben többféle elismerésben részesült; kiváló alkotók és hivatalos testületek egyaránt jelezték, hogy feljutott e szakma csúcsára. Ekkoriban hallottam, amint Kertész Imre elismerően azt mondta neki: „Még mindig szikár a prózád!” 2005 végén ő kapta meg a *Mozgó Világ* szerkesztőségének évi különdíját, Spiró György *Fogságáról* írt kritikájáért. 2006-ban „szerteágazó tárgykörökben írt tanulmányaiért, esszéiért, kritikai írásaiért” elsőként neki ítéltek a Balassa Péterről elnevezett esszé- és tanulmányírói, de voltaképpen művészetkritikusi díjat; az indoklás kiemelte, hogy „hatalmas tudásanyag birtokában, áttetszően tiszta stílusban, rendkívül szellemesen fogalmazza meg véleményét”. Még a határozott névelő is biztató jelként hatott, amelyet 2008-ban az ünnepi könyvhét kiadványait szemlélő lapban az ő kötetéről szólva Bárány Tibor használt címében: *A kritikus*. Azt sugallta, amit aztán a cikk minden állítása megerősített: e kritikagyűjtemény szerzője annyira megfelel a kritikus eszményének, hogy *par excellence* kritikusnak tekinthetjük.

Ekkor már jól látszott, hogy sokoldalú szakmai felkészültsége más műfajokra is képessé teszi; persze maga is tudta, hogy a régi nagy kritikusok, mint az angol irodalom legendás Samuel Johnsonja, még egyaránt végeztek fontos alkotói, tudósi és kritikus munkát. Ilyesféle összetett életmű mintázata kezdettől vonzotta. A tudományos és ismeretterjesztő célnak egyaránt megfelelő *Fielding világa* után előbb magyarul, majd angol eredetiben publikálta doktori disszertációját Eliot költészetfelfogásáról (1978, 1989), közben Eliot esszéiből is sokat átültetett, az Egri Péter szerkesztette *Káosz a rendben* című kötet számára (1981). Lefordította Malcolm Bradbury regényét (*The History Man*), ragyogóan, *A történelem bizalmasa* címmel (1979). Ebben az életszakaszában verseket is írt, bár ezeket nem publikálta, ellenben nagy elszánással egy Csokonai-regény megírásába fogott, első próbafejezete, mely Debrecen legendás fává nőtt ördögcérna bokra köré fonódott, előbb szűk baráti-szakmai körben, a Géher Istvánnál ülésezett „Parnasszus”-on lelkes fogadtatásra talált, majd *Ördögcérna: transeundum est* címmel meg is jelent a 2000 című folyóiratban (1990/10.). Regényírásra később másutt is biztatták, például P. Szűcs Julianna, aki azért hitt benne, mert kritikusként a vizsgált regények alakjaiban épp úgy meglátja önmagát, mint Flaubert Bovarynéban, csak egyelőre „nem a saját regényében látja ezt, mert hogy ilyen

sajnálatos módon a mai napig neki nincs, bár lehetne, és lennie is kellene” (*Mozgó Világ*, 2006/1.). Regénye Csokonairól szólva éppen így, rejtett önéletrajzi áthallásokkal dolgozott volna, míg azonban számos regénykritikája elkészült és napvilágot látott, e saját regény írása titokzatosan abbamaradt. Végül az egész életében szenvedélyesen folytatott Joyce-stúdiumok sem eredményeztek többet idevágó tanulmányai kényelvű, így persze átfedésektől sem mentes köteténél [*A hérosz és a kultusz / The Hero and His Cult*, 2013], mely a maga nemében kiváló terméke a rendszerváltás utáni magyar kultusz kutatásoknak, mégis kérdés, mennyire kárpótol a tőle várt egységes Joyce-könyv elmaradásáért. Ahogy annak idején az angol nyelvű Eliot-könyve alkalmából munkásságát *A magyar anglisztika és új követje* címmel méltatta egy elismerő kritika a *BUKSZ*-ban [1990/4.], nem sejtve, hogy a könyv szerzője egyszer majd éppen egy követet fog megszemélyesíteni a Katona színpadán, a reprezentatív Joyce-könyv egyúttal megkoronázhatta volna több évtizedes erőfeszítéseit a magyar *irlandisztika* megalapításáért, amiért pedig igazi ír nagykövetek tüntették ki barátságukkal. Munkásságának gazdag termése és két elmaradt gyümölcse egyaránt felidézheti Ruttkay Kálmán hajdani figyelmeztetését, amivel a negyven évvel korábbi *Fielding világa* recenzióját zárta: „Takács Ferenc munkája nem biztató kezdet, hanem eredmény, ami kötelez” (*Nagyvilág*, 1974/8.). Ha Ruttkay láthatná mindazt, ami azóta elkészült, biztosan örülne, és joggal örülhetne, az elmaradások oka mégis elgondolkodtató.

A Joyce-könyv és a tervezett nagyregény elmaradásának feltételezhető okai nem ugyanazok, de van egy közös elemük, mely összefügg a *pandion haliaetus* természetrajzával. Hiszen az évtizedekig művelt kritikairás nála leginkább éppen a gyors lényegkiemelés művészetét fejlesztette tökélyre, állandó szoktatással egyre önkéntelenebb beidegződéssé téve a halászsas természetében rejlő hajlamot a maga életfontosságú manőverének legfőbb műveletére, a zsákmány felragadására, elvonatkoztatva a szöveg további részleteitől, amelyek közül az éppen lényegesnek ítéltet ki akarja szakítani. [Fölvetődött művek címe hallatán rendre az jutott eszébe, mindig érdekesítően, de a beszélgetéstől szinte függetlenül, amit korábbi írásaiban már kiemelt belőlük.] Miután az elkészült kritika sikere rendre megerősíti az elvonatkoztatást, a művelet cselekvésmintaként rögzül, amit egyre nehezebb megtörnie egy egészen másfajta, egyidejűleg sok részlettel dolgozó monográfusi vagy regényírói módszernek, mely huzamos előzetes kutatást és kizárólagos, olykor aszketikus munkát kíván. Igaz, mindezt megkönnyítheti az olyan gazdag műveltség, mint amellyel Takács rendelkezett, de nem helyettesítheti, mert amit egy ember tudhat, az mindig esetleges és hiányos ahhoz képest, amit az új feladatához tudnia kellene. Mindezzel együtt legfőljebb találgatni lehetne, hogy végül mi hiúsíthatta meg terveit. Vajon csakugyan a *pandion haliaetus* természete győzött? Vagy aki gyerekkorában rajongott a cirkusz világáért, s most már a lényegét maga is egyetlen akrobatikus ugrással meg tudta ragadni, elvesztette kedvét, netán türelmét a mesteremberi kidolgozás aprómunkájához? Vagy a vonzó stílus bravúros képessége miatt történt, amiben már Ruttkay érzékelt némi veszélyt? Vagy látván a tudományos minősítés rendszerének visszásságait, elment a kedve egy újabb megmértetettéstől, s beérte a kesernyész elégtétellel, ha valamelyik hazai filmkritikus vagy neves külföldi Joyce-kutató hivatkozás nélkül hasznosított egy tőle hallott fölfedezést? Vagy valami más, rejtettebb, magánéleti fejlemény vetett gátat a tehetség egyik sodró mélyáramának, s vele

a Csokonai-regény önéletrajzi bűvópatakjának? Vagy mindezek a múltó évekkel együtt okozták, hogy egyszer csak megtört a korábbi diadalmas lendület? Annyiban mindegy, hogy amit azóta letett az asztalra, egy jelentős tanári pálya szolgálataival együtt, azzal már így is busásan megfizette, amivel tartozott.

Amivel *kinek* tartozott? Saját élete értelmezéséhez ő biztosan nem választott volna transzcendens nézőpontot, de szenvedélyesen érdekelték az emberi élet elbeszélésének hagyományai eposztól regényig, különösen a hazuról elinduló, a világban kalandozó, végül hazatérő főhős útja, Homérosz *Odüsszeiájától* persze Joyce *Ulysseséig*, s a mögülük kibontható mítikus ősminták, melyek olykor összefüggnek egy-egy modern szerző életének önértelmező magánmitológiájával. *Neküia* és *nosztosz* című esszé-kritikájában [1991] a *pandion haliaetus* tisztánlátásával vette észre, hogy Márai művészetében az élet kalandja végső soron „az otthon elhagyása, a hazátlanság: igazi célja és tartalma a *neküia*, mint az *Odüsszeiában*, azaz Hádész felkeresése s tisztelgés a halottak előtt: majd, szerencsével, *nosztosz*, azaz hazatérés”, de Márai saját útja az emigrációtól fogva „örök *neküia*”, sőt, „örök Hádész-lakás”. Ehhez képest vigasztaló, hogy ő maga, aki egy csábító kaliforniai ösztöndíj kedvéért sem volt hajlandó olyan messzire kalandozni innen, mint ahová Márait vetette sorsa, végül eljuthatott a *nosztosz*ig, és megkaphatja méltó itthoni helyét földrajzilag és szellemileg egyaránt. Aki tervezett regénye első fejezetcímébe foglalta a senecai „transeundum est” figyelmeztetését, azaz hogy átutazókként tovább kell mennünk, végül eljuthatott egy megérkezést sugalló világi búcsúszertartáshoz, amelyet felesége, Kornis Anna választott neki: 2026. január 31-én, születésnapján, hajóval kísérhették a Dunán utolsó útjára, hogy végül a *pandion haliaetus* immár hamvakként szálljon a vízbe, és a folyó torkolatáig sodródva térjen meg tengeri honába.

„titok, ami nem elmondható”

MOLNÁR ILLÉSEL URBÁN ANDREA BESZÉLGET*

Urbán Andrea: Már hagyomány, hogy *A szépíró olvas* beszélgetéssorozat előszere-ttel firtatja az írást alakító meghatározó olvasmányélményeket, hogy kinek milyen alkotó, milyen mű szemléletformáló hatása volt számottevő a munkája során. Mielőtt rátérnénk a beszélgetés egyik apropójául szolgáló Térey-díjas versedre, egyáltalán az íráshoz fűződő viszonyodra, először az érdekelné, milyen érzésekkel jöttél Debrecenbe. Úgy tudom, van személyes kötődésed a városhoz.

Molnár Illés: Debrecen a gyerekkorom egy bő évtizedét jelenti, 7 és 16 éves korom között éltem itt. Ambivalens a viszonyom a városhoz, mert nem az életemnek a legjobb időszaka volt, amit itt töltöttem. Tizenévesen az embernek amúgy is sok

* Az interjú a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-25-3-II-DE-51 kódszámú Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

minden baja van, ráadásul én épp a szüleim válása után kerültem Debrecenbe. Egy időben nagyon el akartam innen jönni, aztán amikor ez 17 évesen sikerült, azt valószínűsítő kiszabadulás-élményként éltem meg. De ez még nem a történet vége, mert jóval később, már a harmincas éveimben volt olyan munkaköröm, amikor hetente kellett jönnöm a városba, és ez már felülírta a negatívan induló Debrecen-élményt. Irodalmi kapcsolódásaim gyerekkoromból annyira nincsenek, Debrecenhez kötődő írókkal-költőkkel már felnőttként ismerkedtem meg, ők azonban jelentősen gazdagították a Debrecen-képemet.

Urbán Andrea: Beszélgetésünk apropóját az adja, hogy a 2024-es Salvatore Quasimodo Nemzetközi Költőverseny 160 pályázójának több mint 300 verse közül a *Mesélek inkább* című költeményed érdemelte ki Debrecen városának Térey-különdíját. Szöveged nem kisebb feladatot vállalt, mint a derű megragadását. Mi foglalkoztatott a vers, a pályázatra beadott művek megírása közben? Mi adta a kiindulópontot?

Molnár Illés: Nagyon szeretem a Quasimodo- és az abba beágyazódó Térey-díj koncepcióját, hogy nem neveket, életműveket díjaznak, hanem egy-egy konkrét szöveg részesül elismerésben. Mint egy Pokémont, be lehet küldeni a játékba egy-egy szöveget, és azt díjazzák vagy nem díjazzák. A vers mérettetik meg, nem az én kulturális kapcsolatrendszerem és beágyazottságom, nevem, publikációs listám. Nagyon örültem, hogy éppen a debreceni Téreyről elnevezett különdíjat kaptam meg. Hogy válaszoljak a derűvel kapcsolatos kérdésre is, nem volt előzetes megfontolás, hogy most írok egy verset a derűről, ennél sokkal kevésbé vagyok tudatos. Egyszer csak megszólal valami a fejemben és azt leírom, nem nagy ambíciókkal vagy megfontolásokkal, inkább gyermeki módon. De talán nem elrugaszkodott azt állítani, hogy sem a magyar költői hagyományban, sem a mai közérzetben nincs igazán otthon a derű. És abban bízom, bennem legalábbis így csapódik le, hogy a derű kevésbé elhasznált kifejezés, mint mondjuk a béke vagy a szeretet. Talán nagyobb mélysége is van, több mint egy kellemes érzés, inkább egy világnézet. Ez az egész gondolatkör egyszer csak mozgásba lendült bennem, és egyetlen mondatból kibomlott mindaz, amit erről tudok.

Urbán Andrea: Nagyon más a *Mesélek inkább* című műved és az utóbbi folyóiratpublikációid poétikája a *Hüllők és izzók* című kötet verseihez képest. Hogyan állsz neki az írásnak, hogyan szerzel inspirációt? Változott-e az alkotói folyamat, a rákészülés rituáléja az évek során?

Molnár Illés: Idővel kialakult bennem egy kis, mondjuk úgy, jóindulat az olvasó felé, ami az első kötetemben nem volt ennyire jelen. Azt sokkal inkább magamnak írtam, és ezért zárványszerűbb és bizonyos értelemben agresszívabb szövegek kerültek bele. A *Hüllők és izzók* versei belső dühöngések lecsapódásai voltak, amiket most írok – még ha ez kicsit giccses is –, belső csendek lecsapódásai. Az első kötetem idején egyedül éltem, és a *Hüllők és izzók* valóban egy befelé fókuszáló szövegfűzér lett, amit egyébként viharos gyorsasággal írtam meg, és volt egy feszített belső üteme. Akkoriban korán keltem, elmentem futni, utána pedig még volt egy óram

írni, és talán ez a futásból fakadó lendület is benne van azokban a szövegekben. Most sokkal inkább kifelé tart az életem: van családom és sok egyéb közösségem, és ez megszült egy belső igényt arra, hogy megszólítsak másokat az írással is. Ebből eredően mesélőbb stílusú, és [bizom benne, hogy] olvashatóbb, befogadhatóbb lett, amit írok. Miközben a lírafelfogásom továbbra is hasonló.

Nagyon jól esett, hogy Korpa Tamás azt mondta a felvezetőjében, hogy az első kötetem nyelvközpontúnak tűnhet, de nem az. Soha nem akartam a nyelvről írni. Szerintem egy festményben sem jó, ha az a festékről szól. De mindig a határokig próbáltam elvinni a nyelvet, a fogalmiság széléig, ahonnan, mint egy szakadék pereméről, le lehet nézni oda, ami már titok, ami nem elmondható. Piszkáltak is vele, vagy csak jóindulatúan mondták, hogy nem igazán érthetők az írásaim. Erre mindig azt mondtam, hogy nem is célozom, hogy értsd. Szerintem, ha van haszna vagy értelme a költészetnek, akkor pont az, hogy másképp beszélünk, mint a meglehetősen szűkre szabott hétköznapi tudatunkban. Ha mondhatok erre egy metaforát, az Újszövetségben szerepel egy történet, amiben Jézus meggyógyít egy vakot. Mielőtt megtenné, megkérdezi tőle, hogy mit szeretne, mit tegyen vele. A vak azt válaszolja, „hogy lássak”. Szerintem az én költészetfelfogásom kicsit ehhez hasonlít: ahhoz, hogy látni akarjak, be kell látnom, hogy nem látok. Talán ez az, amiről egy jól működő vers szól.

Urbán Andrea: Örülök, hogy ezeket a példákat hoztad, mert én is éreztem, hogy a nyelv határvonalainak kérdése foglalkoztat. A másik dolog, amit ki szerettem volna emelni, az a környezet megjelenítése, ami a költészetekben szerintem szintén központi téma.

Molnár Illés: Magamnak úgy szoktam megfogalmazni, hogy a terek érdekelnek, igazi tájleíró költeményt szerintem még nem írtam. Nem mondok nagyot, ha azt állítom, hogy ezek belső tájak, de még ez sem pontos, a legfontosabb a külső és a belső átjárhatósága. Sokszor olvasok arról, hogy valóban nem a szemünkkel látunk, hanem amit látunk, az egy értelmezett dolog. Ezt tanuljuk is az iskolában, a szemünk fejjel lefelé közvetíti a képet, és az agyunk fordítja meg. Tehát amit látunk, szubjektív és belső, de ez visszafelé is igaz, a belső sem csak szubjektív, vannak nagyon jól körvonalazható részei. A kettő közötti határmezsgye, a ki-be járkálás képezi meg a lírai teret.

Azt hiszem, hogy amikor az ember elkezd verset írni, fiatalon leginkább az foglalkoztatja, hogy ki ő. De amikor igazán költészetként kezd el működni egy szöveg, már nem ez érdekel, hanem az, hogy amikor megfogalmazom, hogy ki vagyok én, akkor azt ki fogalmazza meg. Instrumentalizálom magam, objektivizálom magam, de ezt ki csinálja? „Itt vagyok én” – ezt ki mondja? A kettő közötti tér az, ahol szerintem izgalmas dolgok tudnak történni.

Urbán Andrea: Ráfordulva az olvasmányokra és hatásokra, 2013-ban jelent meg a *Hüllők és izzók* című könyved a Fiatal Írók Szövetsége gondozásában. Fel tudod idézni, hogy milyen irodalmi előképek voltak meghatározók számodra a kötet írása során? Volt olyan mű vagy életmű, ami akár túlságosan is rányomta az írásaidra a bélyegét, vagy éppen segített a költői hangod kialakításában?

Molnár Illés: Induló költőként jobban meghatározott az a közeg, ahová beléptem. Ha akarom, ha nem, tanulok dolgokat azoktól, akiket olvasok és szeretek, akár pont azáltal, hogy el akarok különbözni. Hiába voltam már 30 éves az első kötetem megjelenésekor: pályakezdő voltam. Volt is egy éleslátó kritikus, aki tételeken felsorolta, hogy ez a kötet olyan, mintha Marno Jánost, Szijj Ferencet és Téreyt összeturmixolnánk. Nem mondom, hogy szívesen olvastam, de azt sem, hogy nem volt igaza. Ezek a költői életművek akkoriban eléggé munkáltak bennem, nyilván túlságosan is. Az említett szerzőket a mai napig kedvelem, és fontosak nekem, de nem csak költői szövegek, kortársak és költőelődök hatnak rám. Ma sokkal inkább bölcséleti szövegek, Keresztes Szent János költészete, Eckhart mester és általában a keresztény misztikusok inspirálnak. Szintén a határokig eltolt nyelvek, sokkal inkább, mint a kortárs költészeté. Ha pedig kortársakat kell említenem: sok olyan szerző lépett be 2013 óta a költői térbe, akik számomra azzal is nagyon szimpatikussá váltak, hogy nem húszévesen kezdtek publikálni. Ilyen például Hegedűs Gyöngyi, aki amellet, hogy orvos és fotóművész, iszonyatosan izgalmas költészetet csinál. A regényíróként nem olyan régen debütált Visky András fiatalkorom óta fontos nekem, fűlszöveget is kértem tőle anno.

Urbán Andrea: Az említett szerzőktől említenél esetleg műcímeiket? Nem feltétlenül olyan értelemben, hogy építekezel belőlük a költészetedben, hanem ami személyesen meghatározó.

Molnár Illés: Amikor megismerkedtem a Visky-életművel, évekkal a *Kitelepítés* megjelenése előtt, akkoriban elsősorban drámaíróként és költőként ismertük. Olyan erős hatással volt rám, hogy még egy bölcsészdoktorit is elkezdtem írni róla. Ezt végül nem fejeztem be, de amit el akartam mondani róla, azt itt-ott publikáltam, tanulságos két év volt. Érdekes módon nem egy szépirodalmi műve, hanem egy vékony, zsebkönyv méretű kisesszékötete nyugtázott le, *Reggeli csendesség* a címe, afféle meditatív lelkigyakorlatos könyv. Idővel személyesen is megismerkedtem vele, és rajta keresztül egy egész közeggel, az ő erdélyi Koinónia-táborának a közösségével. Ez a heterogén és szellemileg izgalmas közeg életformáló élmény volt, ezt bátran mondhatom.

Urbán Andrea: Ha már Visky András neve szóba került, róla tudható, hogy az irodalmi munkásságától eltérő foglalkozása van, és rólad is azt olvastam, hogy rengeteg különböző, valahol persze mégis kapcsolódó munkakörben kipróbáltad magad az évek során. De nem is erre kérdeznék rá, hanem arra, hogy miközben elmerülsz a mindennapok irodalomtól távoli feladataiban, oda tudsz-e fordulni a könyvekhez? Miket olvasol a rohanó hétköznapiakban, hogyan teremtesz teret az olvasásnak?

Molnár Illés: Valóban, a bulvárújságírástól az angliai pincérkedésig sok mindent kipróbáltam. Alapvetően szerencsés tulajdonságom, hogy viszonylag korán kelő alkat vagyok, és a hajnali órákban tudok a bennem zajló történésekre figyelni a csendben, amikor a család még alszik. Ez akkor is termékeny időszak, ha éppen nem írok, csak olvasok vagy nézek ki az ablakon. Átlagosan öttől fél hétig tart ez, az életemnek egy fontos része zajlik ilyenkor. Legtöbbször a Bibliát olvasom, vagy a fent említett lelki-

gyakorlatos könyveket, misztikusokat. Regényeket, verseket, szépirodalmat inkább este, elalvás előtt. Ezek közül az utóbbi időben Marilynne Robinson, egy kortárs amerikai szerző könyvei fogtak meg leginkább.

Urbán Andrea: Menjünk vissza a kezdetekhez! Megmaradt esetleg az emlékeidben, hogy mikor kezdődött az olvasás és az írás iránti szereteted, érdeklődésed? Melyek voltak gyermek- és fiatalkorod meghatározó olvasmányai? Magyar és kommunikáció szakon diplomáztál. Formálták az egyetemi évek az irodalomhoz való hozzáállásodat, íróképedet?

Molnár Illés: Szerintem, mint a magyarok túlnyomó többségének, nekem is Weöres Sándor volt az első zsigerekig hatoló költészetélményem. Ez kitartott egészen az egyetem végéig: belőle szakdolgoztam. Viszonylag korán megtanultam olvasni, állítólag addig nyaggattam anyámat, hogy „mi van ide írva”, hogy inkább megtanított, és én négy-ötévesen már olvastam a *Bóbitát*. A galagonya, aki „lánnyá válik, sírni kezd”: ezt nem tudtam kiverni a fejemből. Szinte megőrjített az írás eszköztelensége, hogy ugyanazokat a szavakat használjuk, amiket például a beszélgetéshez vagy a bevásárláshoz, csak épp más sorrendben. Felnőttként aztán megismertem Weöresnek a Hamvas Bélával való kapcsolatát, a bölcséleti munkásságát, ez meghatározta a húszas éveimet. Később szerettem meg Weöres komplementerét, Pilinszkyt, aki nagyon kevés formával, nagyon szikár módon, de ugyanúgy mélységekig el tud vinni, s ők ketten adták nekem azt a nyers erőt, amin keresztül megláttam azt, hogy mit tud művelni az emberrel a vers. Hogy mennyire nem lehet ezektől a szövegektől megszabadulni. Sok szerzőt olvasok, de akit évtizedekig hordok magamban, abból kevés van.

Urbán Andrea: Mit gondolsz az említett szerzők költőfelfogásáról? Át tudsz-e vinni valamit a saját munkásságodba?

Molnár Illés: Nem, nem hiszem. Weöres formakésztségét nyilvánvalóan nem hordozom és nem is törekszem rá, mert nevetségessé válnék. Pilinszky szegénységessztétikája alkatiilag közelebb áll hozzám: hogy ne a csillogó formákkal dolgozzunk, hanem kenyéren és vízen élve. Nem program alapján írok, de ha visszaolvasom magam, Pilinszkynek láthatóan erősebb hatása van rám. De ugyanígy említhetném Marno János furcsa, sokszorosán kicsavart humorát. Persze ezek utánozhatatlan dolgok, mégis megnyitnak kapukat, amiken benézhetek.

Urbán Andrea: Főleg magyar nyelven alkotó szerzőket említettél, illetve modern és kortárs szerzőket. Olvasod más nyelvek irodalmát, vagy visszanyúlsz akár régebbi korokhoz?

Molnár Illés: Eredeti nyelven csak angolul tudok olvasni, de több szerzőt követek fordításban is. Fontos nekem T. S. Eliot. Van egy mondata, miszerint „az emberek / Túl sok valóságot nem bírnak el.” [*Burnt Norton*] Ha írnék programot, ez a mondat benne lenne. De általában elég impulzív olvasó vagyok, bevilan egy félmondat valakitől, aztán félévig tőle olvasok, majd valaki teljesen mást.

Urbán Andrea: Ezek szerint visszatérő olvasó is vagy.

Molnár Illés: Igen, sokszor nem jön át valami, csak évekkel később. Eliottal is így voltam, egyetemistaként éreztem, hogy ez valami iszonyatos erejű dolog, de még nem tudom igazán megfogni. És valóban, pár évvel később már nem tudtam betelni vele.

Urbán Andrea: A legutóbbi olvasmányélményeid közül mi az, amit kiemelnél? Mi az, amit nemrégiben olvastál, és nagy hatással volt rád?

Molnár Illés: Őszintén szólva az elmúlt év inkább a teológiáról szólt, mint a szépirodalomról. Ilyen Eckhart, Avilai Szent Teréz *A belső várkastélya*, ami költészetileg is elképesztően jó szöveg. Kálvinhoz is vissza-visszatérek, mert bosszant a róla kialakult közhelyes kép, miszerint száraz, szögletes, rigorózus, közben olyan mondatai vannak, amik akár Eckhartnál is lehetnének, csak tényleg be vannak rakva négyzetrácsok közé. De néha kitörnek belőle, és ennek nagyon izgalmas dinamikája van. És megemlítenék még két huszadik századi nagy teológust, akik egymással is jó barátságot ápoltak és intenzív párbeszédet folytattak: a protestáns Karl Barthot és a katolikus Hans Urs von Balthasart.

Urbán Andrea: Örülnék neki, és minden bizonnyal a közönség is, ha megosztanád, mi az, amin jelenleg dolgozol!

Molnár Illés: Tizenkét év után újra kötetkiadásra készülök, a második kötetem szerkesztésénél tartunk. A kiadó, a szerkesztő megvan, de ezek a kéziratok rendetlen jószágok, nehéz őket borítók közé terelni. Mindeközben friss olvasmányélményként egy francia író-költő, Christian Bobin köteteit olvasom egymás után. Gyönyörű költői nyelven ír a mindennapok banálisnak tűnő dolgairól. Oldalakon át ír az ablakpárkányon sorakozó virágokról, azokon keresztül pedig egészen mély bölcséleti belátásokig jut el. Közel áll hozzám ez a mindennapi esztétika, amikor apró mozzanatok tágulnak egészen kozmikussá, és ebben, talán nem hangzik nagyképpően, rokonléleknek érzem. Naplószerű próza, mégis költészetként viselkedik. Persze ilyenkor bennem is megszületik a gondolat, hogy vajon én tudnék-e ilyet írni: ami próza, mégis líra, napló, de mégis esszé, irodalmi szöveg, mégis filozófia. Lehet-e sehova be nem sorolható, műfajtalán szöveget írni? Amire csak azt tudod mondani, hogy írás, mondatok. Tud-e egy könyv úgy működni, hogy nem rakható be ETO-jelzet alá?

Szabó Gábor

„Something in the Air”

GARACZI LÁSZLÓ: *PLASZTIK*

„a montázs benne van a levegőben”

Erdély Miklós: *Montázs-éhség*

Garaczi László első szövegei olyan hagyományszálakat, narrációs technikákat és radikális deszemiotizációs eljárásokat kapcsoltak össze, amelyek meglehetősen társatlannak bizonyultak a nyolcvanas évek poétikai etikettjében. A kánon nyilvánosságának csak peremvidékén jelenlévő (neo)avantgárd, illetve a szinte teljesen figyelmen kívül hagyott underground kultúra marginalitása kevésbé tette lehetővé Garaczi ezekhez kapcsolódó első munkáinak e hagyományösszefüggésekben történő elemzését és méltatását. Olyannyira, hogy a prózavilágát igen erőteljesen formáló alternatív kultúra nyelvi és fogalmi készletének, életvilág-modelljeinek, illetve filmes és zenei hatásainak elemzése szinte teljesen kívül rekedt a recepció horizontján.

Az Esterházytól átöröklött poétikai minták és a neoavantgárd hatások emlegetése mellett a korabeli fogadtatás Garaczi írásainak generációs jellegét hangsúlyozva alapvetően a nemzedéki közérzet morális, nyelvi, habituális vetületeinek hiteles reprezentációiként méltatta a szövegeket.¹ Jobbára tisztázatlan maradt azonban, hogy mit is kellene értenünk ez esetben a „nemzedék” fogalmán, melynek egészen Hume-ig visszanyúló gazdag irodalma a történelem ritmusát rendszerbe foglalva, a biológiai szférából kiindulva próbálja magyarázni a társadalmi-kulturális áramlatok törvényszerűségeit. Most talán elegendőnek tűnik felidézni Mannheim Károly [Wilhelm Pinder meglátásaiból kiinduló] gondolatait a nemzedéki lét *egyidejű egyidejűtlenségéről*: „Mindenki a vele egykorúakkal és az eltérő korúakkal együtt él az egyidejű lehetőségek bőségében. Ugyanaz a kor mindegyiküknek más-más idő, nevezetesen *önmagának egy másik korszaka*, amelyben csak a vele egykorúakkal osztozik”. Ebből következőleg aztán „minden időpont tulajdonképpen egy többdimenziós időszak, hiszen mindig a létező nemzedéki rétegek különböző kifejléseiből közelíthető meg”, s így az időről való gondolkodás „polifón szervezésű kell legyen: minden időpontban meg kell hallanunk benne külön-külön az egyes generációk hangját, amelyek mind önmagukból kiindulva érkeznek el ama időpontba.”² Amennyiben tehát a „nemzedéki idő” polifón szerveződésű, úgy feltételezett egységessége csupán látszatharmónia, disszonáns szólamok hangkompozíciója. Az egyidejű egyidejűtlenségek okozta súrlódások, hatások, konfliktusok, összesimulások és szétartások mozgásirányai, a társadalmi szinterek és találkozási pontok, kölcsönviszonyok alakulásainak küzdelmes dinamikájából azonban mégis valami-

1 Domokos Mátyás, *Garaczi László: PLASZTIK*, Jelenkor 1986/7-8., Keresztury Tibor, *Garaczi László: Plasztik*, Alföld 1987/1., Doboss Gyula, *Garaczi László: Plasztik*, Kortárs 1987/3., Károlyi Csaba, *Beszéljünk Garacziról!*, Jelenkor 1993/4.

2 Mannheim Károly, *A nemzedékek problémája* = *Uő, Tudásszociológiai tanulmányok*, Osiris, Budapest, 2000, 209.

féle sajátos élet- és világérzés termelődik és közvetítődik az egymást keresztező társadalmi entelekheik között.

Az a szociokulturális közeg, amelybe a *Plasztik* szövegvilága ágyazódik, s amely-lyel nyelvi és formai értelemben is kommunikál, „közösségek rejtett hálózataként”³ jellemezhető, amelyben az eltérő generációs tudásformák és hagyományok, élet-modellek és ideológiai tapasztalatok közös metszeteiből teremtdő hallgatag tudás összetartó ereje teremt meg valamiféle láthatatlan összetartozást a hatalom kulturális és ideológiai normatívumaival szemben. Egy nagyon általános keretezés értelmében a korszak alternatív életvilágai számára egyképp érvényesnek tűnhetett Kassák *Kiáltás a tavaszban* című verse nemzedéki közérzetének önjellemzése: „Az idők gyaláztak meg minket s a terek elfordultak lépteink előtt.” Az „idők” és „terek” hasonló szorongással érzékelt szétcsúszásának ontológiai tapasztalatát közvetíti Garaczi prózájának nyelvi és formai eljárásrendje is.

Írásainak polifonikus, egyik elemzőjének hatásos, ám talán túlzó álláspontja szerint „kizárólag vendégstílusokból”⁴ álló, megannyi regisztert megmozgató kompozíciója mintha a hasonlóképp komplex nemzedéki idő formai reprezentációja lenne. Az 1985-ben megjelent *Plasztik* nyelvi mikrokozmosza úgy szervezi stílusrenddét a szövegek heterogenitását, hogy nem vasalja ki a szavakból az idegen intenciók gyűrődéseit. Az idegen szavak sajátja és a saját szavak idegenné alakulásának szövevényes kölcsönviszonyában a nemzedéki temporalitás eltérő időindexekhez kapcsolódó, ám párhuzamosan egymás mellett élő nyelvei és hagyományai egymás kritikai korrekcióiként olvadnak össze Garaczi prózanyelvében. „Minden szó – írja Bahtyin – egy ember, egy nemzedék, egy korosztály, egy nap és egy adott óra aromájával van körülvéve. Minden szó annak a kontextusnak, s azoknak a kontextusoknak az illatát árasztja, melyekben feszültségekkel terhes társadalmi léte folyt; minden szó és minden forma intencióktól hemzseg.”⁵ Garaczi nyelv-architektonikai írásművészete épp a szavaknak ezt az „illatoktól” terhes, „aromatikus” sajátosságát állítja szövegei középpontjába. „A hangulatok, atmoszférák és Stimmungok sohasem léteznek teljesen függetlenül a művek anyagi összetevőitől, azaz mindenekelőtt prozodiájuktól és a poétikai formától” – állapítja meg nevezetes programadó művében Gumbrecht,⁶ öntudatlanul is kapcsolódva a nyelvi formák érzéki materialítását hangsúlyozó bahtyini észrevételhez.

A spontaneitás illúzióját mérnöki pontos szerkesztéssel imitáló⁷ Garaczi-szövegek atmoszféráját a nyelv tört architektúrája, a roncsolt mondatípusok rendje, a ritmus és hangszereltség zaklatott dallamvonalán keresztül felcsendülő polifón dikció és a nemzedéki életvilágok kulturális kódjainak összjátéka teremti meg. Korai

3 Vö. György Péter, *Marslakóink titkos története* = Uő, *Kádár köpönyege*, Magvető, Budapest, 2005, 129–157.

4 Farkas Zsolt, *Mindentől ugyanannyira. Garaczi Nincs alvás! c. könyvének ismeretelméletéről* = Uő, *Mindentől ugyanannyira*, JAK–Pesti Szalon, Budapest, 1994, 132.

5 M. M. Bahtyin, *A szó a költészetben és a prózában*, ford. Könczöl Csaba = Uő, *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 207.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, ford. Erik Butler, Stanford University Press, Stanford, California, 2012, 13.

7 „Mesterkelt” és „természetes”, „szerep” és „igazi”, „jelmez” és „identitás”, „szimbolikus nyelv” és „reine Sprache”, kibogozhatatlan elegyének nyelvi eljárásrendjét Garaczi egyik öntelmezőnek is tekinthető mondatszilánkjára a következőképp metaforizálja: „meztelennek öltözni jelmezbálon”. [Garaczi László, *Nincs alvás!*, Pesti Szalon, h. n., 1992, 50.]

műveiben a jelenvalólét feltárlásaként [a Stimmung heideggeri szempontjából] értett hangoltság érzékeltetése hozzásegíthet annak megértéséhez, miféle viszonyokon keresztül tapasztalta meg az elbeszélő én önmagát a világban, miféle alaphangulat hatotta át a maga „legközömbösebb és legártatlanabb mindennapiságában”, amelyen keresztül a világ jelentéssel telivé válhatott számára. Hiszen az ember lényegéhez tartozik, hogy ittléte valamiképpen már mindig is hangolt lét, a „lenni” egyben azt jelenti: hangoltan lenni.⁸

Az első Garaczi-kötetek nyelvi, formai és témavariációit meghatározó szubkulturális dimenzió nem pusztán mint a múlt egy nyoma, vagy annak egyszerű reprezentációja, hanem mint a múlt érzéki jelenvalósága válik az esztétikai hatás lényeges komponensévé az olvasás aktusában.⁹ A szövegek immateriális atmoszférája a szövegvilág anyagi valóságává, az esztétikai tapasztalat formai elemévé sűrűsödik, hiszen a humán világbanlét pozíciójának tematikusan ábrázolt hangoltsága nem választható el az azt felidéző irodalmi beszéd poétikai hangszereltségétől. A következőkben ezeket a hangulati, atmoszférikus, fluid szövegelemeket szeretném jelenvalóvá tenni Garaczi első három kötetének elemzése során, mégpedig *A terület visszafoglalása a madaraktól* szövegeivel egy időben íródott, ám mégis előbb megjelent 1985-ös *Plasztikot* állítva ennek fókuszába. Úgy kapcsolódva tehát a Garaczi-recepcióban egykor közkedvelt „nemzedéki próza” – a kádári irodalompolitika által kreált „fiatal irodalom” terminusához hasonlóan – semmitmondó gyűjtőfogalmához, hogy azt részben az „atmospheric turn” elméleti szempontjai által felkínált lehetőségek felől próbálom megközelíteni.

Ami egyúttal azoknak a szövegformálódásban ugyan konfigurálódó, ám kevésbé szembetűnő kulturális kódoknak, emléknymoknak a megvilágítását is lehetővé teszi, amelyek – mint például a Garaczi-próza zenei vonatkozásai – mind ez idáig nem nagyon kerültek az elemzések homlokterébe. A Stimmung, amely a németben a hang és a hangoltság [Stimme és stimmen] kifejezésekkel rokon, éppúgy a zeneiség és a hangzás metaforáján keresztül ruházza fel érzéki jelenléttel a dolgokat, mint a polifónia zenei fogalmából kibontott mannheimi-pinderi nemzedék-definíció. A *Plasztik* esetében azonban a hangnak, a hangzásnak nem csak a nyelvi karnevál re- és dekomponáló partitúrájának értelmében van jelentősége, hanem a szöveg prozodiáját is szabályozó, egyúttal messzebbre vezető (szub)kulturális utaláshálókat is kibontó zenei kódok, intertextusok sajátos hangzáselemeket megszólaltató, testi affektusokat előidéző szerepeltetésében is, amelynek lüktetésében egy korszak kulturális alaphangjára ismerhetünk.¹⁰ Ahogyan az írásom címéül választott 1969-es, a maga korában igen jelentős kulturális és érzelmi hatást kiváltó Thunderclap Newman-szám maga is egyszerre volt a forradalmi diák- és életforma-lázadások korának terméke és generátora, s ugyanakkor reprezentatív emblémája is, úgy a *Plasztik* „hangzós” poetizáltságát ugyanebben a hármas értelemben vélem kapcsolhatónak a nyolcvanas évek szubkulturájához. Mellyel azonban, esztétikai formaként természetesen nem azonos, és nem is állhat tükörviszonyban vele. Az „I was in it yet I was not

8 Vö. Martin Heidegger, *Lét is idő*, ford. Vajda Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 269–278.

9 Vö. Gumbrecht, *I. m.*, 14.

10 Vö. Hans Ulrich Gumbrecht, *Rhythm and Meaning = Materialities of Communication*, szerk. Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer, Stanford University Press, Stanford, 1994, 170–186.

part of it.” Carlos Castaneda-tól mottóként idézett gondolata¹¹ ebben az értelemben szerző és szöveg, valóság és fikció, én és nem én összetett, heterotóp viszonyára utal, de jelzi egyúttal a társadalmi idegenség, a kívülállás és a bennelét ellentmondásos állapotának a kádári Magyarország szubkulturális világát meghatározó szorongató érzetét, harmadsorban pedig a különböző tudatállapotok közti átjárások otthonos otthontalanságára is utal. Castaneda első könyvében, a *The Teachings of Don Juan*-ban ugyanis a fiatal antropológus tanítványul szegődik egy Don Juannak nevezett jaki indián varázsló mellé, aki beavatja őt az „igazi” látás, a módosult tudatállapotok, a „másik világ” titkaiba. Ezek felfedezését ígéri a mű születésének genezisének elmesélő első szöveg ars poeticus zárata: „Mindent látok és mindent megengedek.” [5.], innen nyerhet magyarázatot az elbeszélő „külső-lipótvárosi Don Juan”-ként történő önmegnevezése [36.], és kap sajátos jelentést a zöld felső, Rudenz Ulrich-történetben felcsendülő Don Juan regiszterária [40.]. Az önértelmező mondat hosszabb alkotói periódust átfogó poétikai jelentőségét erősíti, hogy majd az 1992-es kötet *Azóta zuhan* című történetébe is beékelődik.¹²

Garaczi monográfusa joggal emeli ki azt a lényeges hatást, amelyet Erdély Miklós gyakorolt a korszak alternatív bölceleti modelleket kereső gondolkodására, az „új szenzibilitás” irodalmára, s így a pályakezdő Garaczi irodalmi gyakorlatára is.¹³ E szellemi befolyást alakjának többszöri megidézése is nyomatékossítja a szövegekben, hiszen Erdély nem csupán a *Tartsd a szemed a kígyón* egyik történetének főszereplőjeként tűnik fel,¹⁴ de felbukkan a neve a *Mintha élnél* lapjain a mesterek előtti tisztelgés ironikus seregszemléjében is.¹⁵ A *Plasztik* egyik fejezetének jelöletlen narrációjú zárómondata, a „Minden esetben a halálfélelemben halunk bele” [46.] pedig a *Tartsd a szemed a kígyón No igen* című történetében Erdély aforisztikus megjegyzéseként azonosítódik.¹⁶

A *Plasztik* esetében a mű montázsszerkezete, illetve annak ismeretelméleti, bölceleti, világképi meghatározottsága tűnik olyan rendezőelvnek, amely Erdély elméleti munkássága felől válhat értelmezhetővé, aki már a hatvanas-hetvenes években komolyan foglalkozott a montázstechnika elméletének filozófiai, nyelvészeti, esztétikai megalapozásával, illetőleg műalkotássá formálásának hagyományával és lehetőségeivel. A balatonboglári Kápolnaműterem alkotóit többek közt az ő hatása kezdte érdekelni a valóság megjelenésének és érzékelésének alapvető formájaként értett¹⁷ montázs nyelvészeti, filozófiai, fenomenológiai háttere. Erdély számára

11 Garaczi László, *Plasztik*, Magvető, Budapest, 1985, 30. A továbbiakban az oldalszámokat zárójelben erre a kiadásra hivatkozva adom meg.

12 Garaczi, *Nincs alvás!*, 103.

13 Bónus Tibor, *Garaczi László*, Kalligram, Pozsony, 2002, 21–23.

14 Garaczi László, *Tartsd a szemed a kígyón*, Holnap, Budapest, 1989, 14.

15 Garaczi László, *Mintha élnél*, Jelenkor, Pécs, 1999, 24.

16 Garaczi, *Tartsd a szemed a kígyón*, 25.

17 Csak röviden hivatkoznék ezzel kapcsolatban Erdély több írásában is ismétlődő példázatára, mely szerint már a szfinx és a piramisok építése is úgy fogható fel, mint „az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képébe a »tudat alakú« piramisokat mintegy belemontírozta”. A montázs így nem csupán egy körülhatárolható eszmétörténeti, művészeti korszak terméke, hanem az érzékelés és a tudat a priori formája. [Erdély Miklós, *Montázsgesztus és effektus = Uó, A filmről*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 146. Erdély szemléletének egy tágabb nemzetközi, interdiszciplináris paradigmába történő kapcsolódását

a montázsban „a jelenettöredékek körüli szerteágazó jelentések, távoli megfeleltetések hada”¹⁸ elsősorban ismeretelméleti szempontból tűnt lényegesnek. Az egymáshoz nem illeszkedő dolgok összekapcsolása, az ember átrendezési képessége, a valóság újraformálásának, újraformálhatóságának provokatív gesztusa szerinte ugyanis a fennálló rend, a stabil világkép ingatag voltát lenne hivatott érzékeltetni.¹⁹ Ilyen értelemben a montázs elmélete kritikai teória, maga a montázművészet pedig inherensen hordozza formaiságában a kritikai tudat radikalizmusát.

Ebben a hatásösszefüggésben érdemes rögzíteni, hogy a *Plasztik* a képek és szöveg kompilálásának az avantgárdból áthagyományozott látványos módszerétől kezdve gyakorlatilag minden egyes szöveg eljárásában a montázs kombinatorikus, elemeket szétbontó és újjáillesztő technikájával kérdőjelezi meg a normatív realitáscsmény ideologikus elvárásait. [A *Plasztik* fotóit készítő Galántai György közreműködése a kötet vizuális felszínének formálásában nem melleleg már maga is egy olyan kulturális kód, amely ismét a balatonboglári Kápolnaműterem és az Artpool neoavantgárd szellemiségéhez kapcsolja Garaczi könyvét.]

A betűcseréken nyugvó anagrammatikus átnevezések, a jelzők és jelzett szavak szintaktikai átrendezése, az eltérő politikai, temporális és művészeti mezők egymáshoz illesztése minduntalan a valóság nyelvi meghatározottságára és újrakonstruálhatóságára figyelmeztet, a stílusregiszterek polemikus ütköztetése, a zárt szótárak felnyitása és patchwork-szerű kombinálása, az élet- és értékvilágok távoli elemeinek összevágása pedig a nyelvi rend átalakításán keresztül teremt lehetséges valóságokat. Garaczi írásainak szomorkásan humoros atmoszférája részint épp a távoli valóságszeletek meglepő kombinálásából és a nyelvi elemek eredeti kontextusból történő kimozdításából fakad. [Már csak ezért sem feltétlen szerencsés a narrációt egy „komponista” és annak „könnyebb fajú vetélytársa, a humorista”²⁰ versengő szembeállítására szétbontani.] A montázs kritikai irányultsága, felforgató ereje Garaczi prózanyelvében a valóságképünket megalapozó logikai kategóriák és értékviszonyok nevetségessé tételével, abszurdba fordításával, a nyelv Zsilka János által megfogalmazott [s Erdély művészetbölcseletében applikálódó] alapvető montázs-jellegének hangsúlyozásával fejti ki hatását.²¹ A nyelv megszilárdult metaforáinak kimozzgatása és átrendezési szükséglete, végső soron a montázs performatív beszédtektént történő felfogása Garaczi nyelvcsményében is jól érezhetően jelen van. Szentjóbby Tamás 1973-as kiáltványa

jelzi, hogy Derrida épp a *Montázs-éhség* megjelenésének évében, 1966 októberében adta elő a baltimore-i Johns Hopkins Egyetemen rendezett *The Language of Criticism and the Sciences of Man* című konferencián *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* című szövegét, amelyben (Lévi-Strauss nyomán) ő a bricolage nyelvfilozófiai aspektusait kiemelve beszélt arról, hogy nem képzelhető el tisztán tartható beszéd, a „barkácsolás” ugyanis minden diszkurzus alapvető adottsága: „minden diszkurzus valamilyen barkácsolásnak van kitéve.” [Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford. Gyimesi Timea, Helikon 1994/1-2., 28.]

18 Erdély Miklós, *Montázs-éhség* = Uő, *A filmről*, 103.

19 Erdély, *Montázsgesztus és effektus*, 146.

20 Simon Attila, *Sztepptáncos-kényszerzubbonyban. Garaczi Lászlóról = Más vagy. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Keresztury Tibor – Mészáros Sándor, Alföld – Magyar Írószövetség Kelet-magyarországi Csoportja, Debrecen, 1991, 225.

21 Vő. Havasréti József, *„syntaxis mundi” eszméje és a film. Zsilka János és Bódy Gábor kapcsolatáról* = Uő, *Széteső dichotómiák, Gondolat-Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 11–29.*

a *Plasztik*, *A terület visszafoglalása...* és a *Tartsd a szemed a kígyón* majdani poétikáját illetően is érvényesnek tűnik: „az új csoportosítás ötletéből kiindulva, felcseréléssel, behelyettesítéssel, magán a nyelvi szerkezeten nem változtatunk, de amint a valóság egyéb elemeivel hozzuk kapcsolatba, azaz tetté formáljuk, kiderül, hogy nem csupán nyelvi forma belső viszonyairól van szó, hanem az új módon csoportosított szerkezet a környezetében zavart kelt, azzal konfrontálódik és változásra ingerli”.²²

A *Plasztik* fejezeteinek sokat emlegetett kártya-szerkezete természetesen maga is „montázsgesztus”, amely elsősorban Calvino *Az egymást keresztező sorsok kastélya* című 1969-es regényének narratív mintázatát idézi, hiszen az olasz mű mágikus erdőben elnémuló szereplői a tarokk kártya lapjainak variábilis rakosgatásával mesélik el saját történetüket. Az Oulipo-csoport kombinatorikus, véges elemből végtelen lehetséges világot építő jelpermutációs kísérleteinek ötletein nyugvó könyv azonban ettől eltekintve koncepcionálisan eltér Garaczi szövegétől. A különbségek részletező elemzésétől eltekintve például érdemes észrevenni, hogy míg az olasz szerző a rendelkezésre álló jelkészlet elemeinek permutációival nemcsak személyes sorsokat, de potenciális nagytörténeteket, „klasszikus” narratíva- szilletteket is „kírák” a kártyalapokból (Faust, Lear, Hamlet, Oidipusz stb.), a „legmagasabb” lap megnevezésével kijelöli a lap/jelkészlet szimbolikus középpontját, illetve a „kehely apród” figurájában magát az elbeszélő ént is identifikálja, addig a *Plasztik* „kártyalapjai” (fejezetei) heterogén, diverz együttest alkotnak, amelyek csupán mellérendelő, egymásra mutató és széttartó elbeszéléstörmelékeket hoznak létre, amelyekben az elbeszélői én maga is eltűnni látszik e sokszorozódásokon keresztül. A kártyalapokon lévő foltok, elmaszatolódások, nyomok ráadásul a szavakhoz/jelekhez a már emlegetett bahtyini értelemben tapadó emlékezeti kontextusok maradványaiként a jelek szennyezett, mások által már elhasznált jelentéseinek bizonytalanságát mutatják, ezzel is kétségessé téve bármely autentikus, személyes történet elbeszélhetőségét.

A *Plasztik* önértelmező kártya-metaforája mindemellett még a rendelkezésre álló (jel)készlet hasznavehetetlenségét is hangsúlyozza azzal, hogy a pakli nem tartalmazza a piros IX-es lapot, cserébe viszont két makk ász van benne: e készlethiba miatt a játékot tehát eleve lehetetlen szabályosan játszani. A rendszersérült pakli e volta-képpen nyelvkritikai irányultságú jellemzéséből logikusan következik a játék szintaxisát eleddig meghatározó normatív szabályok értelmetlenségének nyilvánítása, ami pedig a prózapoétika esztétikai – és amint rögvést látjuk – társadalomkritikai potenciáljának felszabadítását vonja maga után. Talán itt érdemes futólag jelezni a kapcsolódást a *Plasztik* önreflexív kártya-metaforája és a *Termelési-regény* jól ismert öntükröző jelenete közt, ahol a Tomcsányi által lapozgatott újság összekeveredett, esetleges rendben sorjázó, ráadásul hajtás- és festéknymoktól roncsolt lapjai szintén a lineáris olvasás és a célelvű értelemképzés lehetetlenségét jelzik.²³ Amikor tehát 1966-ban Erdély úgy fogalmaz, hogy „a montázs benne van a levegőben”,²⁴ akkor egy alkotástechnikai eljárás elemzése kapcsán egyben a korszak szellemiségét atmoszférikusan átítató szemléleti, gondolkodási és társadalmi változás igényét és jelenlétét is érzékelteti.

22 Szentjóby Tamás, *köti kötéllal a tehenet, ismeretterjesztő akció* [Egyetemi színpad, 1973. április 8.], Jelenlét 1989/1., 268–269.

23 Esterházy Péter, *Termelési-regény* [kissregény], Magvető, Budapest, 1983, 27.

24 Erdély, *Montázs-éhség*, 100.

Derrida már említett, korszakos hatású előadásán túl megérzése szenzitíven kapcsolódik a valóság átalakítására irányuló progresszív társadalmi és politikai mozgalmak hatvanas évekbeli európai irányához is, melynek egyik teoretikus összegzése és programja Guy Debord 1967-es könyvében, *A spektákulum társadalmában* fogalmazódott meg. A diáklázadások ideológiai, nyelvi és cselekvésprogramját is közvetetten befolyásoló mű kritikai módszertana – alighanem a közös avantgárdista gyökerek miatt – a montázs Erdély-féle művészeti koncepciójának társadalmi-forradalmi vetületeként jelenik meg, míg élvezet- és művészetközpontú, fogyasztáskritikus és hatalomellenes társadalomvíziója – bő évtizedes késéssel és a kelet-európaiság transzferein átszűrődve – épp annak a szubkulturális közegnek társadalomkritikai, életmódbeli, művészeti gyakorlatait termékenyítette meg, amely nem csupán szociokulturális háttérzása, de poétikai formálója és részben tárgya is volt Garaczi korai szövegeinek. A Debord által még az ötvenes évek végén kidolgozott pszichogeográfia a munka és a fogyasztás logikájára épülő várostér megtörését a társadalmi hatalomgyakorlással szembeni alternatív gyakorlatként képzelte el, amely a város távoli pontjait az élvezet, a személyes élmény pszichológiája alapján összekötve a tér érzelmi mintázatának útvonalaival rajzolja újra a valóságot. A *dérive* a cél nélküli, eltéréseken és eltérítéseken nyugvó mozgás, amely éppúgy a tér heterogén halmazai, eseményei és hangulatai közt nyit átjárást és teremt kapcsolatot, ahogyan a montázs távoli tér-idő elemeket összeillesztő technikája. Mind a montázs, mind a *dérive* a megszokott érzékelési módokat és narratívákat töri meg: a montázs a lineáris történetmesélést, a *dérive* pedig a céltudatos haladást. A *Plasztik* e kritikai világnézet nyelvi és formai metaforája, amely a szövegtér termelői (elbeszélői) és fogyasztói (befogadói) logikáját a *dérive* ötletszerűnek tetsző, élvezetes csapongására cseréli. A város nem funkcionális használata során a munkára optimalizált tér épp úgy játéktérre válik a szituacionisták akcióiban, ahogyan a szöveg válik Garaczi prózájában a játék távoli zónákat, időket és kulturális regisztereket összeillesztő szabad terévé. Az 1986-os kötet címét parafrázálva: a terület visszafoglalása a hatalomtól.

Debord másik fontos, Garaczi elbeszéléstechnikájával szintén összefüggésbe hozható fogalmi konstrukciója a nyelv szerkezetében fészkelő manipulatív és erőszakos hatalmi befolyásolás kicselezésére, a társadalmi normatívumoknak való nyelvi ellenszegülés szintaxisának módszertanára vonatkozik. „A *détournement* az ellenideológia rugalmas nyelve” – fogalmaz Debord –, amely a normatív logikát eltérítve (*détourné*) „minden fennálló rendet megrendít és elsodor”, s így egyfajta „történelmi kiigazításként” maga is cselekvéssé válik.²⁵ Amikor annak idején egyik kritikusa a *Plasztik* szövegeljárait a „kisiklottság” és a „szövegeltérítés”²⁶ fogalmaival jellemezte, akaratlanul (?) is e debord-i terminusok kultúr- és ideológiatörténeti emlékeztetőt idézte fel. Garaczi írásművészetének a mai napig egyik legmeghatározóbb eleme az „eltérítés” (ellen)ideológiai alakzata.

Az eltérítések, kisiklások, elmozdulások által szaggatott szövegpakli hatástörténeti kapcsolódásai *A kigyó a másik kigyó farkába harap* című történeten keresztül az

25 Guy Debord, *A spektákulum társadalmában – Kommentárok a spektákulum társadalmához*, ford. Erhardt Miklós, Open Books, Budapest, 2022, 170–171.

26 Simon, I. m., 218.

avantgárdista kritikai hagyományon túl azonban Baudelaire provokatív modernizmusa felé is megnyílnak. [Ami Baudelaire – minden bizonnyal Walter Benjamin közvetítésével – Debord-ra gyakorolt befolyását tekintve talán nem is meglepő.] A történet címében szereplő kígyó metaforája nem egyszerűen az önmagába visszatekeredő, az öntükröződések során át végtelenbe sokszorozódó konkrét mű önértelmezésére korlátozódik, de a *Plasztik* mozgékony szövegszerkezetének egészére érvényesen válik *A fájdó Párizs* [*Le Spleen de Paris*] Arsène Houssaye-nek írott előszava felől magyarázhatóvá. Baudelaire itt ugyanis szintén egy kígyószerű, széttagolható, ám mégis egységes lényhez hasonlítja saját művét, melynek nincs hagyományos eleje, közepe és vége, miközben minden része kapcsolódik valahogy a másikhoz, és melynek részei önállóan is élnek, ám együtt is organikus egészet alkotnak: „Emeljen ki egy csigolyát, és a tekervényes képzelet két darabja minden nehézség nélkül újra összeforr. Szabdálja diribre-darabra, és meglátja: valamennyi külön-külön megél.”²⁷ A részek és az egész organikusan osztdódó és újraalakuló eleven, tekervényes viszonyából formálódó, vizionárius hangulatot árasztó „kis prózaversek” [*petits poèmes en prose*] szöveg- és műfajemlékezetét őrzik és formálják újjá az önértelmező kígyó-metaforán keresztül a *Plasztik* variábilisan újrendezhető [kártya]lapjai. A baudelaire-i szövegmetafora – amelyet a költő a nagyváros szorongató forgatagával s a „tudat cikázásaival” [*les soubresauts de la conscience*] hoz összefüggésbe – éppúgy az extatikus csapongás, a távoli részek összeillesztésének forradalmi programja volt a 19. században, ahogy a 20. századi modern nagyváros újrastrukturálására, eleven szövevé alakítására vonatkozó pszichogeográfiai térformálás debord-i terve és a Garaczi-próza urbánus élményvilágát tematizáló kaotikus montázsszerkezet. S mivel az 1989-es *Tartsd a szemed a kígyón* című versének ajánlása a budapesti éjszakában „eleven műalkotás”-ként²⁸ kóborló Dixinek szól, egyúttal az underground beszélő végtelen mondatkígyókból összeálló, szürrealista, szabad versezetű monológjainak sokak élményvilágát formáló jelenléte is további rétegekkel bővíti a metafora jelentéshorizontját.

A terület visszafoglalása... egyik versének címe, az *Illumination of Stephen Dedalus* pedig egy újabb, a baudelaire-i prózaversformához hasonló kapcsolódást jelez. Az „I will not serve” modern, független művészi autonómiáját (és egyben bukását) Stephen Dedalus énmaszkjában reprezentáló verscím *montázsszerkezete* ugyanis Joyce megidézése mellett Rimbaud-hoz is irányítja az értelmezőt. Az 1873 után íródó *Illuminations* címe egyszerre foglalja magába a megvilágosodás, a felvillanás, a hallucinatorikus élmény, a bódulat és az illuminált könyvek színes képeinek jelentésrétegeit, ami önmagában is jól jellemzi és összegzi Garaczi első írásainak szövegalkotó eljárásait, illetve lehetővé teszi történeteinek illuminációkként történő pszeudo-műfaji azonosítását. [És a már emlegetett Castaneda-műhöz is visszakapcsolja a szövegeket.] Aligha véletlen, hogy a Rimbaud utolsó alkotói korszakában írott rövidszövegek látomásos, formabontó nyelvtani szerkezetbe oldott lírizáló prózai megformáltságának és atmoszférájának pontos leírására is ráismerhetünk a *Plasztik* értelmezőjének Garaczi művéről adott érzékletes megfogalmazásában: „Látvány és látomás nem válnak el

27 Charles Baudelaire, *A fájdó Párizs*, ford. Szabó Lőrinc = Uő, *Válogatott művei*, Európa, Budapest, 1964, 257.

28 Najmányi László, *Dixi* = Uő, *Downtown Blues*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006, 94.

élesen egymástól, rendkívül erős atmoszférateremtő képekben és hasonlatokban egymásba úsznak vagy eggyéválásukat és különállásukat szüntelenül, egyidejűleg érzékeltetve *villódnak*, az egész szöveget *káprázat*-, *víziószerűvé* bizonytalanítva.²⁹ [kiemelés: Sz. G.] De nem nehéz összefüggést találni az *Egy évad a pokolban* reménytelen létállapotokról és küzdelmes belső utazásról hírt adó fragmentumai és a *Plasztik* vagy a *Tartsd a szemed...* hasonlóképpen infernális világa között, ahogy az *Egy évad... Delíriumok* alcímet viselő fejezetében kifejtett „szóalkímia” eljárása is könnyedén kapcsolható Garaczi attraktív és invenciózus nyelvművészetéhez, amelyet a *tők VIII* című szöveg mintegy Rimbaud metafizikai nyelvmágiáját deszakralizálva „nyelvmixturá”-nak [60.], máshol pedig a misztikus nyelvkonceptiót még inkább a frivol játékosság felé elmozdítva „nyelvgyurmázó”-nak nevez.³⁰ A „pompás adag mérget vettem be” misztériuma a Gracidin fraternális emlegetésére, a „látnok költő” heroizmusa pedig a „végtelen dioptriás szemüveg” pátoszmentes optikai metaforájára cserélődik [35.].

A valóság anarchisztikus művészi (és társadalmi) újraformálása nyilvánvalóan magában rejtje a létezőbe történő beavatkozás erőszakos gesztusát is, ahogyan erre egyébként Debord maga is felhívja a figyelmet a *détourné*, „erőszakátétele”³¹ kapcsán. A szövegek hangulatának „vészterhes feszültsége”,³² a pusztulás, az (ön)pusztítás, a fenyegetettség állandósult érzete a szövegcsoporthoz egészét valamiféle apokaliptikus erőszak klímájába burkolja, aminek végítélet-szerű eljövételét *A negyedik lovas* már címében is egyértelműen jelzi. Ebben a prózakeretben mintegy ontológiai feltárulkozásként jelenik meg az underground szcéna részben ideológiai színezetű, a művészi ellenállást az önpusztítás életgyakorlataként is színre vivő attitűdje. Az erőszaknak ez a speciális, önelveszejtő irányultsága hasonló logikán nyugszik, mint a Bataille által a törzsi társadalmak rítusaként elemzett *potlacs*, vagyis az ellenség megalázásának és a rajta való presztízsértékű felülkerekedésnek olyan stratégiája, amely a tulajdon élet és javak nagyvonalúan pazarló, tékozló ajándékozásával provokálja és szégyeníti meg az ellenséget. Az önpusztítás az ellenállás egyik fegyvernemeként azzal fejezi ki a hatalommal szemben érzett megvetését és kerekedik rajta felül, hogy provokatív gesztussal megvetően odadobja legnagyobb értékét – az életét – a gyűlölt hatalomnak, e nagyvonalú tékozlásban nyilvánítva ki szuverenitását, teremtve meg saját méltóságát és jelezve dologgá redukálhatatlanságának tényét.

A *Plasztik* nyelvi regisztereiben munkáló erőszak az „én” áldozatosságának, az önpusztító test folyamatos széthullásának ábrázolása mellett a szövegtest már érintett deszemiotizációs műveleteinek szinte sebészi eljárásaiban, a klisék, frazémák kíméletlen szétszerelésében, morfológiai átrendezések „plasztikai” beavatkozásaiban, a formális logikai kapcsolódások széttörésében és asszociációs láncokra cserélésében, vagy hangtani feszültségek teremtésében és kihasználásában érhető tetten. A töredezett valóság drasztikus revíziójának szükségességét pedig a kártyalapokat behálózó törések, repedések, szakadások, sérülések, folytonossági hiányok feltűnő

29 Simon, *I. m.*, 219.

30 Garaczi László, *Élj békében a tüneteiddel*. Nagyvizit Garaczi Lászlónál, Litera 2003. július 23. <https://litera.hu/magazin/tudositas/elj-bekeben-a-tuneteiddel.html>

31 Debord, *I. m.*, 171.

32 Simon, *I. m.*, 219.

gyakorisággal hangsúlyozott durva roncsoltsága érzékelteti. A szakadások nemcsak az egyes szintagmák, mondatok, szakaszok vagy történetek belső koherenciáját, de a fejezetek egymásra következő folyamatosságát is megszakítják: a *piros VIII* című fejezetben egy házibuliban megkezdett dialógus például néhány történettel később, a *piros felső, Geszler H.*-ban fejeződik be.

A brutalitás a történetek eseménysoraiban is gyakran megjelenik: a *Mézben* darabokra törő koponyacsontok és leváló koponyatető [24.], az üléshezut felhasogatása a taxiban [54.], a *Tell Vilmosban* felhangzó „Na lőj már, te mocskok” [67.], „a leomló pohárkonstrukció az Ibolya presszóban” [74.]³³ az erőszakot a szövegek egyik domináns kommunikációs aktusaként érzékeltetik. A *Tartsd a szemed a kígyón* szövegeiben a csontfűrész, a vér [*Csendélet csontfűrészszel*], a csokorra fogott nyaki erek [*A halál később kezdődik*], a testi rothadás [*Ordas dűlő*] emlékezetesen erős képei már a biológiai létezés visszavonásának, a pusztá testre történő erőszakos redukció stádiumát, a halál jelenvalóságát mint létállapotot teszik a szövegek tárgyává [*Szmrty vagy amit akartok, Menjetek el Ufarszinhoz!, A halál később kezdődik*]. Ám a szövegekben a halál – mint az ellenségnek odadobott tékozló és provokatív ajándék, amelynek felkínálása nem a kalkulálható ész célracionális tartományaiban gyökerezik, hanem annak törvénysértő excesszusa, túl- és meghaladása – legtöbbször nem a metafizikai pátosz hangoltságában ábrázolódik. A mesei forma imitálásával keltett szemantikai feszültség poétikai erővé transzformálása egyébként is jellegzetes eljárása Garaczi elbeszélőművészetének, ám a *Szmrty vagy amit akartok* esetében a halál-tematika és a meseszerűség nyelvi, formai kliséinek ütköztetése – Hajnóczy Péter *Kopt nők, A vese-szőrp* vagy *Embólia kisasszony* című rövidszövegeire emlékeztetően – különösen erős hatást kelt.

A komplex szójátékokra, szóalkotásra, hangzásbeli ismétlésekre, tudományos beszédmódok kliséire és jelentésbeli ambiguitására építő nyelvhasználat azt a kérdést veti fel, vajon hozzáférhető-e a reprezentáció segítségével olyasvalami, aminek lényege éppen minden létező reprezentáció megszűnésében, megszüntetésében keresendő. Az erőszak folyamatos jelenlétét a forradalmárok, terroristák szerepeltetése, vagy a terror képeinek hangsúlyos színrevitele tovább erősíti. Már a *Plasztik* első történetét is az erőszak atmoszférája lengi be, hiszen *Az átkozott a születés* – az elbeszélő [hang(ok)] vagy a mű világrajövetelének – körülményeit egy véres akciófilmforgatás drasztikus jelenetében kapcsolja össze az erőszak tartományaival. A második szöveg pedig a több bankrablást, emberrablást és rendőrgyilkosságot elkövető, a popkultúra által aztán antikapitalista lázadó népi hőssé mitizált Bonnie Elizabeth Parker és Clyde Chestnut Barrow brutális történetét és pusztulását oldja szürreális mesévé. Kalandos sorsukat egyébként a szerelem, a lázadás és a halál romantikus metszetében a nyolcvanas évek elején a Kontroll Csoport is feldolgozta *Édes álom [szegény Bonnie és Clyde]* című számában, és aligha véletlen, hogy *A terület visszafoglalása...* kötetben épp a városi gerillák egy másik mitikussá vált párosát idéző, *Két Ulrike*-song című vers mottója is egy Kontroll-citátum. A társadalmi lázadás megjelenítésének

33 E műgonddal felépített pohártorony szétesésének „Nagy Összeomlás”-ként említett, részletezően érzékletes leírása ironikusan utalhat Petri *Összeomlás* című, az ideológiai világszerkezet építményének szétcsúszását hasonló plaszticitással leíró versére, s egyben talán a Nagy Tagadás [*The Great Refusal*] marcuse-i kritikai elméletére történő hasonlóan frivol célzasként is érthető.

a korszak „lábadó” zenéivel történő aláfestése, a nyelv *megzenésítése* Garaczi műveinek egyik olyan fontos elbeszélői megoldása, amely a már emlegetett de- és reszemiotizációs nyelv- és formatechnikai eljárások lüktetését zenei kódok segítségével teszi még intenzívebbé azzal, hogy a prózanyelv ritmikáját és hangoltságát *eltéríti* új dallamritmusok hangzása felé.

A normatív logika értelemképző eljárásaival szemben a nyelv akusztikai dimenzióinak hangsúlyozása, a „konvencionális nyelvrendszer melodikus áthangolása”,³⁴ a [politikai-ideológiai] erőszak, a terror és az underground zene provokatív hangzásvilágának összemontírozása *A diák [68]* egyik mondatában emlegetett „forradalom és stílusforradalom” [12.] nem egyértelműsíthető kölcsönviszonyát intermediális hatásösszefüggésként poetizálja, egyszersmind pedig a korszak atmoszféráját érzékeltetve idézi fel a szubkultúrák felől érkező alternatív zenei világok és a progresszív társadalmi mozgások innovatív összetartozását. „Forradalom” és „stílusforradalom” összekapcsolásának gondolata egyébként alighanem Esterházy közvetítésével a szövegbe érkező, ám kifordított Barthes-utalás, aki a *Kritika és igazság* című írásában egyértelmű analógiát von a „helyéből kimozdított nyelv” és a forradalmi változások közt.³⁵ A „plasztik” egyik lehetséges jelentése épp e forradalmi robbanásra utalva tulajdonképp magát a kötetet, pontosabban annak nyelviségét metaforizálja bombaalapanyagként, ami azért is izgalmas, mert az *Ágnesben* a lektorijelentés-író pont ezzel a kifejezéssel utal vissza a *Daisyben* citált Barthes-idézetre. A művészet performatívumként történő felfogása hangsúlyosan ismétlődik a *Nincs alvás!* leghosszabb, *Azóta zuhan* című szövegében, ahol a „beszél” ige személyragozása egyértelműen személyes alkotói programként sajátítja ki a barthes-i teorémát: „A világ a beszélék szó felrobbanása”.³⁶

Garaczi korai prózavilágának eljárásrendje – Gumbrechtrel szólva – inkább a jelenléthatások érzékeltetését, mintsem jelentéshatások ettől természetesen nem függetleníthető termelését állítja esztétikai programja homlokterébe. A szövegek referenciális vonatkozásai elsősorban nem reprezentálnak, hanem a nyelv perifériális tartományait – az erőszak, a fenyegetettség és a pusztulás érzetét, s ezzel szembeeszegezve a zenével és a hangok által keltett hatásokkal összekapcsolt elemi szabadságélményt katalizálják – beleértve az (ön)pusztítás már érintett heroikus szabadságát is.

A *kigyó a másik kigyó farkába harap* azonban nemcsak a benne színre vitt gazdag kulturális hagyományba illeszthető önértelmező szöveg- és világmetafora miatt fontos eleme a *Plasztik* történet sorának, hanem mert az Ulrike Meinhof és Andreas Baader nevéhez köthető radikális baloldali terrorszervezet, a Vörös Hadsereg Frakció szerepeltetésével a terrort, az erőszakot ironikusan eltávolított történelmi meghatározottságként is megjeleníti. A szövegbeli Andreas Baader ugyanis „kulákcsládból származó újságíró” [16.], akinek születési dátuma a szöveg tanúsága szerint ráadásul a *Plasztik* biografikus szerzőjének születési dátumával egyezik meg [15.]. A szerzői én ideiglenes azonosulása a térben-időben értelmezhetetlen szociolektussal és hasonlóképp téves nemi identitással kategorizált német gerillával egyrészt ironikusan

34 Zolnai Béla, *Hang és nyelv*, Minerva 1935/1–10., 7.

35 Roland Barthes, *Kritika és igazság*, ford. Kelemen János = *Uő, Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976, 215.

36 Garaczi, *Nincs alvás!*, 111.

destabilizálja a történelmi hitelesség és az osztályozhatóság világformáló képességét, ugyanakkor a keretezhető szubjektum-képzet széttobbantásának erőszakos gesztusával egyúttal magára is ölti a „terrorista” ily módon újrakoreografált szerepét. Hasonló iróniával bomlasztja szét a történelmi és nemi kategóriákat Marx feleségének, Jenny von Westphalennek *Johnny von Westphalenne*ként történő szerepeltetése is [15.]

Baader figurája így inkább annak a szöveg- és valóságformáló erőnek szimbolikus alakzataként jelenik meg, amely a szövegtest szétdarabolásának és újraillesztéseinek [baudelaire-i és debord-i] mozgását, illetve a szövegek ideológiai és nyelvi értelemében is szubverzív, a Kádár-kor normatívumaira nyilvánvalóan fittyet hányó világot dinamizálja, s amely a szöveg diegézisének értelmében a befogadást és magát a befogadót is fenyegeti. Sőt a megszólalót és a megszólalás performatívumát is, hiszen az elbeszélővel részben összemontírozódó terrorista alakja az épp irodalmi felolvasást tartó „Garaczi László” figurájában tovább többszörözi magát. Ebben a tükrös identitásjátékban az „én” egyszerre lesz áldozat és tettes, az erőszak alanya és tárgya, a felolvasni kívánt szöveg pedig – ami az általunk épp olvasódó, csupán a folyamatos fenyegetettség örökös jelenidejét tematizáló, befejez[het]etlenül kígyózó történettel válik azonossá – maga is az erőszaknak kitett célpontként, ugyanakkor a külvilággal szembeni erőszakos ellenállás médiumaként jeleníti meg magát. A szöveg végtelenített szerkezete Erdély és Bódy Gábor boglári Möbius-filmkísérleteit idézi, amikor a hosszában félig megcsavart és két végén összeragasztott filmszalag szeriális ismétlődésekben mutatja ugyanazt a képsort, időközönként persze fordított képekkel. Bódy – Garaczi elbeszélői eljárását illetően is érvényes – megfogalmazása szerint a Möbius-film erőszakkal semmisíti meg azt a hazug folyamatosságélményt, amelyből a valóságérzékelés illúziója fakad, s az ismétlések révén, amelyek egymással montázsba lépve összegződnek, a valóság érvényesebb érzékelését teszi lehetővé.³⁷

Az önmagába csavaródó szövegstruktúra miatt állandósulni látszó, a végtelenbe tartó veszélyhelyzet militáns atmoszféráját árasztó szöveg művészetkoncepciójának abszurd – az erőszakot erőszakkal eltörölni kívánó – önjellemzése a *Tartsd a szemed a kígyón* egyik megnevezésében fogalmazódik meg: „Terror Against Terror Army. [TA-TA.]”³⁸ A korszak fojtogató kelet-európai politikai légkörében marginalitásba vonuló, vagy oda szorított művészi underground közérzetjelentéseként és szubverzív [alkotói] programjaként érthető kifejezés erős áthallással kapcsolódik a Baader–Meinhof-csoport ismert jelmondatához: „Tedd tönkre azt, ami tönkretesz!” S mivel a városi gerillák eme ars poeticáját az URH zenekar beépítette az *Ismeretlen katona* című számába [amelyet az együttes felbomlása után gyakorlatilag az összes utódzenekar műsoron tartott], a gondolat az art-punkhoz kapcsolódó színes szubkultúra nyelvi készségének és önértésének közismert és szállóigészerűen terjedő katalizátora lett, s jelenléte jól tetten érhető a Garaczi-próza nyelvi hadviselésében is. [Ami azonban a mámor, a szürreális fantázia és a nevetés erőt is a [nyelvi] forradalom szolgálatába állítja.]

A hazai underground közegben a terror és a háború metaforikája a Spions együttes radikális szövegvilága, identitás- és művészetkoncepciója hatására egyéb-

37 Bódy Gábor, *Bevezetés a „K3” csoport munkatervéhez*, idézi Müllner András, *Lingvisztikai fordulat vs. kreatív szemiotika = Uó, Neoavantgárd mozaik*, Magyar Műhely, Budapest, 2023, 186–187.

38 Garaczi, *Tartsd a szemed a kígyón*, 10.

ként is fontos szimbolikus operátorként működött, hiszen a társadalmi létezés harci terepként történő allegorizálása kézenfekvő alkalmat kínált a tettes–áldozat, agresszor–kiszolgáltatott egyszerre támadó és védekező identitáspozícióinak rögzítésére és kiasztikus átmozgatására, s egyszersmind a hatalom szimbolikus rendjét tudatosan sértő művészszerp egzisztenciális, politikai, metafizikai és társadalmi idegenségének és fenyegetettségének önjellemzésére is.

A szöveget (erőszakosan) megszakító képek a történetformálás és a nyelvhasználat montázszerűségét, a diegézis szüntelen széttördelését és rekonponálását idézve szintén távoli valóságszeleteket ollóznak össze heterogén világmozaikká. Az emberi alakok némelyike maga is kentaurszerű, hibrid figuraként jelenik meg a fotókon [26.], emlékeztetve akár a „kulák-újságíró” Andreas Baader, vagy Marx terrorista férfitársa avanszált feleségének alakjára, de akár az elbeszélői szubjektum egységének illuzórikusságára is.

Amellett, hogy a rejtekező tekintetű arc a maszk és a feltárlkozás, a személyesség és műviség androgün látványát olyan szerepként, konstrukcióként mutatja meg, melynek „eredetije” maga is az alternatív identitások és személyiségalakulások kulturális cserélgetésének művészi megtestesítője volt, a David Bowie-szerűvé stilizált portrék látványa természetesen zenei vonatkozásokat is mozgásba hoz.

A zenei idézetek a szöveg prozódiját eltérítve minden esetben ritmusváltásokat hoznak létre, váratlan hangulatokat tesznek jelenlévővé, illetve a hangtónus, a dallam, az intonáció akusztikai megidézésével egy szinte testileg is érzékelhető szótlamot vezetnek be a „nyelvmixtura” kórusába. Bowie számai nem csak a *Plasztik*, de a későbbi Garaczi-művek állandóan visszatérő zenei kódjai, amelyek a Spions (illetve Molnár Gergely) művészi tevékenységében megjelenő Bowie-kultusz szubkulturális emlékezetét is odakapcsolják a Bowie-reminiscenciáihoz. A *zöld X* című történetet például a Bowie-s önportrék szignatúrájaként felfogható, a magány és a szorongás érzetét tematizáló *Rock 'n' Roll Suicide* lüktetése festi alá, és ugyanez a szám kerül említésre A *terület visszafoglalása...* kötet *Hogy estem áldozatul egy narancsnak Nagypéntek éjszakáján* című Bowie-látomásában, sőt majd a *Nincs alvás! Vérszem és párnarázás* című szövegében is.³⁹

A *Plasztik* én-maszkjainak Castanedától Don Juanon és Baaderen át Bowie-ig tartó sora majd a *Nincs alvás!* hátlapján szereplő harminchárom anagrammatikus névváriációban teljesíti be a szerzői identitás nyelvben való végleges feloldását. [Amit ismét egy nem is olyan rejtett szubkulturális zenei utalás színezt, hiszen elég egyértelműen utal a *33 nevem volt* című Európa Kiadó-dalra. Ami egyébként – szürreális dimenziókba távolítva az identitáspozíciók sokszorozódó lehetőségeit – maga is ironikus überelése Ságvári Endre állítólagos harminckét nevének.]

39 Garaczi, *Nincs alvás!*, 10.

„Itt ül a tüdőmben apám”

TESTBE ÍRT GYÁSZ TERÉK ANNA *HÁTTAL A NAPNAK* CÍMŰ KÖTETÉBEN*

Terék Anna *Háttal a napnak*¹ című műve dedikáltan gyászkötet. A szerző az elhunyt édesapának szóló ajánlása („Apámnak”), a kötet felépítése és a szövegek szorosan egymásból építkező jellege révén az olvasó egy gyászszituáció, illetve gyászfolyamat részévé válik. A halál, a trauma tematikus feldolgozása már Terék 2017-ben megjelent kötetének is rendkívül erős szervezőereje volt, de amíg a *Halott nők*² című – szintén szignifikánsan narratív módon fűzött kötete – tágabb kontextusban, a háború és női sorsok metszetében jelenítette meg a veszteségek és tragédiák sorozatát, addig a *Háttal a napnak* mind hangütését, mind tárgyát tekintve személyesebb, fókuszáltabb, egy adott veszteségre koncentrál: az apa halálára és a halált követő gyászfolyamatra.

A folyamat szó leírása ugyanakkor kétséget is ébreszthet az értelmezőben, ugyanis Terék szövegei, noha narratív, időbeliségében ábrázolható történetet rajzolnak a szerethető, de alkoholista és végül elhunyt apáról, ám ugyanez a folyamatszerűség már nehezebben érhető tetten a versekben megjelenő gyásztapasztalatot illetően. Ez a gyász mintha nem lenne elmesélhető, csupán nyomai, lenyomatai érződnek, azok viszont állandósulva, a testbe írva, diszfunkciókban, illetve a test sérüléseiben rögzítve. A kötet jelentős része első benyomásra egy elakadt gyászfolyamat képzetét kelti, ahol a gyász zsigeri, fizikai tapasztalatként érzékelhető, és nyelvívé tétele is elsősorban a testi érzetek rögzítésén keresztül valósítható meg. Ugyanakkor a *Háttal a napnak* rendkívül sajátos időkezeléssel és narratív igénytel is fellép, a kötet végére a megrekedt és egy helyben toporgónak látszó gyász végül mégis kimozdításra kerül, s ennek eszközévé a testi tapasztalatok leírásán túllépő konkrét emlékek felidézése és kimondása, a múlt eseményeinek nyelvi rögzítései, illetve az aposztrophé alakzatának különböző módon való működtetésesei válnak.

Jelen tanulmányban a *Háttal a napnak* gyászpoétikáját tárgyalom. A kötet nem szorul bemutatásra, hiszen 2020-ban történt publikálását követően gazdag és értő kritikai recepcióban részesült,³ e kritikák többsége rámutatott a szövegek trauma- vagy gyászfeldolgozó igényére, illetve eltérő hangsúlyokkal ugyan, de foglalkoztak a kötet testi érzeteket színre vivő nyelvvel,⁴ vagy az aposztrophéval,⁵ valamint a szövegek narratív igényével egyaránt. Az itt következő tanulmány azonban mindezen

* A tanulmány a NKFIH FK 146513 számú pályázat keretében született.

1 Terék Anna, *Háttal a napnak*, Kalligram, Budapest, 2020.

2 Terék Anna, *Halott nők*, Kalligram, Budapest, 2017.

3 Többek közt lásd: Balogh Gergő, *Horpad, kinyúlik, átszakad*, Kortárs 2021/9., 93–98.; Kustos Júlia, *A versekből kicsordult Annáról*, Műút 2021. 06.10. <https://muut.hu/archivum/36770>; Mohácsi Balázs, *Krizismátrix*, Jelenkor 2020/12., 1416–1420. https://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/JELENKOR_20-12.pdf; Vásári Melinda, *„Felhorzsolts bőrrel állok, arccal a napnak”*, Alföld 2021/1., 97–101.

4 Vö. Balogh, I. m.; Vásári, I. m.

5 Vö. Balogh Boglárka, *Vallomásos múltidézés*, Kulter 2021. 03. 30. <https://www.kulter.hu/2021/03/terek-anna-hattal-a-napnak-kritika>

komponensek együttes működését vizsgálva igyekszik tetten érni a gyász nyelvívétételét, poétikai teljesítménnyé formálását, úgy tekintve e költői műveletekre, mint amelyek alapvetően határozzák meg Terék Anna komplex gyásznelvét. Az elemzés ekképpen Terék művében poétikai szervezőerőnek a személyes gyásztapasztalatot tekinti, szemben azokkal a kritikákkal, amelyek traumaegyüttesek megjelenítéseként⁶ értelmezik, vagy a krízismátrix⁷ fogalma felől közelítenek a *Háttal a napnak* szövegeihez. Ez a nézőpont indokolja, hogy a kötetet a tanulmány együttoolvassa egy, a testi tapasztalatokat előtérbe helyező gyászmélettellel – ami azon túl, hogy a testi érzeteket, a test szerepét rehabilitálja a gyászfolyamatok kapcsán, rámutat a gyászoló azon igényére is, hogy tapasztalatát nyelvileg is megformálja.⁸

Egyfelől szövegelemzések révén vizsgálom a gyász testbe írt poétikáját, másfelől a veszteséggel járó álló idő tapasztalatát, az idő és a természeti képek, valamint a testi érzetek egymásba fonódását. Továbbá kitérek a kötet diszkurzív igényére, az aposztrophikus beszédmódra, amely a kötet egyik legjellemzőbb retorikai sajátossága – a szövegekben szinte kivétel nélkül szereplő megszólított „uram” szerepére. A beszélőnek a megszólítottal kibontakozó – illetve állandóan homályosított, rejtélyesen felépített – viszonya ugyanakkor a kötet értelmezési lehetőségét a szerelmi költészet irányába is megnyitja, úgy azonban, hogy, hasonlóan a gyászműveltséghez, nem a megszólított másra helyeződik a hangsúly, hanem a másik viszonyában értelmezendő én, az önmegértés kerül a középpontba.

I. Testben hordozott gyász

Nem példa nélküli a 20–21. századi magyar költészetben, hogy gyászversekben, gyászkötetekben testi képek, testrészábrázolások megjelenjenek. Noha itt most csak röviden lehet rá utalni, de Szabó Lőrinc *A huszonhatodik év* című kötetében több olyan darab is található, amelyben a gyász testi képekkel való megjelenítése, vagy épp a Másik testének hiánya tetten érhető. Példaként említhető a *Visszahozhatatlan* című vers,⁹ amely címében már azonnal visszavonja a halott testi létezését, ugyanakkor saját testében szinechdochikusan elhelyezi a gyászt: „szívedet érzem szívemben és agyamban”. A szonettek közül kiemelhető még a *Két halántékom között* – de itt sokkal inkább az emlékezésről, emlékekről, illetve a halott emlékezés általi újratemetéséről van szó [vö. „agyam belseje lett egész világod”], semmint a gyász testi lenyomatairól. Szabó Lőrinc mellett megemlíthető Borbély Szilárd *Halotti Pompája* is, amelyben azonban a testi reprezentáció elsősorban a gyásztól személy[ek] kapcsán jelenik meg, a halott testének, testrészeinek megmutatása kerül középpontba, ezáltal a gyilkosság brutalitását viszi színre a kötet.¹⁰

Terék Anna költészetében ezzel szemben a gyászoló teste válik eleven elszenvődőjévé a halálnak – pontosabban a Másik halálát kísérő gyásznak. Nem a halott

6 Vásári, I. m.

7 Mohácsi, I. m.

8 Caroline Pearce – Carol Komaromy, *Recovering the Body in grief. Physical absence and embodied presence*, Health (London), 2020, 26(4), 393–410., <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC9163775/>

9 Szabó Lőrinc, *A huszonhatodik év. Lírai rekviem százhusz szonettben*, Magyar Helikon, Budapest, 1976.

10 Borbély Szilárd, *Halotti Pompa. Szekvenciák*, Kalligram, Pozsony, 2006.

emlékekből való újrateremtése vagy a halál testi reprezentációja kerül itt elsősorban terítékre, hanem a gyász állandó hordozása, testi teherként való cipelése eleve-nedik meg. Balogh Gergő úgy fogalmaz, hogy a verseskötet valódi jelentősége a gyászfolyamatok „viszonyában affektív hangoltságra szert tevő, sőt anyagi szinten is folytonosan átformáltatott testi létezés színre vitelében áll.”¹¹ Balogh nagyon pontos kötetelemzésének egyik bevezető állítása, hogy a kötetből a gyász mibenlétéhez nem férünk hozzá, sem a fájdalom, sem pedig a gyász nem ölt egységes és egyértelműen meghatározott alakot „ha úgy tetszik, arról, hogy mi a fájdalom vagy a gyász, a kötetből semmit sem tudunk meg”.¹²

Olvasatom szerint Terék kötetének épp az adja erejét, hogy itt a fájdalom, a gyász tulajdonképpen és egyedüli hiteles reprezentációja a gyászhoz köthető testi tapasztalatokban – vagy pontosabban, ahogy Balogh fogalmaz, az érzett test tapasztalataiban – ragadható meg, s mint ilyen azonosítható a gyásszal. A *Háttal a napnak* egyik meghatározó jegye, hogy a kötetben a gyász elsősorban nem narratív és absztrakt módon hozzáférhető, hanem [testi] hatásai rögzíthetők és alakíthatók át nyelvi teljesítménnyé – még akkor is, ha a kötet végére ebben némi elmozdulás tapasztalható. Balogh Gergő ezt a következőképpen fogalmazza meg: „A test ebben az összefüggésrendszerben nem más, mint egy olyan – Teréknél nyelvileg folytonosan újraalkotott – médium, amelynek megfigyelése lehetővé teszi a fájdalom és a gyász ökonómiájának színre vitelét, de nem teszi lehetővé sem ezek absztrakt fogalomként való előlépését, sem pedig ezek közvetlenségének megtapasztalását.”¹³ Továbbá megemlítendő, hogy az itt megjelenített testet Balogh, meglátásom szerint rendkívül pontosan, egyfajta archívumként írja le, amely „a múlt nyomait magában foglalva megőrző test[ként van jelen], nem passzív entitás, hanem egy olyan folytonos emlékeztető, amely az én szerkezetét diszpozícióinak tapasztalata felől rendezi újra.”¹⁴

Terék Anna versnyelve tehát kimozdítja azt a közismertebb elképzelést, amely a 20. század folyamán leginkább a gyász megéléséhez és feldolgozásához kapcsolódik, vagyis a gyász elsősorban lélektani folyamatként leírható, fogalmilag megragadható képzetét. Sigmund Freudnak jelentős szerepe volt abban, hogy megalapozza a gyász pszichológiai, lélektani folyamatként való megragadhatóságának elterjedését, amelynek stációin végighaladva végül feldolgozható a gyászelmény.¹⁵ Elisabeth Kübler-Ross neve a gyászfázisok kapcsán szintén megkerülhetetlen, őt fázist elkülönítő gyászfolyamata, melyet a haldoklókkal foglalkozó könyvében fejtett ki,¹⁶ és elsősorban a haldoklás stádiumait kívánta megragadni, széles körben ismert. A tagadás/hárítás,

11 Balogh I. m., 93.

12 Uo.

13 Uo., 93.

14 Uo., 94.

15 A *Gyász és melankólia* olyan alaplűnek számít, amely meghatározta a 20. század közepétől fontos gyászelméletek elgondolásainak alapjait. E művében Freud szétválasztotta a gyász folyamatát a melankóliától, előbbi természetes és időben korlátozott folyamatként ábrázolva, megalapozva a gyásmunka fogalmát, amely eltávolítással és továbblépéssel zárul. Ehhez képest a melankóliát kóros állapotként rögzíti, ahol a veszteséggélmény internalizálódik, és fennáll a veszteség tárgyával való azonosulás lehetősége is, amely pedig a feldolgozás ellehetlenítésének irányába hat. Sigmund Freud, *Gyász és melankólia*, ford. Berényi Gábor = Uő, *Ösztönök és ösztönsorsok*, Filum, Budapest, 1997, 129–143.

16 Elisabeth Kübler-Ross, *A halál és a hozzá vezető út*, ford. Blasszauer Béla, Gondolat, Budapest, 1988.

harag/düh, alkudozás, depresszió, elfogadás szakaszai szinte vulgarizálódtak, noha a későbbiekben világossá vált, hogy a szakaszok nem ennyire élesen elkülöníthetőek vagy sorrendiségükben egyértelműek.¹⁷ Az azonban a szakaszmodellből jól látszik, hogy a haldokló öngyáza, vagy a másik halála kapcsán átélt gyász elsőként mentális, pszichés folyamatként ábrázolódik és, miként a *Gyász és melankóliában*, a folyamat vége az elfogadás, feldolgozás irányába tart.

Azt azonban érdemes kiemelni, hogy e gyászmodellek felől a Terék kötetében megjelenő, archívumként is értelmezhető test, úgy tűnik, hogy megragadt a gyász egyik kezdeti stációjában. Erich Lindemann szerint a gyász korai szakaszára jellemző a szomatikus distressz megtapasztalása, leggyakrabban torokszorítás, fulladásérzet, légszomj tüneteivel.¹⁸ Ugyanakkor tartósan, akár a gyász egész időszaka alatt fennálló testi tüneteket is számon tart, amelyhez többek között az étvágytalanság, álmatlanság, gyengeség, szédülés, mellkasi szorítás, mozgások lelassulása, valamint a mimika csökkenése is tartozik. Lindemann a gyász jellemzőit összefoglalva az alábbi ötre tér ki: 1. szomatikus distressz, 2. belefeledkezés a halott emlékékébe, 3. bűntudat, 4. ellenséges reakciók, 5. viselkedésminták elvesztése. Majd ezek után állapítja meg, hogy elképzelhető még egy hatodik jellemző is, amely viszont már az ő megfigyelése szerint a patológiás gyász határát súrolja: az elhunyt jellemző vonások megjelenése a gyászolónál [internalizálás]. Ez Lindemannnál jelentheti akár az elhunyt halál előtti testi tüneteinek átvételét vagy a halottal való azonosulást – akár külső jegyeket tekintve, vagy szokásainak [szociális vagy testi, például járás és jellegzetes mozgás átvétele], akár munkakörének átvételével történő azonosulás révén. Ezáltal a halott „emlékében történő fájdalmas elmerülés [...] ezekben az esetekben átváltozik az elhunyt személy tüneteinek vagy a halott személy személyiségvonásainak felidézésébe – s ezeket a gyászolók az azonosulás révén áthelyezik a saját testükbe és mozdulataikba.”¹⁹

Caroline Pearce és Carol Komaromy 2020-as tanulmányukban²⁰ azonban éppen ezeket a testi tapasztalatokat és a gyászoló által megtestesített, a halotthoz tartozó szociális és testi gyakorlatokat – Lindemannal ellentétben – mint a gyásztapasztalat nem kóros mintázatait állítják középpontba. Tanulmányuk bevezetőjében rámutatnak, hogy a test mintegy „elveszett” a gyászirodalomban, és inkább csak a zavart elmeállapotot tükröző tünetegyüttesek helyszínéként volt jelen, mely tüneteket pedig főleg kognitív- és viselkedésterápiával igyekeztek kezelni. A szerzők a gyászfeldolgozásnak ezt a módját szintén a már e tanulmányban is hivatkozott *Gyász és melankólia* című korszakalkotó írástól eredeztetik, amely a „normál” és „kóros” gyász fogalmait megalapozta, s melyet aztán követhettek a mentális feldolgozást középpontba állító, a gyászt egyéni, pszichológiai folyamatként, időben korlátozottnak és stációk által leírhatónak elképzelő narratívái.²¹ Pearce és Komaromy attól a koncepciótól kíván elmozdulni, amely a testet szomatikus tünetek helyszínének tekinti, ehelyett úgy

17 Vö. Sarungi Emőke, *Szétszakadva és összekapcsolódva: a gyász hatása kapcsolatainkra*, Imágó 2021/10., 23–31.

18 Erich Lindemann, *Az akut gyász tünettana és kezelése*, ford. Révész Renáta, Kharon 1998–1999/tél, 13–26. https://kharon.hu/docu/1998-99-tel_erich-akut.pdf

19 Uo.

20 Pearce – Komaromy, *l. m.*

21 Uo.

közelít a gyászhoz, mint amely nem csupán hatással van a testre, hanem a gyászoló személyben „ölt testet” – a gyászoló teste performálja vagy alakítja azt.

A tanulmány egyik fő állítása, hogy noha nem vitatható az az empirikus tény, hogy a halott teste már nem képes a saját énjét [*selfhood*] közvetíteni [*communicate*], ám identitása mégis fennmaradhat a kapcsolati rendszerein, szociális jelenlétén keresztül, és arra is vonatkoznak kutatások, hogy az elhunyt teste miként őrződhet meg a gyászolók gyakorlatain, érzetein keresztül. Állításuk, korábbi kutatások eredményeit is mozgósítva,²² hogy az elhunyt személy társadalmi továbbélése nemcsak pszichológiai, hanem a fiziológiai érzések beépülésével a túlélő testében is meg tapasztalható.²³

Jane Ribbens McCarthy egyik munkájára hivatkozva²⁴ felvetik azt a problémát, hogy a test/elme, élet/halál dichotomikus elgondolásai alapján nem világos, hogy mi történik a személyiséggel a testi halál bekövetkezése után, és szinte lehetetlen halál utáni gondoskodásról [*caring after death*] beszélni a nyugati szekuláris keretrendszeren belül, ahol a halált a személy teljes elvesztéseként gondoljuk el. Ezzel szemben egy olyan elképzelést vázolnak fel, amelyben ugyan a biológiai test meghal, de a testet öltött [*embodied*] kapcsolat nem – a halottnak olykor érzékelt anyagi jelenléte, illetve a két test közti kapcsolatban megformálódott „mi” szociális kapcsolata ugyancsak megmarad. Mindez pedig a gyászoló testében mint folytatólagos, testet öltött jelenlét valósulhat meg.²⁵

Ugyanakkor azt is fontos kiemelni, hogy ez az elképzelés eltér a korábbi gyászelméletekben leírt, a halott személy internalizálását megfogalmazó megközelítésektől.²⁶ Már csak azért is, mert a halott internalizálása a korábbi szakszövegekben a komplikált vagy kóros gyászhoz tartozik, tekintve, hogy a Gyász és *melankólia* belátásaira építő gyászelméletek mind a halott elengedését és a róla való leválást tették meg célnak, a gyászfeldolgozás sikerességét pedig azonosították e leválás sikerességével. Ennek a következménye, hogy mind a gyász kutatásban, mind a gyakorlatban, a terápiás munka során a mai napig elterjedt a fázisok és stációk használata. Még akkor is, ha a stációkban gondolkodó gyászelméletek megalkotói²⁷ tartózkodtak attól, hogy előírásként fogalmazzák meg az egyes fázisokat.²⁸ Ettől az óvatosságtól függetlenül

22 Vö. *The Matter of Death. Space, Place and Materiality*, szerk. Jenny Hockey – Carol Komaromy – Kate Woodthorpe, Basingstoke–Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010; Glennys Howarth, *Dismantling the boundaries between life and death*, *Mortality* 5(2), 2000, 127–138.

23 Pearce – Komaromy, *I. m.*

24 Jane McCarthy – Raia Prokhovnik, *Embodied relationality and caring after death*, *Body & Society* 20(2), 2014, 18–43.

25 Pearce – Komaromy, *I. m.*

26 Uo.

27 John Bowlby, *Attachment and Loss. Loss, Sadness and Depression*, Basic Books, New York, 1980; Kübler-Ross, *I. m.*; Colin Murray Parkes – Holly G. Prigerson, *Bereavement. Studies of Grief in Adult Life*, International University Press, New York, 1972; J. William Worden, *Grief Counselling and Grief Therapy*, Tavistock Publications, 1982.

28 „A szakaszokat [...] nagyon félreértették az elmúlt három évtizedben. Soha nem az volt a szándékunk a szakaszokkal, hogy a zavaros érzéseket rendezett csomagokba segítsünk elhelyezni. Ezek az érzések a veszteségre adott válaszok, amelyek sok embernél megjelennek, de nincsen tipikus válasz a veszteségre, mint ahogy nincsenek tipikus veszteségek sem. A gyászunk éppen annyira egyedi, mint az életünk. Az öt szakasz – tagadás, düh, alkudozás, bánat/lehagoltság és elfogadás – egy olyan keretrendszer részei, amelyek segítik azt a lelki folyamatot, amelyben megtanuljuk, hogy hogyan élhetünk tovább az elveszített másik nélkül. Eszközök, amelyek segítenek keretbe helyezni és azonosítani, mi is az, amit érezhetünk. De nem állomások

azonban a gyász lineáris, szakaszos modellje a gyászterápiák meghatározó elméletévé vált, és továbbra is jelentős laikus és klinikai vonzerővel bír.

A gyászoló emberek halottal való kapcsolattartását, halott érzékelését vizsgáló kutatások egyik fő nehézsége, hogy nehezen tudja eredményeit beágyazni a nyugati szekuláris társadalom élet és halál közti radikális elválasztás narratívájába. Pearce és Komaromy ugyanakkor azzal érvelnek az ilyen kutatások szükségessége mellett, hogy a testi tapasztalatokat, mint a halottal való kapcsolattartás egy formáját, figyelmen kívül hagyó kortárs gyászelméletek, amelyek a halálon mint lineáris, időben elhelyezkedő, biológiai tényen alapulnak, nem képesek megfelelően megragadni az elhunyt személy folyamatos cselekvőképességét: állításuk, hogy a gyászolóknak tapasztalatai megkérdőjelezzik a gyászt mint időben korlátozott és testetlen folyamatról alkotott uralkodó logikát. A test és a testet öltöttség [*embodiement*] sokkal fontosabb szerepet játszik, mint arra korábban hangsúlyt fektettek, mind a gyász megélésében, a fiziológiai érzésekben, illetve a gyász kezelésén át a rutinszerű fizikai tevékenységeken és az elhunyt személy jelenlétének érzékelésén keresztül.²⁹

Pearce és Komaromy módszertanát gyászolókkal készített interjúk elemzéseai adják, amelyekben a gyászfolyamatokról és a testi tapasztalataikról, a gyászeseeményt követő kapcsolódó módosult testgyakorlataikról számoltak be. A résztvevők többsége a gyászt követően közvetlenül a sokk és a zsibbadtság érzéséről beszéltek. Azonban amint ez a zsibbadás alábbhagyott, sokan fizikai fájdalmat tapasztaltak, amely fájdalomérzeteket általában eltérő módon éltek át, és jellemzően egyéni testérzetekről szóltak, de hasonlóan érzékletesen – pl. a „tűskés”, „szűrő”, „szorító” érzések jellemzőek voltak.

Az egyik résztvevő özvegy ekképpen fogalmazta meg, mennyire váratlanul és milyen intenzíven élt át testi érzeteket, fájdalmat: „Mindig is azt hittem, hogy ez metafora; de nem, ez nem az, ez fizikai. Az egész testüregem csak úgy ordított a fájdalomtól, és még most is, ha éppen feszült vagyok, úgy érzem, mintha a szegycsontomról az összes inam lehúzódna. Egyszerűen az volt a képzetem, hogy a testem belseje egy fekete, csatakos üreg, amit a szívem és a lelkem milliónyi, ázott, szétfröccsent darabja borít be.”³⁰

Terék Anna verseiben a gyász fent említett metaforikus megnyilvánulásaival egybehangzóan a testi hiányok, fájdalmak, testi tapasztalatok, nyomok szintén megglehetősen átpoetizált, képi formában jelennek meg – példaként említhető a szövegekben visszatérő mellkason tátongó lyuk [*Félbetört benzodiazepinek*], amelyen még a huzat

valamiféle lineáris idővonalon a gyászban. Nem mindenki megy keresztül mindegyiken vagy ugyanabban a leírt sorrendben.” Kessler és Kübler-Ross munkáját [*On Grief and Grieving. Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*, Scribner, New York, 2005.] idézi Sarungi Emőke, *I. m.*, 26.

29 A „jelenlét-érzékelés” alá azok a tapasztalatok tartoznak, amelyekben a gyászolóknak érzékszervi élményekről számolnak be, beleértve a látást, a hallást, a szaglás vagy az érintés megtapasztalását, illetve az elhunyt személy jelenlétének élénk érzékelését. A gyászolóknak ezeket az érzeteket olykor megnyugtatónak, hasznosnak találják, máskor, pedig, ellenkezőleg, negatívnak és nemkívánatosnak is megtapasztalhatják, sőt, esetenként attól is tartanak, hogy téveszmésnek gondolják őket. Ám arról – hívja fel a figyelmet a tanulmány – szakmai szempontból továbbra is vita folyik, hogy az érzékszervi észlelések „egészségesek”, vagy a komplikált gyászhoz tartozó potenciális kockázati tényezők.

30 Pearce – Komaromy, *I. m.*

is átfúj, amely aligha érthető biológiailag adekvát leírásnak. A testben őrzött nyomok, a testrészek beteggké, csonkolttá, nehézzé válása szimbolikus és metaforikus síkon mozognak, a fájdalom és a hiány hordozásának képeivé válnak, ám e képek nélkül ez a költői nyelv képtelen lenne beszélni – a gyász itt a testi közvetítésen, vagy még inkább az érzett testen keresztül formalizálódik s végül válik nyelvivé.

Ennek érzékeltetésére elsőként két szöveg, *A szív mögött* és *Repedések* címűek részleteit citálom.³¹ *A szív mögött* kezdőversszaka, az arkhimédészi törvénynek megfelelően, úgy ábrázolja a fájdalmat, mint amely a testbe férkőzik és onnan kiszorítja a csordulás képével leírt – ezek szerint folyékony halmazállapotú – ént. Az identitás megrendülését, a gyász kapcsán tapasztalható én-vesztés állapotát a folyékony halmazállapotúként elképzelt én azért tudja plasztikusan visszaadni, mert rámutat a könnyen alakíthatóságára, az eseményekkel szembeni kiszolgáltatottságára. Az apa alkoholizmusa ugyanilyen hatással bír („kiszorítottak belőlem mindent, / nem adtak helyet másnak”), tehát az apa alakja és a hozzá köthető tapasztalatok, akár életében, akár halálában a lírai ént szorítja ki saját testéből, ekképpen az énvésztes tapasztalata állandósult élménynek látszik.

A folyékonyság, a túlcsoordulás vagy az én kicsordulásának következménye azonban már sokkal inkább statikus képeket hoz magával. A harmadik versszakban ugyanis a külvilág felől érkező hatás, az izzasztó nyár szembekerül a megélt testi tapasztalattal, a fázással, valamint az ezzel a tapasztalattal járó, a mozgást ellehetetlenítő faggyal. A járdához odafagy a cipő, a fagy odaszögez a metróüléshez, irodaszékhez, a kézhez odafagy a csésze, az evőeszközök. Mintha a kicsordult „Annával” a test fölötti uralom is megszűnne, a test kiszolgáltatottként jelenik meg, amelyet a mozgásban kikerülhetetlen hatások befolyásolnak.

Noha ez a statikusság, ez a fagy belülről, a fájdalomból fakad (hiszen a külvilág felől az izzasztó nyár képe van jelen), ez az egyhelyben állás, mozdulatlanlanság azonban ellentétes a negyedik versszakban megjelenő freonhoz (hűtéshez használt gázhoz) hasonlított háborúval, költözésekkel, elvesztett tárgyakkal, bombákkal, elmaradt bocsánatokkal és az apa hiányával, amelyek állandó mozgásban keringenek a megszólaló hang testében. Így egyfelől a kívülről látható test (lépésekkel, üléssel, kézhez fagyott karórákkal) mozdulatlan, de az érrendszert megidéző keringés szóval belül folytonos mozgás tapasztalható – ezzel is erősítve az első versszakban megjelenített kicsordulást, úgy tűnik ugyanis, hogy a veszteségtapasztalatok, a test uralásának és az önrendelkezésnek lehetőségeit vonják vissza.

A hatodik versszakban a tüdőben ülő apa képének kidolgozása értelmezhető a szöveg csúcspontjának. Egyszerre van ugyanis jelen a lélegzetvétel nehézsége biológiai szempontból (passzív dohányzás) és szimbolikus értelemben megragadva. A testbe [tüdőbe] fészkelődött apa „a sok elszívott cigaretta / lent rekedt füstjében, / a kátránytól már egészen fekete lett, / s mint az ördög, / csak a szeme, a foga világít, / pedig nem nevet.” A versszak egyszerre tartja fenn annak lehetőségét, hogy a passzív dohányzás testbe tolaodó nyomaiként olvassuk a tüdőben ülő apát (mint-

31 „Néha mintha a testemen / kívülre csordulnék. / Pont annyi folyik ki belőlem, / amekkora / a belém mártott fájdalom. / Annak idején apám ivása / és a sok veszekedés / kiszorított belőlem mindent, / nem adtak helyet másnak.” (*A szív mögött*)

egy lerakódott kátrányként), ám mindeközben megjeleníti képileg az apa alakját, az ördöghöz hasonlítja és ezáltal allegorizálja, az egyébként elsőre testi tünetleírásként is olvasható versszakot.

A szöveg zárósorai azonban arra is emlékeztetnek, hogy a kötetben hangsúlyosan érzett testről, valamint az érzetek nyelvi megformálásáról van szó: „Mi van a szív mögé szorítva, uram? / Ahányszor sóhajtok, / hátulról meglöki valami a szívemet, / sokszor a mellem is beleremeg, / úgy ver belülről ez a valami, / egyenesen a szív mögül.” A szervek, testrészek (szív, mell) és testi funkciók (sóhajtás) tapasztalata kiegészül a „valamivel”, egy megfoghatatlan, ám annál erőteljesebben ható jelenséggel, ami a szív funkcióját is átveszi („úgy ver belülről ez a valami”), ezzel szemben a szív dobogásáról ebben a versszakban nincs tudomásunk, így a záróversszak a testi diszfunkciók tapasztalatát erősíti.

A *Repedések* című szöveg a fentiekhez kapcsolódóan a fájdalom és a félelem, illetve az emlékek testi helyeit mutatja meg.³² Terék az agy működés módjának ábrázolásával is hasonló módon jár el, mint az előző versben a tüdőben ülő apa képével. A fájdalom formáját felvenni és megőrizni tudó („szivacsna is rosszabb”) agy képe érthető ugyan az agy biológiai működésének leírásaként (gondolhatunk itt a barázdák kialakulására, vagy az új agyi kapcsolatok létrejöttére), de a megszemélyesített, „vigyorgó”, a „bánatot helytel kinnáló”, „velőhöz szorító” agy kimozdítja ebből az értelmezési keretből a szöveghelyet. Az agy cselekvőképessége, aki helytel kinnál, körbevesz, szorít és nem enged, egyúttal ismét az én kiszolgáltatottságáról árulkodik, az ennek nincs módja uralni a gyász tapasztalatát, sőt az aggyal szembe is kell szállni: „Úgy kell az agyból kihámozni a bánatot”. Noha ez a küzdelem hiábavalónak látszik, a bánat „kihámozása” lehetetlen, egyedül a megszokás lehetősége marad a szöveg tanúsága szerint.

Figyelemreméltó az is, hogy míg *A szív mögött*-ben a faggyal, hideggel azonosítható a fájdalom és a hiány, addig ebben a szövegben a félelem kerül elő absztrakt fogalomként, amelynek helye nem a keringésben, hanem az izmokban található. Az izomba utakat váj magának a félelem „és ahogy ezekben a mélyedésekben jár, sűt a nyoma”. A fagyasztó fájdalommal szemben a félelemtől ég a test, a forróság képzetével azonosul – itt megjegyzendő, hogy a hőérzékelések, főként a külvilág és a test tapasztalatainak elválasztása kapcsán, az egész kötetben nagy jelentőséggel bírnak, az itt említettek csak példázhatják ezt.

Az izom azonban nemcsak a félelem megőrzésére és megtapasztalására képes testi helyként áll elő, hanem az emlékek megőrzésének helye is lesz: „Nem jut vissza az emlék / az izomból az agyba / Nem lehet kibogarászni, hogy adott egy testtartás, egy-egy rossz szokás, mégis miből ered? // Megvan az út, megvan a görce az izomnak, / de csak egy ideig lehet az utat visszafelé követni / Aztán eltűnnek a nyomok.”

A testi emlékezés vagy izommemória különösen pontos leírása ez, a tudattalanul elsajátított és az életvitelbe beépített mozdulatsorok (testtartás, rossz szokás) visszakereshetetlen forrásairól. A testünkben ekképpen őrzött Másik tulajdonképpen összeér az énnel, elválaszthatatlan lesz tőle az öntudattalan ismétlés és utánzás révén –

32 „Az ember agya rosszabb, / mint a szivacs. / Felveszi a bánat formáját, / és úgy marad. / Helytel kinnálja, vigyorg. / Ez még a halálra is vigyorg, uram. / Aztán körbeveszi, magához szorítja, / és el sem engedi többet. / Úgy kell az agyból kihámozni a bánatot. // Mert megszokjuk, uram. / Az agy meg felveszi a bánat formáját, / és szorítja a velőhöz erővel.” [*Repedések*]

hasonlatosan mutatkozik meg ez Terék verseiben, mint a fent idézett gyászelméleti tanulmány azon állításában, hogy a gyászoló az elhunyt szokásait, mozdulatait saját testében megőrzi és performálja.³³

Azonban a szövegekben nemcsak a testen belüli megőrzés lesz jellemző, hanem a testhatárok átlépése, azok kiterjesztése is megfigyelhető. A *Kitömött zsebek* című szövegben az emlékek kihelyezése történik meg: „Mert akárhányszor eszembe jut / apám szuszogása / én azt az emléket / a zsebembe gyűröm”. Az emlék itt testen kívül helyezhetőnek tűnik, ám „zsebbe gyűrése” azért rendkívül kettős, mert egyszerre mozgatja az elrejtés, a gyűjtés, az archiválás lehetőségeit – így későbbre eltett, a szembesülés elől elrejtett, de megőrizni kívánt emlékként egyszerre regisztrálható az apa szuszogása.³⁴ Ezt az összetettséget sugallja a későbbi *Napalm* című szöveg is: „Lengetem üres tenyeremet, / és félek elengedni minden emléket, / mintha tele-tömhetném velük a zsebeimet, / mintha nem húznának vissza, / mindig ugyanabba a pontba / hogy mozdulatlan legyek, / az idő hiába múljon velem.”

A test a kötetben ekképpen olyan helyként értelmeződik, amely egyszerre helye, megőrzője a gyásznak, mindeközben akadálya is a feldolgozásnak – a szövegek elvont fogalmak [vágy, gondolat, emlék, halál] testbe írásával, majd azok kihelyezésével dinamikusan mozgatják a test jelentésköreit és a hozzá tartozó tapasztalatokat. Az *Ólom* címűben a vágyak lógnak ki a testből,³⁵ a *Nehéz hajnalok*ban az apa koponyájából kilépnek a gondolatok a műtéli léken keresztül,³⁶ de a kilépő gondolatok víziója mellé mindeközben odahelyezi a szöveg a szó testben rekedését is – egészen pontosan az agyvérzés biológiai folyamatának következményeit jeleníti meg: „egy szót sem tudott szólni, / olyan erősen nyomta / az agyát a vér. // Mert vér szorul előbb-utóbb / az agy és a koponya közé, / aztán szó nélkül maradunk.”

A gégebe helyezett csövön kiáramló lélegzet maga lesz a találkozási pontja az életnek és a halálnak – a kilégzés még az élet jele, de a dohányfüstös kilégzés a halál záloga. Miközben a test egy-egy szöveghelyen inkább haszontalan, a helyet és az időt kitöltő és feleslegesen foglaló tárgyként reprezentálódik, ezzel együtt pedig gyakran az idő fogalmát is felruházza materiális kiterjedéssel – behorpad az idő a fejek súlya alatt [*Nehéz hajnalok*]. Az *Ólomban* a test egyenesen kiszorítja valami másnak – úgy tűnik sokkal élőbb és esszenciálisabb valaminek, a levegőnek a helyét: „Egy nap majd meg fogok halni / és mintha itt se lettem volna, / a testem helyére visszaül a levegő, / visszaadom a teret, / amit ezzel a szomorú testtel / kiszorítok folyton.”

Az az állapot, hogy ez a szomorú test magában őrzi és tárolja az emlékeket és a fájdalmat, azonban nem tűnik fenntarthatónak, a szövegekben vissza-visszatér annak a vágya, hogy a fájdalom a testen kívülre helyezhető legyen. A *sónak egyszerű* című

33 Pearce – Komaromy, I. m.

34 „Apám dohányos volt, / így csukott szájjal is / egyre csak köhögött. Állott, dohányos lélegzet / jött ki folyton azon a csövön, / és én féltem, mert nem tudtam, / mi van még abban a lélegzetben, / uram. / Mintha apám csukott szájjal / fújta volna ki-be / a torkán a halált.” [...] Ahányszor eszembe jut / a géz vagy a cső / vagy a csukott szájú / köhögés, / én a zsebembe gyűröm / az emlékeimet.” [*Kitömött zsebek*]

35 „Földig érnek a vágyak, / kilóg belőlem mindegyik.” [*Ólom*]

36 „Apám koponyájából kifűrészelt / az orvos egy kerek darabot. / Az intenzív osztályon, mikor köhögött, / csak úgy dudorodott az a kötés. / Dermedten néztem, / hogy lép ki apám fejéből / az összes gondolat” [*Nehéz hajnalok*].

darab a gyászban való megrekedést a test csonkolásán, kifordításán keresztüli képeken át mutatja meg, hogyan metaforizálódik a fájdalom, melynek helye ebben a szövegben a lélekben van: „Ki kéne szedni valahogyan ezt a fájást. / Talán ha léket váгна rajtam / és kihúzna a résen keresztül / mindent ez a világ. / Talán ki lehetne üríteni, / magából kifelé forgatni a testet, / csak kimászna a lélek is / végre valahol.” A címben szereplő sónak azért lehet egyszerű a testtel szemben, mert a napon megszáradva könnyen megreped, rései átjárhatóak. A test ezzel szemben zárt, és nyelviileg is csak feltételes módon, elképzelt és vágyott lehetőségként jelenik meg a test „kinyitása”, amelyen keresztül egy másik entitást a fájdalmat tartalmazó lelket lehetne kiengedni.

A lélek és a test ezen a módon való egymással szembefordítása kapcsán óhatatlanul felidéződik Borbély Szilárd *Halotti Pompa* című kötete és azon belül is leginkább az *Ámor és Psziché* ciklus, ahol a gyász poétikai színrevitele ugyancsak megköveteli, hogy a test és a lélek, valamint a nyelv különválásának és mégis elválaszthatatlanságának dinamikája megjelenjen. Megjegyzendő, hogy Borbély Szilárd szövegeiben sokkal erőteljesebben mutatkozik meg a nyelv kérdése, illetve a test-lélek-nyelv hármásából előálló én kérdésköre,³⁷ Terék szövegeiben a nyelv ilyen módon nem tematizálódik. Ugyanakkor a *Nehéz hajnalok*ban megjelenő, a lékelt koponyából szinte kilépő gondolatok képzete hasonlóságot mutat Borbély Szilárd költészetének egyes darabjaival, ahol a koponya vagy az agy szintén mint a szubjektum vagy a nyelv helyeként is reprezentálódik, s amelynek sérülése vagy pusztulása a szubjektum megsemmisüléséhez is vezet.

II. A természet és az álló idő

Az a *Repedések*ben is megjelenő, a kötet egészére jellemző eljárás, hogy a gyász testi képei összeérnek a természettel – vagy a természeti képek a testre vonatkoztathatók, az érzett test leírásait vetítik elő – már a kötet legelső szövegében, a *Gombostűkben* is megmutatkozik. Míg a *Repedések*ben az ég széle feketedik fenyegetően (illetve aztán megreped, hogy a halott apa beférjen a mennyországba), a *Gombostűkben* a feketeség nem csak az ég, hanem a tenger széle felől is közelít.³⁸ A sötétség és a fény kettősének a megjelenése a nyitóversben plasztikusan megmutatja, hogy a fény, és főként annak visszavonása, miként szimbolizálja a veszteségélményt – ez a sötétség az egész kötetre is vonatkoztatható. A természetből érkező feketeség és sötétség terjeszkedve, egyre inkább beborítja környezetét, megállítja vagy megváltoztatja a mozgást [vö. a sötét tenger lehúzza az égből a sirályokat], megállásra készlet. Az

37 Ehhez bővebben lásd Gorove Eszter, *Test, nyelv és énkonstrukciók Borbély Szilárd költészetében*, *Studia Litteraria* 2016/1-2., 144–156.

38 „Csak a közepe sötét az égnek [...] Mert, látja, uram, / úgy sötétedik az ég, / mint bőrön az ütések nyoma. [...] Csak bátran, uram, / húzza ki nyugodtan / a szememből / egyenként a könnyeket. / Hagyni fogom. / Az arcomat maga felé / fordítom, és többé / nem mozdítom / a nyakam. [...] Látja, uram? Ott / az a lefelé csúszó nap / nem hagyja lecsukódni / a szemet. [...] Éget belülről, / mint izzó páka / a törött fémre nyomva. / Nem tudom megmozdítani / tőle a nyakamat. [...] A tengert néztem, uram, / mert valahogy feketedett a széle, / pedig anyám állt háttal, / mi ültünk szemben a napnak. // Feketedett és mintha, / húzta volna lefelé, / magához mind / a sirályokat. [...] Tudja, uram, én egy / percig sem gondoltam, / hogy az a feketeség / nekem int, / felém integet [...] Nem gondoltam, hogy / végül olyan közel jön majd, / mikor apám/ már mozdulni sem tud, / hogy megállít / körülöttem és bennem / egyszerre mindent” [kiem. tőlem – G. E.]

ég felől érkező baljósló feketeség – ami azonnal testi ütésnyomokkal lesz hasonlatos – transzformálódik át az apa halálába és a gyász kezdetébe, amely ezzel együtt az én idejének a megállítása jár.

Az idő ugyanis megáll az apa mozdulatlanságával, halálával – ezáltal az apa egyúttal úgy tűnik fel, mint az idő mozgatója. Az álló idő a kötetben folyamatosan jelenlévő, hangsúlyos gyászszimptomának tűnik, amely a tapasztalatok mellé rendeződik, azok állandó ismétlődését biztosítja, vagy pedig a testi tapasztalatok statikusságában formalizálódik, mint a mozdulatlanságba, fagyba taszító fájdalom esetében. Nem múlnak a testbe vésődött nyomok – mint a szövegekben visszatérő mellkasba ütött lyuk –, ám ezzel együtt az idő sem, vagy ha múlna is, inkább üresen telik, nem lehet tartalommal feltölteni.

A recepció többször is kiemeli, hogy a megszólított uram kisbetűvel szerepel, de annak hangsúlyozása, hogy a *napot* is minden esetben kisbetűvel írja Terék, már kevésbé kerül terítékre.³⁹ A *nap* minden egyes olvasásakor így nem csak az égitest jelentéskörét, hanem az időszakasz jelentését is mozgósítja. A *nap* az, ami gombostűként tűzi ki a gondolatokat, de ezeket a gondolatokat mégsem lehet látni, mert a szem mögé, az agyhártyára kerülnek.⁴⁰ A Nap és a nap kettős jelentésének állandó mozgósítása a szövegben rendkívül erős képiséggel párosul, elképzelhető a bentről égető Nap égitest gombostűvel azonosított képze, miközben egy nap eseménysorát tűzi ki, mintha a gyászeseemény megtörténte után kizárólag ezt az egyetlen napot lehetne nézni.

Mindeközben ez lesz az a gombostű, amelyben időnként fennakadnak emlékek, mint amilyen a fényképezés emléke is, ahol a fényképező anya állt háttal a *napnak*, a család többi tagja szemben a *nappal* – a tenger széle felől érkező feketeséget mégis a *nappal* szembeállók látják. Itt érdemes röviden megjegyezni azt is, hogy a *Háttal a napnak* kötet cím innen nézve a fényképező anya pozícióját emeli ki, noha a későbbiekben az édesanya szerepe nem tűnik jelentősnek a kötet verseiben. Ugyanakkor az is észlelhető, hogy a kötet cím a szövegek olvasása során folytonosan átértelmeződik, egyfelől a fent említett Nap–nap jelentéstartományok egymásba csúszása révén, másfelől az ebből is fakadó álló idő képzetének köszönhetően.

A mozgás és az állás folytonos egymás mellé helyezése dinamikusan változó jelentések megképződését hozza magával, egyes helyeken eldönthetlenséget, jelentések kibillentését.⁴¹ Ezt figyelembe véve a *Háttal a napnak* kötet cím nemcsak a fénytől való elfordulást, hanem az időből való kilépést, a gyász időtlenségének élményét is jelentheti. Ennek kettőssége, ahogyan a fény egyben az álló idővel, a tehetetlenség idejével egyenértékűnek tűnik fel, az alábbi sorokban jól érzékelhető: „ez az üres június, / mikor nincsen hova menni, / fél tízig világosak a nappalok, / csak téblábol az ember, / nem fér bele ebbe a júniusba semmi.” A részlet a *Mielőtt a dolgok*

39 A nap és Nap szavak egymásra olvashatóságát még Balogh Boglárka már hivatkozott kritikája említi.

40 „Mintha azt akarná, / hogy nézzek, / mindig csak ugyanabba / a pontba nézzek, / s ne lássak mást, / ne fussanak ki a fejemből / a gondolatok. / Kitűzi őket / egy-egy forró tűvel / az agyhártyára.” (*Gombostűk*)

41 Gondolva itt olyan megfogalmazásokra, amelyek olykor egymásnak ellentmondva, vagy jelentéseket elcsúsztatva, kibillentve szerepelnek a kötetben: pl. „Kinyújthatatlan az idő” vs. „Akkor nyúlt ki úgy az idő”, vagy „nem áll meg a levegőben / a porral” vs. „áll a levegő a porban”. (*Gombostűk*)

zuhanni kezdenének című versből való, ahol ugyancsak az a tendencia figyelhető meg, mint az előbb idézett szövegnél: a természeti kép felől indulva érzéki meg a fájdalom a testbe.⁴²

Terék poétikája a természeti jelenségek megragadásán, megszemélyesítésén és metaforikus képein keresztül működteti és írja egymásra a természet, a test, az idő és a fájdalom fogalmait. Az eső nem csak képi módon, hanem a testen érzett cseppekkel is ábrázolódik, a felütésben az érezhető esőcseppek egyre gyakoribbá válása jelenik meg, amelyeket ráadásul nem csak a lírai én, hanem a megszólított teste is érzékel – legalábbis a beszédaktus bevonja az ő testi érzeteit is. A látvány – az eső lógó lába – metaforikus és megszemélyesítő, mely képet a „városra lép” kifejezéssel a szöveg továbbgöngyölít, az esőt ezzel olyan cselekvőként feltüntetve, amely a felhőszakadás után már szűr és tapad is. A szűrés aktusát azonban a következő sorban már a nem haladó idő, az „üres június” hajtja végre, hogy a következőkben megfogalmazódhasson konkrétan is a kijelentés: „megáll az idő” – ami azonosítható a versszak végén megjelenő, a koponya mögött állandósult, szintén megszemélyesített fájással.

III. Az aposztrophé mint a gyász nyelvi alakzata

A megszólítás beszédaktusába írt kötetkoncepció a gyászáról való beszéd egyetlen lehetőségeként tűnik fel a *Háttal a napnak*-ban, ennek a poétikai szükségességét a kötetről megjelent kritikák is hangsúlyozták.⁴³ A kezdő szövegtől jelen van az aposztrophikus beszédmód, az egész kötet ekképpen a megszólítás, a kimondás igényével lép fel – ám nem a halott megszólítása kerül előtérbe, szemben akár Szabó Lőrinc *A huszanhatodik év* című kötetével vagy Oravecz Imre *Beszélgetések nagyapámmal*⁴⁴ versciklusának működésével, amelyekben a gyászszituációt, a gyász nyelvének működését a halott, gyászolt személy megszólításán keresztül valósítják meg a szövegek. Terék Anna versei ezektől eltérően egy, a gyászszituáción kívül álló, harmadik felet szólítanak meg. Párbeszéd ugyan – a másik képviselőtől lehetetlensége, a kötet által performált magány, illetve a lírai aposztrophé retorikai sajátosságai miatt – itt sem lehetséges, de a szövegek a megszólított „uram” alakját gyakran cselekvésre, vagy a beszélő testi érzeteinek kitapintására hívják fel – ezzel mintegy a gyász tanújaként pozicionálva a megszólított másikat.

Ezen a ponton érdemes kiemelni, hogy hangsúlyozott a női perspektíva a kötetben, és az aposztrophé alakzatán keresztül a szerelmi költészet retorikáját mozgósító beszédmód is megjelenik, a megszólított a kötet legtöbb darabjában „uram”-ként, egy névtelen férfialakként tűnik fel. A kötetben azonban az apa alakjának megmutatása az elsődleges, akinek a halála a fent bemutatott álló időt és érvessztést, valamint az érzett testi fogatkozásokat idézi elő (lyukak, horpadások a testen, remegő lábak,

42 „Érzi? Egyre sűrűbben / esnek a cseppek, / még egy kicsi, / és felszakad az ég. [...] lóg a / lába az esőnek, / mindjárt a városra lép. [...] Szűr ez a júniusi eső, / ahogy a bőrömre tapad. / Tükkel szurkál az üres június. [...] Tudja, egy adott pontban / megáll az idő, / vagy mondjuk / eláll az eső, / és nem csúszik tovább / az izzadság az ember hátán, / a fájás megállapodik / a koponya mögött”

43 Kustos, I. m.; Vásári, I. m.; Horváth Anna, *Egy szakállas férfira várok*, Új Forrás, <https://ujforras.hu/horvath-anna-flora-egy-szakallas-ferfira-varok-terek-anna-hattal-a-napnak-cimu-koteterol/>

44 Oravecz Imre, *Halászóember. Szajla. Töredékek egy faluregényhez*, Jelenkor, Pécs, 1998.

stabilitás elvesztése stb.). Így a megszólított „uram” nem kerülhet – még a megszólítások ellenére sem – a szövegek középpontjába, hiszen az apa nyomai találhatók meg mindenütt a beszélő testén kívül és belül egyaránt, a gyász poétikai megmutatása nem ad teret a szövegekben a szerelmi szál felgöngyölítésére és nyelvi megjelenítésére. A megszólított uram azért marad magázó formában, mert valójában ennek az urammal jelölt alaknak nincs helye közel jönni, ameddig az apa marad a te, a közeli, a testben hordozott. A másik megszólításának szempontjából a gyász költői nyelve és a szerelmi költészet közelíthető egymáshoz, a halott megszólítása és a szerelmes megszólítása ugyancsak a távollévő odaidézése – mint az én megalkotásának módja – jól reprezentált a magyar költészetben is: A *huszonhatodik* év szonettjeiben a szerelmi és gyászköltészet egybe is esik, de Oravecz Imre *Beszélgetések nagyapámmal* című, fent már hivatkozott ciklusa, valamint az *1972. szeptember* is hasonló poétikai stratégiát követ ebből a szempontból.

Az uramként megszólított férfi tehát szemben áll az apa alakjával, kívül van a testen – néha érint, de az érintés általában nem erotikus vagy romantikus, hanem a gyász nyomait kell „letapogassa” a megszólító testén.⁴⁵ A megszólított uram tulajdonképpen tanúja lehet csak a megszólító gyászának, a hallgató, tanúsító szerepébe kényszerül, neve is csak akkor hangozhat el, amikor a szakítás – egy másfajta gyász – már a horizonton van.

A kötetben megjelenő „uram” neve először *A napfényre vissza* című szövegben tűnik fel, ahol a beszédhelyzet módosul, hiszen a hatodik versszaktól az Apa lesz a megszólított – így az aposztrófé alanyának – és a szöveg tipográfiai képének – változtatásával lesz kimondható Szabolcs neve. Ez az eljárás egyszerre távolító és közelítő nyelvi aktusként is értelmezhető, hiszen a név megjelenése személyesebb, közelebb kapcsolatot feltételez, mint a magázó „uram” forma, ám ugyanakkor már nem Szabolcs az aposztrófé címzettje, a vers közepétől elfordulás történik tőle. A név kimondásával az Apához való beszéd folyamán azt is artikulálja a szöveg, hogy az apa és alkoholizmusa, illetve a halála a gátja annak, hogy a lírai én férfiakkal kapcsolatot tudjon teremteni. [vö. „Talán könnyebb lett volna, / könnyebb lenne a testem, / és Szabolcs dolga is velem, / ha te annak idején / megvédesz magadtól, apa.”; „Apa, olyan férfiak simogatják, / az arcomat, akik magukban / újra és újra más nőket / illesztenek elé. / Sosem vagyok elég, mert félek. / Ahogy neked se voltam soha.”]

A napfényre vissza központi szerepet tölt be a kötetben, hiszen nemcsak a beszédhelyzetben van változás, hanem a cím is arra utal, hogy valamiféle elmozdulás történik a gyászfolyamatban. A sötétedő ég képei és a *Háttal a napnak* kötetcím egyaránt megidéződnek és ellenpontokként tűnnek fel, és figyelemre méltó az is, hogy mozgást, haladást feltételez a szöveg címe. Mindeközben a szövegre vonatkozatható konkrét jelentése a címnek a vers azon jelenetére utal, amikor a mozgólépcsőn elesett lírai én sérülten kibotorkál: „összetört lábbal döcögtem / a napfényre vissza.”

45 Vö. „Álljon a hátam mögé, karoljon át, / vagy most már maga is remeg? / Kár. / Pedig olyan szilárdnak tűnnek a lábai, / mintha földelni tudná ezt a reszketést” [Üres tenyerek]; „Tegye a számra a kezét, / ne féljen, / én mondtam, hogy tegye! / Úgy most tartsa bennem. / De ne így, / ne hagyja, hogy kifújjam! / ha sikerül bent tartani, / tán eltűnik az összes / emlék, ami lehúzza / a föld felé a lábat.” [Kitömött zsebek]. „És az a lyuk, / a mellemben vert, tátongó lyuk / nem lesz kisebb. / Szökik ki rajta a levegő. / Tegye ide elém a kezét! / Érti a huzatot?” [Féltetört benzodiazepinek]

A vers abból a szempontból is kitüntetettnek látszik, hogy rendre olyan motívumokat mozgósít, amelyek a kötet többi szövegében már előfordultak, mintha a megváltozott beszédhelyzetben az apának is el kéne mondani mindazt, amit az „uram” alakjának már a korábbi szövegek elbeszéltek a gyászról. Így előkerül a testen ütött lyuk,⁴⁶ a tüdő,⁴⁷ a gombostűk,⁴⁸ vagy a kitakart nap és az álló idő képei.⁴⁹ Érdemes itt azt is megjegyezni, hogy a kötetben gyakoriak az ismétlések, amelyek a gyász nyelvének működés módját, az állandóan újrafogalmazandó, a variációkban létező, pontosabb kifejezéseket kereső, ám mégis az ismétlésben leginkább hozzáférhető gyászményt poétikailag viszik színre, miképpen erre Kustos Júlia kritikája pontosan rámutatott.⁵⁰

A beszédsszituáció, a megszólítás módosulása másképpen *A sár fölött* című szövegben is megjelenik, mely a kötet záródarabja [*Reggel*] előtt szerepel. Egyfelől ez az egyetlen szöveg, amelyben Szabolcs neve lép az „uram” megszólítás helyébe, másfelől ez a megszólítás már csak úgy jöhet létre, hogy Szabolcs távol van, illetve az egész beszédhelyzet paradoxona, hogy Szabolcsnak a szavak hiányáról beszél a lírai hang: „Látod, végül mégiscsak / elfogy minden szó, / Szabolcs. // Markolja testem / négy sarkát a vágy, / hogy keresselek, / utánad menjek, / még megmagyarázzam, / még egyszer. / De nem maradt / sehol a testemben szó.”

A szótlanság, a szó helyzete és a veszteség tapasztalata plasztikusan jelenik meg a szövegben. Egyrészt a szó is valami olyanként tűnik fel, amelynek helye a testben van, s akár oda vissza is szorítható⁵¹ – itt újra felidéződhet a Borbély-korpusz –, másrészt a veszteséggel (legyen szó halálról vagy szakításról) úgy tűnik együtt jár a némaság vagy a nyelvvesztett állapot, legalábbis az első reakciókat tekintve: „de van, nem igaz, amit / nem lehet kimondani.” Az is figyelemreméltó, hogy a magyarázat igénye a szótlansággal együtt jelenik meg – ezzel *A sár fölött*, az egész kötet beszédaktusát is egyfajta magyarázó státuszba helyezi, mintha a megszólított Szabolcsnak a kötet szövegei a gyásztapasztalatot nem csupán elbeszelnék, hanem elmagyarázni kísérelnék meg. A kötet vége felé azonban már nincs tovább se tere, se ideje a magyarázatoknak – a Szabolcshoz való beszéd megszűnésével a könyv lapjai is elfogynak, így *A sár fölött* egy performatíván is lezáró verse a kötetnek.

Paradox módon azonban épp Szabolcs távolléte és az elfogyó szavak közepette ebben a szövegben beszélhető el az apa halálának a története – ahhoz azon-

46 „És a lábfejem közepén kipattant / egy fekete lyuk. / Olyan lettem, mint egy csipke: / átfúj rajtam a szél.” [89.]

47 „Itt ég szét belül valami folyton, / Mintha a tüdőm égne ki / a mellkasomból” [89.]

48 „Apró gombostűkkel / szúrja fel a testem, / kifeszít és lenget / a májusi szél.” [92.]

49 „Kitakartad előlem a napot, / nem láttam soha, merre kéne / mennem.” [92.]; „A percek a kilógó bordáimba / akadnak és nem változik semmi.” [92.]

50 „[A] *Háttal a napnak* is sokszor él azzal a megoldással, hogy az egyes verseket átköti egymásba [képek, átemelt szókapcsolatok/sorok szintjén], de ezek az ismétlődések itt nem összekacsintó játékként vannak jelen, hanem inkább a kifejezés nehézségének tanúságtételei. A gyász és az elengedés mindennapos harcába beleléptetve újra és újra ugyanahhoz a képhez zárandokolunk vissza, ami egyszer már működőképes volt. A visszatérés oka egyrészt a feldolgozás mechanizmusának rekurzivitásában is kereshető, másrészt a pontosság is megköveteli: a tárgy és a kép közti kapcsolatot szituációktól és szöveggörnyezetektől függően a lírai énnak újra és újra meg kell vizsgálnia.” Kustos, *l. m.*

51 „Álmomban fekszel mellettem, / a számra szorítod a kezed, / és tolod vissza a testembe / a szavakat.” [*A sár fölött*]

ban, hogy ennek elbeszélése nyelvileg megtörténhessen, Szabolcs élettelenként való megmutatkozása szükséges: „minden mozdulatlan maradt, / Mintha meghaltál volna / pont olyan szótlanul, / mint apám.” Szabolcs távolléte, a mozdulatlanság és szótlanúság képeivel lehetséges az apa halálának történetére asszociálni, s végül a halál körülményeinek elbeszélése után keretezi újra a szöveg a szakítás miatt érzett hiányállapotot: „Nem te fájsz, / nem te hiányzol. / Ez is csak apám. / Valami belőle jövő / régi fájdalom, / ami rajtad keresztül tör / magának utat bennem.”

A kötet záróverse, a *Reggel* címével is fordulatot hoz a többi szöveghez képest, hiszen a fény, a felkelő nap képzetét hozza magával, ráadásul az első versszakban a nap és test viszonyának kötetcímmel ellentétes iránya jelenik meg: „Felhorzsolb bőrrel állok, / arccal a napnak, / és búcsúzatom az időt, / meg az ég alá csúszott apámat.” Figyelemreméltó, hogy a kötetben végig játékban tartott kettős jelentése a napnak itt a harmadik sor miatt – az idő búcsúztatása – még erőteljesebben működésbe lép, mintha az arc nap felé fordítása egyúttal az idő múlásával való szembenézést is jelentené.

Az utolsó versben a fény, a reggeli napszak megjelenése mellett a mozgás, a haladás képei is erőteljesen jelen vannak, mintha az eddig álló idő elindulna, az apától vett búcsúval együtt az idő múlásának is lehet engedni, ugyan a bőrön maradnak horzsolások, de az apát mintha végül ki lehetne tenni a testből, ki lehetne bocsátani: „Nézek utána, / árnyéka hosszú folyó: / miközben távolodik, árad. / Aljáról úszok fel, alig látszom, / elfeketedtem a vízben.” A folyóként megnyúló apa képe azért is válik nagyon erőssé, mert az apa távolodik a folyás irányába, miközben a lírai én még tevőlegesen ellenébe is megy: felfele úszik és, úgy tűnik, ezzel a cselekvő, dinamikus mozgással, mintha vissza is nyerné a teste és döntései feletti uralmat is. Ugyan még alig látszik, mivel elfeketedett, de már mozdul, cselekszik, hogy aztán néhány versszakkal később „lépésenként” szórhasza szét a városban az apát. [*Reggel*]

Az ötödik versszak azonban újra aposztrophikus lesz – noha a megszólított ebben a szövegben se az „uram”, se a „Szabolcs” jelölőt nem kapja meg, hanem az E/2-es te megszólítási viszonyrendszerbe kerül (vö. „Látod”, „neked”, „teszed”, „mondod”). Ez az E/2-őt színrevívó megszólítás azonban már a búcsú aposztrophéja, a te elengedése az apa távolodásához hasonlatos képekkel, mintegy variánsként jelenik meg: „Nézek utánad, / árnyékod ez a hosszú folyó: / duzzad egyre, ahogy távolodsz. / És hiába ered tőled minden, / hiába torkollna deltámba, / hullámaid már / úgysem érik el a partot.” A mozdulás és az idő újraindulásának lehetősége ellenére azt is regisztrálni kell, hogy az utolsó versszakban újra visszaköszön az álló idő képe: „pedig az idő mozdulatlan” – nem sokkal a szöveg határozott döntést performáló zárósora előtt: „többé ne vigyél haza.” Látható, hogy Terék a fizikai mozgás-állás, valamint a mozdulatlan és haladó idő ábrázolásaival a gyászfolyamatok állapotait jeleníti meg, dinamikus változó lelkiállapotok poétikai tükröként.

A *Háttal a napnak* poétikai teljesítménye, hogy a gyász komplex tapasztalatát nyelvi tapasztalattá képes formálni. Hangot képes adni a testben rekedt szónak – az érzett test benyomásain, sérülésein, az időtlenség és mozdulatlanság élményén keresztül, erősen képi, metaforikus nyelvet működtetve. Terék Anna versei e kötetben is szorosan kapcsolódnak egymáshoz, a *Háttal a napnak* szövegei építenek egymásra, folyamatként olvashatóak. Még ha a szövegek nagyobb hányadában inkább

a megrekedt gyász képzete sejlik fel, a zárószövegek felé haladva kimozdulni látszik a csupán testi tapasztalatok által elbeszélhető gyászművészet. A kötetnek van narratív idősíkjá, múltbeli eseményeket, konkrét emlékeket idéz fel, a gyászfolyamatnak íve kiolvasható a kötetből – úgy tűnik, hogy az egy helyben toporgó, testbe zárt gyászt éppen ezek a narratíva által strukturált emlékek mozdítják ki, és teszik lehetővé az utolsó versben az apa kihelyezését a lírai én testéből.

Bánki Benjámin

Digitális észlelés

TERMÉSZET ÉS TECHNOLÓGIA TALÁLKOZÁSA KORTÁRS MAGYAR VERSEKBEN

Tanulmányom mellett érvel, hogy ember és természet viszonyát jelentősen áthangolta a technológia jelenléte. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy a képernyők és kijelzők világa segíti vagy akadályozza-e a kapcsolatteremtést, miképpen formálja ezt a viszonyt. Elemzéseimhez olyan műveket válogattam, melyek poétikai elgondolásai illeszkednek az imént vázolt diszkurzív keretbe. Závada Péter költészete a figyelő tekintetet állítja a megismerés szolgálatába, de az észlelés, így a vizualitás percepciója megváltozik, ahogy a valóságot a maga digitális közvetítettségében érzékeli.¹ Az egyre bővülő életmű több ponton érinti célzottan ezt a problémát, többek között „a reprodukció első igazán forradalmi eszköze, a fotográfia”² képalkotó eljárásán keresztül a *Roncs szélárnyékban* kötetben, míg Balaskó Ákos a mesterséges intelligenciát is alkalmazó projektjébe csatornázza be hasonló digitális jelenségeket. Zavadától a *Félbehagyni az ellipszist*, a *róka* és az *Infra* verseket interpretálom, Balaskótól a *Vadászat* címűt fogom szorososan olvasni. A rövid bevezetőt követő egységben azt vizsgálom, hogyan működik a tekintet digitális környezetben, mit lát meg és mit fed el, illetve kihez tartozik, majd a következő fejezetben azt nézem meg, hogy a fényképezés művelete miképpen viszonyul annak tárgyához, és milyen összefüggéseket mutat az erőszaktevés gesztusával. Ezután a szövegek szintjén rögzülő természetfotókon figyelem meg a roncsolódás nyomait és azt, hogy nyelvileg miképp állítja elő a torzulást a vers, hogyan közvetíti a természet és a technológia között. Továbbá az is érdekel, tud-e termékenyen egymásra írni az imént említett két nyelvi tartomány, és mi történik a reprodukció során az aurával. Munkám teoretikus hátterét Walter Benjamin, Susan Sontag és Byung-Chul Han írásai adják.

1 Vö. „Nagy történelmi korszakok során az emberi közösségek létmódjának egészével együtt észlelési módjuk is megváltozik.” Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukció korában*, ford. Erhardt Miklós–Mélyi József, átdolgozta Zsellér Anna = Uő, *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*, szerk. Kerekes Amália, Open Books, Budapest, 2024, 220.

2 Uo., 224.

„A figyelem Möbius-hurka”

Závada 2017-ben megjelent, a kritikusokat vitára indító³ *Roncs szélárnyékban* kötetben legkorábban a *Félbehagyni az ellipszist* vesz tudomást a digitalizált világról.

Önkéntes fényszennyezés,
ahogy a júliusi ég alatt
a vakító telefonodon nézzük
magunkat Google Maps-en.

Mialatt ezt mondom,
mint túl messzire tévedt
sírályok, a fejünk fölött
cikázó szatellitiek figyelnek.

A hegy leárnyékol, gyenge
a térerő, de ha rájuk keresünk,
mi is látjuk őket: belesimulunk
a figyelem Möbius-hurkába.

Képzeld azt, hogy krómezüst
szárnyuk a bolygó szívárvány-
hártáján tükröződik.

A figyelem Möbius-hurka mint alakzat csomópontosítja a szöveg gépi és emberi szereplői között megoszló, illetve köztük egymásra irányuló figyelmet. Megfigyelő és megfigyelt kategóriái egybeesnek és szétszalazhatatlanul összefonódnak. A „nézzük magunkat” a vers megszólalójára és a másakra vonatkozik, de a Google Maps megnevezése tagítja a teret, és kibillentli az elsődleges jelentést. A „magunkat nézni” egy olyan helyzetet implikál, amikor a többes szám egyes ernyője alá tartozó humán létezők egy tükörfelületen keresztül szembetalálkoznak testi kontúrjaikkal, akár a telefon kijelzőjének tükröző tulajdonsága által. Mégsem erről ad számot a kép, a „magunkat” itt ugyanis leválaszthatatlannak tűnik az azt tartalmazó környezetről, ahogy a saját pozíció mindig egy nagyobb térbe ágyazva képzelhető el a térképalkalmazáson

3 A legalaposabb elemzést nyújtó Kiss Georgina szerint ez azért is üdvözlendő, mert így egy megszólalásmód relevanciája kerül mérlegre. Kutatásom szempontjából csak bizonyos szöveghelyek tudnak tanulságosak lenni, ezért az átfogó értelmezések sorához nem csatlakozom, de úgy vélem, a *Műút*ban közreadott hozzászólások mindegyike tartalmaz érvényes állításokat, így Kerber Balázs és Sinkovics László korrekt olvasatai. Csete Soma szigorúbb hangot üt meg írásában, belső ellentmondásokat keres a vizsgált lírában, attitűdjét azonban szembetűnően meghatározzák a Závada-jelenséggel és a kötetet pozicionáló kiadói marketingstratégiával szembeni ellenérzései. Kerber Balázs, *Testföldrajz. Hozzászólás Závada Péter kötetéhez 1.*, *Műút* 2018. 04. 03., <https://muut.hu/archivum/27826>; Csete Soma, *A felhám apoteóza. Hozzászólás Závada Péter kötetéhez 2.*, *Műút* 2018. 05. 15. <https://muut.hu/archivum/28225>; Sinkovics László, *Nyelváraamlás, szövegtektonika. Hozzászólás Závada Péter kötetéhez 3.*, *Műút* 2018. 05. 17., <https://muut.hu/archivum/28222>; Kiss Georgina, *Aspektusok és hiátusok. Hozzászólás Závada Péter kötetéhez 4.*, *Műút* 2018. 05. 22., <https://muut.hu/archivum/28483>.

belül. Aki önmagát szemléli ezen keresztül, az a pontként jelölt helyzetét látja, mely pont csak az őt körülvevő világ határai között rajzolható meg.⁴ A „satellitek figyelnek” és ez a figyelem szintén a „mi” versbéli alakzatára irányul, azonban vissza is verődik, amennyiben „mi is látjuk őket”. Utóbbit a szöveg feltételhez köti: „ha rájuk keresünk”, de a következő mondat egyértelművé teszi a feltétel teljesülését, ahogy a versben szereplő „mi” belesimul ebbe a konstrukcióba.

A figyelem tehát úgy működik a versben, hogy szétszóródva a szereplők között, mindenki részesül belőle, ezt a szóródást pedig a telefon jelenléte mozdtítja elő, és a természetre való odafigyelést zárja ki a szövegből. A megfigyelt „mi” figyelme a megfigyeltőt célozza, de a „magunk” nézése mintha ebből a magára záródó pozícióból éppen a kifelé néző tekintetet árnyékolná le. A látás és a látás akadályoztatása szervezi a szöveget,⁵ világosság és sötétség kettőse. A napszakról a „vakító” telefon árulkodik: a kijelző csak abban az esetben tud ilyen effektust kifejteni, ha ehhez megfelelő fényviszonyok állnak rendelkezésre, tehát éjszaka van. A fény mint szennyezés tételeződik, ami az ökokritikai perspektívát is játékba hozza, a természet részeként, mégis annak ellenében tevékeny embert. Az „önkéntes” jelző beemeli a morális dimenziót, amennyiben ennek a tevékenységnek az ember is tudatában van, ahogy a sirályokként láttatott satellitek „túl messzire tévedt” jelzője szintén kritikus hangot üt meg a technológiai jelenlétre vonatkozóan. Habár a hasonlítás madarakként láttatja a természeti közegbe befurakodó gépet, a valódi állat nincs jelen ebben a környezetben, így mind a satellit, mind a sirály túl messzire tévedt: a szöveg logikája mintha azt mondatná, hogy előbbi az utóbbi kárára. A szennyezés a fény nagy mennyiségére utal, a „vakító” szó pedig arra, hogy az a látást korlátozza, olyan radikális formában ráadásul, hogy vakságot idéz elő. Értelmezésem szerint itt a környezetünkre való vakságról beszél a szöveg, amennyiben a közvetített valóság elfedi a valóságot, és a világ megismerésében gátolja a szemlélőt.

A kijelzőn keresztül szemlélt világ, ahogy a Google Maps térképe is, egy módosított és leegyszerűsített, de mindenképpen átalakult képet mutat, és fénytörésben ábrázolja a szemlélet tárgyát. Ráadásul a vakságot a szöveg olyan formában is színre viszi, hogy a megszólaló, aki a telefonnal van elfoglalva, valóban nem lát semmit az őt körülvevő organikus természetből, a hegyet is csak funkciójánál fogva veszi észre és említi. A hegy leárnyékol, ez az árnyék pedig megidézi a kötet címét is, viszont itt a jelerősséggel áll szoros kapcsolatban, a téreőr hiányára utal: ilyen értelemben a vakító telefon, tehát a technológia és a fényét ellenpontozó natúra feszül egymásnak ebben a képben. A hegy továbbá a természetén kívül eső világról megszerezhető

4 „Rá tudunk nagyítani a pontra, sőt, helyenként még egy szimulált háromdimenziós nézetbe is beléphetünk, vagy bekukkanthatunk belső terekbe, alaprajzokhoz férünk hozzá, vagy néha még egyénileg készített fotókat is kapunk, ahol a felvétel készítésének helye szerepel a térképen. Ezen fényképek segítségével a Föld felszíne egyre inkább fotográfiailag és sztereometrikusan is leképeződik, és átalakul a világ egy háromdimenziós modelljévé.” Martin Burckhardt – Dirk Höfer, *Minden és semmi. A digitális világpusztítás feltárulása*, ford. Lénárt Tamás, Atlantisz, Budapest, 2018, 82.

5 És ezzel együtt a kötetet is: annak középpontját Balogh Gergő helyesen a látás poétikájának kiaknázásában regisztrálja, kimerítő részletességgel megírt kritikáját végig erre a tézisére alapozva. Balogh Gergő, *Beköltözni a zuhanásba*, Alföld Online 2018. 02. 13., <https://alfoldonline.hu/2018/02/bekoltozni-a-zuhanasba/>

tudás lehetőségét zárja el, így horgonyozza le a megszólalót. A szatellitire vonatkozó „cikázó” jelző viszont a tekintetet hívja be és valóban, a cikázó tekintet annyiban gépi, amennyiben emberi, hiba lenne azt feltételeznünk, hogy itt a gép figyel meg az embert, ugyanis a gép létrehozója és mozgatója maga az ember. Az ember tehát az instrumentumaként használt gép közvetítésével saját maga megfigyelőjévé és megfigyeltjévé válik a digitalizálódott világban.⁶ A beszélő ebben a természeti-technológiai rendben a „júliusi ég alatt” pozicionálja magát, lent, ahogy a feje felett mozgó sirályok és szatelliták is ezt a földközeli rögzítettséget regisztrálják. Látszólag mintha mégis képes lenne kimozdulni ebből a bebetonozott helyzetből: a mozdulatlanságát mozgásra cserélve, a telefon segítségével könnyen kapcsolatot teremt az égi szférával.

A tér kozmikumáá tágul, de a fent és lent közti helycserés átjárást az utolsó versszak poétikai megoldásai is elősegítik. A bolygó szivárványhártyáján szókapcsolat a látást terjeszti ki és a sorvégi elválasztás („szivárvány-hártyáján”) rávilágít a szóösszetétel elemeinek eredetére, nevezetesen arra, hogy a szivárvány mint természeti jelenség nyelvileg jelen van az emberi szemben. Tehát ez a kifejezés már eleve természeti tartalommal telített, a vers pedig ilyen értelemben egy visszaírást végez el itt, amit a bolygó gömbformája is megenged, szemünk hasonló alakja miatt. Ráadásul egy mondaton belül a digitalizált természet minden létformája képviselteti magát, ahogy a „krómezüst szárnyuk” szintagma összerántja és sűrítve mutatja fel az egymásba omló gépi és állati minőséget. A tekintet is így cikázik ide-oda a versben, végül mégis hurokszerűen csap vissza önmagába. Ez a megoldás eszünkbe juttathatja azt, ahogy Han vette kölcsön a Foucault írásában megjelenő panoptikum metaforáját és azt a mai korra aktualizálta: „A digitalizált, hálózatra kapcsolt szubjektum *önmaga panoptikonja*. A felügyelet így mindenkire egyenként rá van bízva”.⁷ Han szerint az orwelli vízió helyébe az internet, az okostelefon és a Google-szemüveg lépett, melyek által a korlátlan szabadság látszata uralkodik.⁸ A koreai teoretikus továbbá, transzparencia-elméletének vonatkozó szakaszában úgy fogalmaz: „a digitális panoptikum lakója egyszerre áldozat és tettes”.⁹ Ezek a kategóriák, úgy tűnik, itt, ebben a poétikában is felcserélhetőek, ahogy megfigyelő és megfigyelt lépten-nyomon összeér. A vizsgált vers címe egyfajta elliptikus mozgásként javasolja elképzelni ugyanezt, az ott ígért félbehagyás mégis sikertelen kiugrási kísérletnek tűnik, ahogy azt a kötet soron következő versei példázzák.

Meghúzni a ravaszt

A Závada-kötet záróciklusának beszédes címe, az *Önmagukba visszatérő nyomok* is a fent említett mozgáshoz hasonlóról árulkodik, és előrevetíti, hogy megfigyelő

6 Habár a szöveg nem említi, egyre több forrás bizonyítja, hogy a mobilkészülékeink egyébként is lehallgatnak minket, és a lehallgatott tartalom által optimalizált hirdetésekkel árasztanak el ezt követően a közösségi oldalak. A figyelem pedig az online tér első számú valutájává vált. „Ennyiben a felhasználó vagy a fogyasztó figyelme lép a természetes szűkösség, mint pl. az arany szűkösségének helyébe.” Burckhardt-Höfer, I. m., 39.

7 Byung-Chul Han, *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*, ford. Csordás Gábor, Typotex, Budapest, 2020, 82.

8 Uo., 53.

9 Byung-Chul Han, *A transzparencia társadalma*, ford. Szabó Csaba, Ráció, Budapest, 2020, 95.

és megfigyelt, jelen esetben vadász és préda kategóriái átjárják egymást. Ezt már ennek első darabja, a *Fenyők* is érzékletesen vizualizálja, ahol a megszólaló egymásnak látszólag ellentmondó képekkel beszél magáról: „Szívem egy szarvasé, ugrásra kész”, illetve „én a vadászlesek / nyugalmával várom”. Így az állat és az állat elejtését szolgáló hely egy személyben összpontosul, ennek termékeny feszültségét a ciklus végig következetesen fenntartja és újabb jelentésekkel gazdagítja, ahogy megjelennek a fényképezők és webkamerák.

Az ugrás közben kimerevített róka
teste fölnyársalva a tekintetek
sugaraira: észlelésünk gyűjtőhelye.
Gondolatban elforgatható.

A látvány egységes, rendezett tér,
a kép mélye felé haladva mindinkább
elhalványul. A képzelt kúp csúcsát
pupillánkba illeszthetjük, míg alapja
rásimul a jelenet síkjára.

A róka az észlelés folyamatát úgy írja le, mint egy fotó elkészítését: az ugró állatot épp kimerevítve látjuk, a mozgás folyamatának egy, a tekintetünk által elkapott és rögzített szakaszában. A tekintetek sugaraira fölnyársalt test a nézés aktusát erőszakos tevékenységként ábrázolja, a nyárson lévő állat pedig az embert mint e cselekvés ágensét nevezi meg, ahogy a fogyasztásra szánt hús nyárson forgó képe egyébként is ismerős számunkra. A sugár, a matematikában a középpontot és a körvonal egy pontját összekötő szakasz, egybevág a nyárs tárgyi alakjával, miközben a kör mint forma itt is egy olyan láthatatlanul megképződő kapcsolatot feltételez a szemlélők és a szemlélt között, mely annak íve mentén lehetővé teszi ezek folyamatos egymásba játszódását. Továbbá a sugár a fénysugár szóösszetételt is megidézi, mely a fényhez tartozó szennyezést és vakító effektust mint korábban felsorolt minőségeket idehívja, és ezt az agresszív tekintetet itt is toldalékolja. A kimerevítés gesztusa és a kép elforgathatósága digitális manipulációra utal, arra, hogy a számítógépre átvitt kép mesterségesen módosíthatóvá válik. A megszólaló látványt teresíti, bejárhatóvá teszi, de ez a „kép mélye felé” haladás, a zoom eszközigenyes művelete képromlásként értett halványulást eredményez.

A harmadik versszak törésként prezentálja magát a szöveg beszédmódjában, a vers terébe belép a megszólított: „Ekkor már nem vagy önmagad: / szőrös jel vagy csupán, saját / veszettség hozod játékba. / És mi sem tudunk többé megmoccanni.” Az egyes szám második személy azonosítása ezen a ponton bizonytalanul látszik: beszélhetünk önmegszólításról, ahogy a szemlélő saját állapotváltozását rögzíti, de a fotón megfogott róka is képezheti tárgyát a kijelentésnek, ezt az olvasatot a soron következő mondatok támasztják alá: „szőrös jel vagy csupán, saját / veszettség hozod játékba.” A rókára értett veszettség azonban itt az önmegszólító beszélő énvészését is jelentheti, miután – mint megtudtuk – már nem azonos magával. Az ezt folytató „És mi sem tudunk többé megmoccanni” viszont azt implikálja, hogy ebben

a megmozdulásra alkalmatlan pozícióban, ezen a tehetetlenségen a vers minden szereplője osztozik, a „mi sem” szókapcsolatban összesereglenek a szemlélők is.¹⁰ A megtekintés, rátekintés aktusa itt az énről leválik, az erőszakkal érintkezik,¹¹ és a megfigyelő és a megfigyelés tárgya közötti distancia eltörlését célozza, ahogy a *Vadászat*, a ciklus záródarabja azt szemléletesen tárja elénk: „az ujjad mióta remeg / a ravaszon, hogy végül megint csak / a tekinteted üssön sebet / a távolság bőrén”. Úgy gondolom, az agresszió mértékét csak növeli a digitalizálódás, tehát az, ahogy az ember beléphet és ezzel beavatkozhat a természetbe, elvehet, elvihet valamit onnan, kiragadhat egy képet, mely ugyanakkor a bőrre, vagyis a felszínre irányulás miatt sosem tudja a látványt mélyszerkezetében átmenteni.¹²

Sokat hivatkozott munkájában Susan Sontag is ír fényképezés és erőszak kapcsolatáról: amellet érvel, hogy fotózni „annyi, mint birtokba venni a lefényképezett tárgyat.”¹³ Azzal, hogy a fényképezés elérhetővé vált a tömegek számára, elsősorban már nem mint művészetet űzik,¹⁴ hanem többek között a hatalom gyakorlásának eszköze.¹⁵ Sontag időtálló gondolatai tovább árnyalják az imént idézett Závada-sorokat, amikor a fényképező és a fegyver működését állítják párhuzamba: megnyomni a gombot, elkattintani egy képet annyit tesz, mint meghúzni a ravaszt.¹⁶ Szerinte van valami ragadozó a fényképezés aktorában.¹⁷ Ő elsősorban az emberek fotózásáról beszél, de állításait nyugodtan vonatkoztathatjuk az állatvilágra, amit szintén felsért ez a művelet: úgy láthatjuk szereplőit, ahogy ők magukat sosem, a fotózás tárgya így birtokolható tárggyá válik. Még radikálisabban: „ha a fényképezőgép szublimált fegyver, akkor a fényképezés szublimált gyilkosság – elpuhult gyilkosság, mely illik szálnalmas, riadt korunkhoz.”¹⁸ Sontag egy képekkel teli világot vizionált 1977-ben, ahol a vadászok ahelyett, hogy távcsövön keresztül néznének a puska célzásához, keresőn keresztül kémlelik a képet.¹⁹ Okfejtése szerint az ökológiai szafariban a fegyverek fényképezőgépekké váltak, mert „a természet többé nem az, ami volt: már nem olyasvalami, ami ellen az embernek védekeznie kell.”²⁰ A fenyegetettség éppen fordítva igaz: a halódó természetet kell az embertől megvédeni.²¹ Ez a jóslat mintha beteljesedett volna, ugyanis ma már az információátadás, tehát a manipuláció instrumentumai, a képek dominálják a világot.²² A fotózás Sontagnál sem jelent mást, miközben a megörökített dolog halandóságában és sebezhetőségében való

10 Vö. „A digitális világ tere már nem perspektivikus, nem egy viszonyulásra épül, hanem immerzív.” Burckhardt–Höfer, *I. m.*, 69.

11 Erről lásd még: Balogh, *I. m.*

12 A versekben ugyan nem említett „fotótól ló” köznap kifejezésünk szintén a megörökítésben rejlő kiszakító erőszakot regisztrálja.

13 Susan Sontag, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Helikon, Budapest, 2023, 10.

14 Benjamin ezt a folyamatot onnan fogja meg, hogy a technikai reprodukció hatására a fényképezés során a hangsúly a kultikusról a kiállítási érték felé tolódott. Előrejelzése szerint ez „az alkotásokat egészen új funkciókkal ruházta fel, amelyek közül talán éppen a bennünk tudatosult művészi funkció fog később mellékesnek bizonyulni.” Benjamin, *I. m.*, 228.

15 Sontag, *I. m.*, 15.

16 Uo., 23.

17 Uo., 24.

18 Uo.

19 Uo.

20 Uo., 24–25.

21 Uo., 25.

22 A képnek a szöveg ellen irányuló forradalmával kapcsolatban lásd: Villém Flusser, *Our Images*, <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-our>

részvételt is magában foglalja.²³ Erre rímelve, Roland Barthes szerint a fényképezészek azzal kínlódnak, hogy képük élő legyen, miközben annak alanyát ők maguk balzsamozzák a halálba.²⁴ A teremts itt tehát mindenképpen valaminek az elpusztításával jár, a fényképezésbe metaforikusan bele van kódolva az élet kioltása vagy kioltódása.

A róka zárata a testi bénultság állapotából szólal meg, és egy nyugtalanul pásztázó szemet követ, mely itt válik az érzékelés elsődleges és egyetlen végrehajtójává: „Csak szemünk pásztáz továbbra is / nyugtalanul, letapogatva tested körvonalait. / A gerinc kifícamodott vonalát, / a bojtos fület, a farok lángcsóvját. / Villanása beleég retinánkba.” A test körvonalainak említése a vers több szintjén megjelenő körformát nyomatékosítja, ennek letapogatásáért pedig a szem felel, ezzel a kéz funkcióját követelve magának.²⁵ Donna Haraway is hasonlóképpen ír az érzékelésről, amikor a „fingery eyes” kifejezéssel élve beszél egy digitális fényképen található tárgynak a tekintetünk általi megérintéséről.²⁶ Mintha a közvetítő közeg ezt a fizikai kontaktust nem kizárná, inkább épp lehetővé tenné: a nagy sűrűségű jpg fájl a digitális kamera, a számítógépek, szerverek és e-mail programok csatornáján keresztül érkezik meg és engedi meg azt a „worldly” kapcsolódást, amit Haraway emleget.²⁷ Ahogy a különböző fajok mindenféle társulásokba tömörülnek, úgy a digitális apparátusok elektronikus húsa²⁸ is az emberi és a gépi kategória együttműködéséről árulkodik.²⁹ A látáshoz a rókában is hozzátartozik a taktilitás, így talán épp az imént tárgyalt tekintet a válasz a gerinc kifícamodott vonalára. A farok lángcsóvját a róka vörös szőre teszi érvényessé, de ez az izzás, ami az utolsó mondatban villanásként ég bele a szemlézők retinájába, mintha a vakuzás fotográfiai aktusát lenne hivatott jelölni, ezzel ismét azt az olvasatot erősítve, hogy itt az ugró állapot a fényképezés merevíti ki, a kiragadott pillanatban ilyen aprólékosan pedig egy képernyő közvetítésével lehet körülnézni.

A kötetből az *Infra* című vers az, amelynek poétikailag megkonstruálódó állat- és növényvilága szintén a technológia eszközei által szervezett.

Ezen a fotón belevakuznak a farkasok
szemébe. Vagy albinó példányok
szerepelnek rajta, vagy csak
a villanástól tűnnek ilyen fehérnek.

A sas elrepült. A webkamerán
nem látszik semmi, csak a háttérben

images.pdf

23 Sontag, *I. m.*, 25.

24 Roland Barthes, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa, Budapest, 1985, 19–20.

25 Vö. „A képi reprodukció folyamatában először a fényképezés tehermentesítette a kezet a legfontosabb művészi feladatoktól, amelyek ettől fogva kizárólag a lencsében pillantó szemre hárultak.” Benjamin, *I. m.*, 215.

26 Donna Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota, Minneapolis–London, 2008, 5.

27 *Uo.*

28 *Uo.*

29 Szintén a különböző kategóriák együttállásáról ír Smid az Apple termékekkel példálózva: „a kövek már rég közösek az organikus és a virtuális intelligencia hardvereiben”. Smid Róbert, *Az ökokritika dilemmái*, Századvég, Budapest, 2023, 23.

a jegenyék, ahogy beledőlnek a szélbe.

A kép bal sarkában jelentés nélküli

farönk és az éjszaka újra meg újra

átrendeződő pixelei.

A róka helyén egy másik ragadozót, a farkast, illetve farkasokat látunk, ők az első versszak szemléltjei, és a szöveg a megfigyelés körülményeit is felfedi, az analógia miatt visszamenőleg húzva alá *A róka* kapcsán tett állításaimat. „Ezen a fotón” – így indul a képleírás, és a pillanat ilyen módon történő kimerevítése hasonló vershelyzetként mutatkozik. Ráadásul a villanás mint rövidebb idő alatt lejátszódó fényjelenség, itt is említésre kerül, magát a vakuzás velejárójaként azonosítva. A farkasok szemébe való belevakuzás szintén erőszakos gesztusként tűnik fel: miközben valódi erőszak nem történik, a megfigyelés mégis uralkodni kezd annak tárgyán, ez pedig komoly fenyegetést hordoz, a vaku pillanatnyi látásvesztést, vakságot okozhat. A készített fotó, melyet a készülte után vizsgál a szemlélő, nem tud reprezentálni. „A digitális fényképezés elpusztítja a *tényszerűséget mint igazságot*. Egy új valóságot *állít elő*, ami *nincs ott*, és eközben a valóságot mint jótállót kiiktatja”,³⁰ a természet ilyen módon történő rögzítésével tehát annak attribútumai módosulnak. Ezt példázza a következő mondatban, a farkasok színének, így típusának eldönthetetlensége: „Vagy albínó példányok / szerepelnek rajta, vagy csak / a villanástól tűnnek ilyen fehérnek.” A teljes megismerés ezáltal mindig akadályozva van, hiszen a közvetítettség formál a közvetített tartalom, nem tud zajmentes csatornaként funkcionálni. Hogy a webkamerán nem látszik semmi, jelentheti a megfigyelt természet eseménytelenségét, de azt is, ahogy a látszódás, valaminek a tényleges meglátása nem lehetséges ezen a kameraképen keresztül. A megszólaló ennek a képnek a határain belül navigálja a tekintetet, így a digitális fotó az ábrázolt helyébe lép nyelvileg, ahogy arról „az éjszaka újra meg újra átrendeződő pixelei” árulkodnak.

Ez a digitális keret nyelvet kínál a természettel való kapcsolatfelvételhez, de a „jelentés nélküli” farönk azt mutatja, hogy a közvetítettségben valami hiányozni kezd, a leváló jelentés pedig egy benjamin fogalom bevezetését teszi lehetővé. „Még a lehető legtökéletesebb reprodukció esetében is elvész egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri létezése azon a helyen, ahol van”,³¹ tehát „ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában elsorvad, az a mű aurája”.³² Ez „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen bármilyen közel”,³³ nem véletlen, hogy a működését egy természeti képben tárja elénk Benjamin: „Megpihenve egy nyári délután a tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot vagy a faágat, mely árnyékot vet a pihenő alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük ennek a hegynek, ennek az ágnak az auráját.”³⁴ A továbbiakban a német teoretikus ez utóbbi felbomlásáról ír, és arról, hogy a technikai eszközök miként alakították át a befogadást: „*A jelenkori töme-*

30 Byung-Chul Han, *Infokrácia. A digitalizáció és a demokrácia válsága*, ford. Csordás Gábor, Typotex, Budapest, 2024, 76. Kiemelés az eredetiben.

31 Benjamin, *I. m.*, 216.

32 *Uo.*, 219.

33 *Uo.*, 221.

34 *Uo.*

gek szándéka, hogy a dolgok térben és emberileg is »közelebb kerüljenek« hozzájuk, éppoly szenvedélyes, mint az a hajlamuk, hogy bármely adottság egyszerűségét a reprodukció befogadása révén szüntessék meg. Nap nap után egyre megkerülhetlenebb az igény, hogy a tárgyakat közvetlen közélről, a képben, jobban mondva a képmásban, a reprodukcióban ragadjuk meg.³⁵ A Závada-líra beszélői hasonló intencióval mozognak a versek állat- és növényvilágában.

Naponta visszalátogatsz az oldalra,
hátha felbukkan végre, akiért
felelősséggel tartozol. De az oklevél
száma így sem vezet nyomra. Az egyik
bundás test olyan, mint a másik.

Legalább hallanál valamit,
ám hiába próbálsz fölhangosítani
a vadetetőt, sehol egy nesz,
percek óta csak a szél túlvezérelt
duruzsolása hallatszik.

Pedig azt írják, itt sötétedés után
infrakamerával veszik a farkasokat.
Mintha egy mély álomba merült erdő
éjjeli agytevékenységét figyelnék.

A weboldalra való visszalátogatás a ciklus körkörös mozgásait írja bele a versbe, de „az oklevél / száma így sem vezet nyomra”, egyfajta hiánytapasztalat világlik ki az éjszakában, hiábavaló a keresés. A szöveg önmegszóltatása a szemlélő hiányos tudását teszi olvashatóvá, mintha nem lenne szeme, a természetre vagy a farkasokra való vakuzással saját magát vakítaná meg. A megszólaló az állatok között sem tud különbséget tenni: „Az egyik / bundás test olyan, mint a másik.” Ennek lehetséges magyarázatát Benjaminnál találjuk: „A tárgy héjának lehántása, az aura szétzúzása annak az észlelésnek az ismérve, amely »a világban lévő egyformaság iránti érzék« fokozódása miatt a reprodukció révén végül az egyszerűből is az egyformaságot nyeri ki.”³⁶ A sas elrepült, a kép ugyan rögzítette a farkas alakját, de maga a farkas mint hiány van benne a műben: szökött állatként.³⁷ A következő versszak a tekintet egyeduralmát megtörve, egy másik érzékszerv játékba hozatalával próbálkozik: „Legalább hallanál valamit”. A látás a hallással egészül ki, annak segítségére szorul, a vadetető fölhangosítása pedig ismét azt szándékozik hírül adni, hogy itt a technológia eszközeivel élőben megfigyelt vadetető bekamerázott videoképéről van szó, mely videó hangosítható. Ennek ellenére „sehol egy nesz, / percek óta csak a szél túlvezérelt / duruzsolása hallatszik.” A természet itt is úgy mutatkozik meg, mint

35 Uo., 221–222. Kiemelés az eredetiben.

36 Uo., 222.

37 Vö. „a megragadhatatlan hiány e versnyelvnek szintén konstitutív elemeként jelenik meg, a nyelv lényegéhez tartozó egyfajta csendként”. Balogh, *I. m.*

valami megragadható, mégis elérhetetlen tartalom, aminek a valódi mélyébe való behatolás kudarcba fullad. A túlvezérelt duruzsolás mértéktévesztésről ad számot, a „túl” előtag már a messzire tévedt sirályoknál is jelen volt korábban, a szatellitiek vonatkozásában, mintha az ember tevékeny jelenlétére a természetben jellemző lenne egyfajta túlzó működés. Mint értelmezhetetlen zaj, duruzsol bele a digitalizált szél a versbe, majd az utolsó egység visszatér a megfigyelés aktusához: „itt sötétedés után / infrakamerával veszik a farkasokat”. Ez a hőkamera másfajta átvilágítást szolgál, miközben képileg torzítva közvetíti az erdőt.

A zárómondat Borbély Szilárd *Halotti Pompájának* áltudományos verseire emlékeztet, azok laborkörnyezetére, kutatóira: szöveghelyekre, ahol az agy határos lesz a galaxissal és a párhuzam felállításáért, illetve a kettő helycserés játékaért a monitor felel (pl. *Psziché, ha visszatérne*). Závadánál ez így szól: „Mintha egy mély álomba merült erdő / éjjeli agytevékenységét figyelnék”, ezzel az antropomorfizmussal ráadásul a megfigyelés valóban visszairányul és hirtelen a megfigyelőre vonatkozik. Az erdő álomba merül, az erdőnek agytevékenysége van, ez teszi emberivé, és ez engedi meg, hogy azt gondoljuk, itt az ember mégis magát figyeli meg: az emberit a természetben,³⁸ ahogy a nyelve sehogy sem tud kibújni abból a sajátos, antropocentrikus perspektívából, amivel a környező dolgokhoz és élőlényekhez viszonyul. Závada mégis gyakran tesz kísérletet arra, hogy a különböző létformák által beszélt, nekik tulajdonított vagy hozzájuk társított nyelveket mozgásba hozza, és hogy ezek a nyelvek átjárják egymást. Ezért van, hogy a humán megszólalók felfedezik a bennük rejlő vadállatot, illetve az, hogy a természetre és annak létezőire a szerző kiosztja az emberi jellemzőket. Ennek fényében különösen érdekesek azok a szövegek, amik tudnak a digitális fordulatról és annak nyelvi hozományáról, éppen ezért nem félnek használni ezt a fogalmi apparátust. Azáltal, hogy a számítógépes nyelv kifejezéseire folyamodik Závada, implicit módon ítéletet mond az általa tematikusan színre vitt digitális korról, illetve természet és technológia konfliktusoktól sem mentes viszonyáról. A *Roncs szélárnyékban* cím talán innen is érthető: a torzított és roncsolt valóság felől, amit a képernyők és kijelzők közvetítenek.

Véletlen erdő, vadászat

Balaskó Ákos 2023-ban megjelent, majd szinte visszhang nélkül maradt kötete gép és ember termékeny együttműködéséből született. Azontúl, hogy a mesterséges

38 Hosszabb tárgyalása eltértené az értelmezést, az így beíródó jelentéstöbblet miatt mégis helyénvalónak tűnik megemlíteni azt a friss kutatási eredményt, mely a vadvilágot monitorozni hivatott technológiákkal történő visszaélésekről számol be. Észak-Indiában, mint ebből kiderül, a helyi nők identitása szorosan összekapcsolódik az erdőben folytatott napi tevékenységükkel és társadalmi szerepükkel, azonban mióta az állatok természetes élőhelyét megfigyelő, távvezérelt kameracsapdákat, hangrögzítőket és drónokat a férfi lakosság a hatalomgyakorlás eszközeivé fordítva át, az ellenük folytatott kémkedésre, kilesésükre és kihallgatásukra használja, a nők viselkedése megváltozott az ismerős környezetben. A felügyelet alatt állás tudata, intim szférájuk veszélyeztetettségének érzékelése negatívan hatott mentális egészségükre: óvatosabbak, tehát halkabbak lettek sétáik során, kiszolgáltatottá téve magukat tigrisek és más ragadozók számára. *Wildlife monitoring technologies used to intimidate and spy on women, study finds*, <https://www.cam.ac.uk/research/news/wildlife-monitoring-technologies-used-to-intimidate-and-spy-on-women-study-finds>

intelligenciára a szerző *A perceptron gyermekei* egyik potenciális olvasójaként tekint, az ráadásul alkotóként is részt vett a versek létrehozásának kreatív folyamatában.³⁹ A lírai nyelvet a tudomány nyelve hatja át, de ahogy arra a recepció is rámutat: „a technicista zsargon nem egy fölvetett manír, [Balaskó] azon kevés művészeink egyike, akik fél lábbal az alkalmazott tudományokban állnak: a szerző eredeti végzettsége matematikus-informatikus.”⁴⁰ Balaskó ezt a két világot épp ezért nem is érzékeli távolinak, szerinte a számítástechnika és a költészet abban ér össze, hogy mindkettőt a kíváncsiság hajtja, a megértésre való törekvés.⁴¹ Ezen a ponton felmerülhet, vajon a gépnek mennyire sajátja ez az alapvetően humán tulajdonság, a szerzőség kérdését, a kérdés eldönthetetlenségét viszont tovább árnyalja egy interjúválasz, mely szerint az „AI emberi tudásanyagból és nyelvből derivált emberi gondolkodás imitációja, így bármi, ami »tőle« származik, az valójában belőlünk jön”.⁴² Mindezek előzetes ismeretében szeretném értelmezni a *Vadászat* című verset, mely szókészletében és teremtett környezetében, a digitális világra való érzékenységében hasonlóságot mutat a korábban vizsgált Závada-lírával, különösen az *Önmagukba visszatérő nyomok* ciklus poétikai megfontolásaival.

Ha éhezem,
apám vadászni ered.
Megnyílik előtte
a véletlen erdő,
mögötte bezárul.
Egyetlen fia,
amíg odavan,
egyetlen fia
elárul.

Apám elé a vadat
robotkutyák hajtják,
nyomorult kotorékállatok.
Apám céloz,
apuska lesz apám,
metsz a húsából,
az visszanő,
elengedi, elfut.
Annyi húst hozott

39 Erről a szokatlan szerzőtársi viszonyról Balaskó a következőképpen vélekedik: „az AI-megoldások szerepe az alkotói folyamat részeként értelmezendők, és mindenképp az alkotó felügyelete mellett.” Ágoston Enikő Anna, *Mi az ihlet? – 3. Lehet ihletett a mesterséges intelligencia? Balaskó Ákossal Ágoston Enikő Anna beszélget*, Alföld Online 2024. 11. 13., <https://alfoldonline.hu/2024/11/mi-az-ihlet-3-lehet-ihletett-a-mesterseges-intelligencia/>

40 Hordós Boldizsár, *Minőségibb jelenidő. Balaskó Ákos verseskötetéről*, Litera 2023. 10. 21., <https://litera.hu/magazin/kritika/minosegibb-jelenido.html>

41 Balaskó Ákos, *Mindkettő egy tőről fakad, a kíváncsiságból*, Litera 2023. 09. 19., <https://litera.hu/magazin/interju/balasko-akos-mindketto-egy-torol-fakad-a-kivancsisagbol.html>

42 Uo.

már az apám,
hogy úgy hiszem
belőlük származok.

Hazafelé, hogy
visszataláljon,
jeleket vág a kérgekbe,
nyomokat ejt a sárba is.
Hazafelé a mezőn át
egy valószínűségi mezőn át,
meghajlanak
léptei mentén
a sarjadó búza szálai.

A kutyák odakint csontot temetnek,
évgűrű serdül egy döntési fában.
Jóllaktam, hányok boldogan.
Apám vár, hogy megéhezsek ismét,
virraszt, arra éhezik, hogy várjam.

Úgy vélem, a választott mű a kötet jobban sikerült, komplex darabjai közé tartozik. Apa és fiú terhelt viszonya a hazai lírairodalomban gazdag hagyománnyal bír: az ebbe a kategóriába eső szövegek jellemzően egyfajta áthidalhatatlan distanciát rögzítenek a két szereplő között, az apához való hozzáférhetetlenséget, amit legtöbbször érték-különbség mentén kibomló vitahelyzet, egy igen és egy nem egymásnak feszülése alapoz meg. A versek beszélői ezt a konfliktusos kapcsolatot viszik színre, igyekeznek rendezni, a távoli, megvénült vagy egyenesen halott apa figurája azonban erre már nem kínál lehetőséget. Balaskó műve hasonló tétet mozgat. A *Vadászat* monologikus megszólalását az éhezés indítja be és ez is zárja le majd, de addigra a jelentés módosul és elmozdul: az apa szeretetéttségévé válik. Innen, a vége felől nézve, tulajdonképpen az egész versben a hiánynak ez a kettőssége dolgozik, ráadásul éhezni jóval felfokozottabb állapot, mint éhesnek lenni. Az imént említett átértelmeződést a keretes szerkezet is indokolja, mely mintha kikényszerítené az újraolvasást: a szöveg utolsó sorát követhetné az első. A feltételes módú indítás egy általánosan érvényes szituációról számol be, a dalszerű iteráció („Egyetlen fia, / amíg odavan, / egyetlen fia / elárvul”, „Hazafelé, hogy / visszataláljon” és „Hazafelé a mezőn át / egy valószínűségi mezőn át”) pedig ennek ismétlődő, újra és újra bekövetkező jellegére utalhat, miközben dinamikát is kölcsönöz a szövegnek, amely dinamikus lejtés egyúttal apa és fiú közeledő-távolodó mozgását, ciklikusan végbemenő helycseréit követheti le. Ezt az olvasatot támogatja meg a nyelvtani szerkezet gyakori, elbizonytalanító gesztusa azt illetően, hogy egy adott mondatrész éppen kire vonatkozik: mintha az egyetlen fiú lenne oda és ugyanő árvalna el. Ezzel tehát a nyelv kapcsolja össze és választja szét a szereplőket. Az „odavan” kifejezés átvitt értelemben vett használata szintén ezt a játékot erősíti, amennyiben a fiú kétségbeesett, és innen érthető, hogy elárvul, illetve árvasága felől világosodik meg kétségbeesése. Az anya figurája látványosan

nem jelenik meg a versben, egyedül az árvaság alakzatán keresztül lesz elgondolható, halott anyaként. Apa és fiú kölcsönös egymásrautaltságát a szövegben ez a mozzanat is motiválja. Az apa időszakos távollétébe ugyanakkor bele van írva valami végleges, a halál lehetőségére több helyen történik utalás: így a csontot temető kutyák képében, ahol az egykori élőlényt (véltetően a közülük való, szintén állati, elejtett vadat) jelölő csont elásása helyett nem véletlenül használja a szöveg annak temetését. Ezt az értelmezést szorgalmazza továbbá az utolsó sor „virraszt” igéje, mely azonfelül, hogy az apa éjszakai éberségére utal, a feszített várakozásra, a magyar népi világban a halott őrzését is jelenti egészen a temetéséig. Mintha ezzel azt implikálná a vers, hogy apa és fiú versbéli viszonya a sírig tart.

A hagyományos férfiképet megtestesítő apa, aki a javakat biztosítja, vadászni ered és az eredés, illetve a vers meseszerű megalkotottsága [az útnak indulás, a népmesei erdő, a jelek vágása a kéregbe, a nyomok a sárban mind-mind ilyen elemek] annak eredettörténetként való olvasatát teszi érvényessé. Az anya hiányát figyelembe véve könnyen érthetővé válik, miért érdekli a fiút, kiből, miből származik.⁴³ Ehhez a keresett identitáshoz az apa karakterén keresztül vezet az út,⁴⁴ aki célzó, metsz, vág, tehát alakítja a természetet, akárcsak a Závada-líra alakjai. A kéreg és a sár írásra alkalmas felületnek bizonyul, az erdő az ember természetfeletti beíródását segíti ebbe a rendbe, közben mintegy automatizmusként működik, megnyílik előtte és bezárul utána, illetve „meghajlanak / léptei mentén / a sarjadó búza szálai”. Egyben az informatikai kifejezések bevésoódását is jelzik ezek az interakciók, ahogy erdő és mező gépiesen, előre programozottan kezd el működni. Az ember azonban nem egyetlen létezője ezeknek a tereknek, az állatok, akárcsak Zavadánál, itt is alávetettként tételeződnék, erről a „nyomorék” jelző durvasága vall. A kutyák a vadat az apa elé hajtják, hibrid lényekként engedelmeskednek, robotkutyákként egyfajta gépi minőség is társul hozzájuk. A természet és az állat mintha gépiesen adná meg magát az őket használó, rajtuk hatalmaskodó embernek.⁴⁵ Másfelől az apa mindenhatóként való percepciója a gyermeki perspektíváról is tanúskodhat, ahogy a fiú érzékeli az őt nemző férfit. Talán ennek az elvesztését félti, ezért táplálja az apa, ugyanis a szövegben a halál visszatérő megjelenésén kívül más nyomok is regisztrálják az idő múlásának való kitettséget. A búza sarjadása annak növekedésére utal, így a kamaszkorban lévő fiúval lesz azonosítható, ám a fában serdülő évgyűrű ezt az analógiát és az életszakaszok közti váltást még explicitebben nyomatékosítja. A gyűrű köralakja a vers szerkezetében is lekövetett ciklikusságra játszik rá, az idő múlása a természeti kép által materializálódik, a fiú serdülővé válása ezen a ponton mint a szöveget gerjesztő feszültség tapintható.

Az apa, akit a természet és annak élővilága egyaránt kiszolgál, kiszolgálja a fiát azzal, hogy ételt hoz neki: ez a szerepvállalás mégis önkéntesnek tűnik, a fiú szükségleteiért neki kell felelnie, hogy saját pozícióját bebetonozza. Az erdő a szöveg szerint záródik utána, elzárja a fiútól, aki így azt nem is láthatja, amiről a vers lírai énjeként

43 A származás kérdése különösen izgalmas egy olyan szövegben, melynek potenciális szerzője a mesterséges intelligencia.

44 A beszélő önmagát is csak az apához tartozva, annak egyetlen fiaként tudja meghatározni. Az egyes szám harmadik személyű hivatkozás azonban el is idegeníti a fiút saját magától.

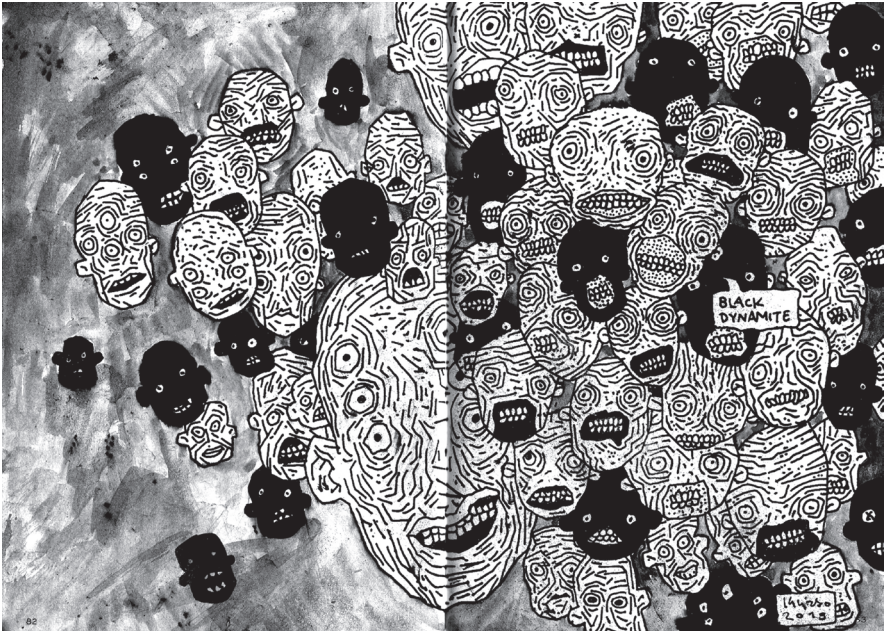
45 Érdekes, hogy az utolsó versszakban már nem robotkutyák, csak egyszerűen kutyák szerepelnek. Mintha ez a gépiesség csak az erdőben, a programozott természetben lenne érvényes.

beszámol, csak a képzelet útján vagy apja beszámolója alapján gondolhatja el. Az apa pedig következetesen gondoskodik arról, hogy ezt a gyermeki képzeletet etesse, ahogy a veszélyekkel fenyegető külvilágot megtartja magának, míg a gyermek a bent biztonságos és az odakintre vak világában tartózkodik. Az apa lényege éppen abban van, hogy vadászhat a fiúnak, úgy válik megfoghatóvá, hogy eltávolodik: a hálával tartozás gesztusa garantálja saját fontosságát, kívánt helyét. Kettejük kapcsolatának dinamikáját a végletekben való gondolkodás adja: az éhezést követő hányás, az apa által kínált étel túlfogyasztása, melyet a kutyák csontot elásó, tehát raktározó tevékenysége ellenpontos. A korábbiakban említett nyelvműködés, kettős játék lesz érvényes arra a szöveghelyre is, amelyik a vadászatot jelenetezi. Itt úgy tűnik, ismét olyan együttállás valósul meg, mint a Závada-lírában: vad és vadász egy személyben koncentráliódik. Az „apuka” szó az apa becézése, a kicsinyítő képző ugyanakkor a lefokozás kockázatát jelöli, miközben a puskára is utal, ami így összeforr az apa személyével. A fegyverré vált figura a célzás után „metsz a húsból, / az visszánő, / elengedi, elfut”. Habár a logika azt mondatja velünk, hogy a vadról van szó, a nyelv mégsem ezt állítja, lévén az állat nem kerül említésre a mondatban. Mintha az apa a saját húsból metszene és adna enni később a fiának: a tőle való függés jövőjét ilyen áldozathozattal képes szavatolni. A hús a vadhoz és a vadászhoz is tartozhat, visszánövése csodával határos esemény, transzcendentális jelenlétet feltételez, de bizonytalan, hogy ki enged el mit és ki fut el. Az állati és emberi érintkezéséről vall a nyelv, mely érintkezést a testek belső hasonlósága, a közös hús alapozza meg. Az identitását kereső fiúban a két létminőség találkozása megvilágító erejű: „úgy hiszem / belőlük származok”. A vers körkörös mozgása az apát és a fiút is felcserélhetővé teszi: mindketten várnak a másikra.

Úgy gondolom, a vers értelmezésének első rétegét ez a kölcsönösen kiszolgáltatott családi viszony adja, melyben az apa vad és vadász, éhez és az éhség megszüntetéséért felelős alak. Ugyanakkor újabb dimenzióval bővíthet a szöveg, ha szemügyre vesszük annak idegen kifejezéseit: véletlen erdő, valószínűségi mező, döntési fa. Szaknyelvi jellegük felett könnyen átsiklik a tekintet a befogadás során, nem ugranak ki, mondhatni szervesen illeszkednek a szövegvilágba. E terminusok meghatározása nélkül is egy működő és sokrétű verssel van dolgunk, ám ezek ismerete tovább árnyalhatja a jelentést. Ennek a munkának az elvégzésére a szerző is bátorít, aki kötetének hátulsó lapjain külön jegyzéket szentelt az ismeretlen fogalmaknak, a különböző diszciplínák zsargonjában kevésbé jártas olvasó számára.⁴⁶ Ha a három felsorolt szókapcsolatnak megyünk utána, arra a felismerésre juthatunk, hogy az említett tudományok azért fordultak a természet szókészlete felé, hogy saját absztrakt fogalmaikat vizualizálhatóvá tegyék. Ami ennél érdekesebb az, ahogy Balaskó a természetből kiszakított, majd a tudomány szolgálatába állított erdőt, mezőt és fát mégis visszairja természetes élőhelyére. A véletlen erdőtől a valószínűségi mezőn át a döntési fáig ível a vers, és mintha valóban történe több szinten is perspektíva-

46 A véletlen erdő a „gépi tanulásban használt osztályozásra szolgáló módszer, amely során több különböző döntési fa létrehozásával azok eredményeinek átlagát adja eredményül.” Így, mint megtudjuk, jobb eredményt kapunk, mint a döntési fa esetében, ami „döntési lehetőségek elemzésére és grafikus megjelenítésre alkalmas gráf alapú modell.” E két informatikai kifejezésen túl, a valószínűségi mező a véletlen kísérletek matematikai modelljeit hivatott jelölni.

váltás, ahogy a közösség felől az egyén, a tartalmazótól a tartalmazott felé haladunk, a kiválás és elkülönbözés művelein keresztül. A sorsformáló véletlen helyébe a döntés szilárdsága lép, ezt a rejtett összefüggést pedig a három szakszó közös, tudományos gyökere segít feltárni. Balaskó költészete gyakran dolgozik ilyen, egymástól távoleső jelentéseket mégis egymáshoz kapcsoló gesztusokkal, ezek tétje pedig itt a leginkább tetten érhető: a versbéli felnövéstörténet lezajlásaként is olvashatjuk az imént tárgyalt összefüggést, tehát úgy, hogy a fiú a döntés meghozatala által lesz autonómmá. A *Vadászat* jó érzékkel és könnyedén rántja össze technológia és természet nyelvét, saját zártságából pedig talán éppen ez a poétikai megoldás kínál kiutat.



Kötelező olvasmány

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *BOLDOGTALAN BESZÉDAKTUSOK. TETTEN ÉRHEKETLEN SZAVAK 2.*

Kulcsár-Szabó Zoltán legújabb könyve egy olyan problémakomplexum szisztematikus vizsgálatát végzi el, amely még ha az egyes értekezéseket illetően eltérő hangsúlyokkal is, de több mint két évtizeden keresztül bizonyult meghatározónak a szerző irodalomelméleti munkásságában. A 2024-es könyv egyfelől az alcímben jelölt és az előszó által is explicitté tett módon kapcsolódik a 2007-ben megjelent *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál* című kötetben megkezdett gondolatmenethez, legfőképpen a nyelvi performativitás támasztotta kihívások viszonylatában [ennek egyik, a mostani könyv előzményeként is jelentős fejezete már 2003-ban megjelent, éppen az *Alföld* lapjain]. Másfelől az új kötet argumentációja olyan teoretikus problémákat is érint, amelyek már Kulcsár-Szabó szintén 2007-ben megjelent *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben* című – a honi irodalomelméleti gondolkodást az új évezredben ez idáig minden jel szerint a legnagyobb erővel befolyásoló – könyvében, valamint a 2014-es *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből* című munkájában is meghatározó jelentőségűnek bizonyultak [az én formációinak, a megszólítás és az önmegszólítás jelenségének, továbbá a performativitás politikai aspektusainak viszonylatában]. Kulcsár-Szabó Zoltán új könyve, mely az irodalmi kommunikáció performatív karakterét vizsgálja, és ezt „a performativitást elsődlegesen a megismerés és cselekvés, episztemológia és etika összeütközésének terepeként kezeli” [9.], vagyis összetett és ellentmondásos mivoltában kísérli meg megérteni, szerkezeti szempontból egy előszóra, továbbá négy nagyobb egységre tagolódik. Ezek a beszédaktusok elméletének kritikai analíziséből kiindulva az ígéret és az eskü korántsem egyértelmű működésmódjának több szempontú elemzését, valamint a megszólítás nyelvi jelenségének és a narratív megnyilatkozások problémakörének tárgyalását ölelik fel.

A *Boldogtalan beszédaktusok* elsősorban a John L. Austin-féle klasszikus beszédaktus-elmélet és az ennek nyomában kibontakozó értelmezői diskurzusok irányából közelít az irodalmi kommunikáció kérdéséhez, amivel tágabb értelemben a dekonstrukciós értelmezésmódok egyik legfontosabb hagyományához csatlakozik. Ezt már az alcím – de tulajdonképpen a cím is ide kapcsolható – posztstrukturalista, főként Paul de Man és Jacques Derrida munkásságához köthető ihletettsége is egyértelművé teszi. A *How to Do Things with Words* Pléh Csaba-féle magyar fordításával, a *Tetten ért szavakkal* immár második alkalommal implicit polémiát folytató formula innen nézve mindenekelőtt azt sugallja, hogy a szavakat, bármilyen szomorú legyen is ez, szigorú értelemben nem lehetséges rajtakapni azon, amit csinálnak, hiszen a hasadás [vagy differencia], amely a nyelv cselekvése és annak emberi percepciója, erő és jelentés között tátong, ezt nem csupán megnehezíti, hanem ellehetetleníti. Mint Kulcsár-Szabó Zoltán egy korábbi könyvének zárlatában rámutat, „minden olyan kérdés, amely a kihallgatás, kifaggatás, firtatás erőszakos, vagy éppen a tudakozódás és érdeklődés előzékenyebb formáiban igyekszik bizonyosságot szerezni, minél

tovább kérdez, annál messzebbre kerül azon entitás kérdésességének belátásától, amelyet megszólított” [*Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál, Ráció, Budapest, 2007, 354.*]. Ez az aspektus persze egy másik, de a fentiekkel szorosan összefüggő perspektívából is azonnal jelezheti a megnyilatkozások tetten érésének kérdésességét. Tetten érni, a szókapcsolat idiomatikus értelmében, azt lehet, ami vagy aki nem csupán tesz, hanem szándékosan elkövet valamit, kárt, fájdalmat vagy mondjuk szomorúságot okoz, és éppen ezért szorul a felelősségre vonás, például a „kihallgatás, kifaggatás, firtatás” aktusaira [ez a vonatkozás az angol nyelvhasználatban még egyértelműbb: *caught red-handed*]. Ez – amellett, hogy talán nem feltétlenül célravezető a nyelvet ilyesfajta gyanúba keverni – azt is jelenti, hogy a szavak vagy tágabban a nyelv tetten érésének etikai [sőt jogi] összefüggésrendszere, amelyet az idioma létesít, nem csupán a beszédettet, de annak értelmezhetőségét is előfeltételezi, amivel felszámolja az ezek közötti viszony egyébként Austin által is hangsúlyozott strukturális – konvenciókkal nem feltétlenül szabályozható – nyitottságát.

Mint ez már szóba került, a könyv nyitányának [*Boldogtalan [szuper]performatívumok – Austin*] érvvezetése mindenekelőtt az austini belátások által kirajzolt nyelvelméleti keretek rendkívül részletes rekonstrukciójában és [felül]vizsgálatában – a klasszikus művek analízisében és a performativitás elméletének ezen alapuló továbbgondolásában – érdekelt. Ennek virtuális középpontjában a *Tetten ért szavak* egy, a „fiktív belső”, vagyis a referenciálisan ellenőrizhetetlen, az intencionalitás síkjával azonosítható „aktusok” kérdését exponáló, a fentiek irányából igencsak sokatmondó irodalmi idézete áll, Euripidész *Hippolitosz* című tragédiájából: „Csak nyelvem esküdött, eszem nem volt vele.” [Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása] Kulcsár-Szabó több szempontból is visszatér ehhez a mondathoz a kimondott megnyilatkozásokat mintegy megelőző „belső aktusok”, továbbá a fikcionalitás és a ceremonialitás Austinnál és az idézett drámában (és más művekben) megjelenő viszonyrendszerét elemezve. Az eskü, amelynek megrendülése itt szóhoz jut, a könyv érvmenete szerint ugyanis éppen az idézetben jelzett tartományok, a szó és az ész [vagy szív] találkozásának pillanatát jelöli, vagy legalábbis ezt „az egyetlenegy [fiktív] pillanatot igyekszik megragadni” – a pillanatot, amely az énné válás folyamatát elkerülhetetlenül a saját szóért vállalt felelősség, a „szavahihetőség” [28.] etikai struktúrájába ágyazza. Ezt azért is különösen fontos hangsúlyozni, mert az eskü innen nézve nem csupán a nyelv és az ész egybeesésének illúzióját kínálja fel [az lényege szerint lehet akár hamis is], de éppen ezáltal lesz képes előállítani az én-t, egyúttal pedig utat nyitni a szubjektivitás struktúrájában megalapozott, a beszédaktus kimondásához kapcsolt szándékok szükségszerű – hiszen a nyelv csakis az ezekben, akár a legalapvetőbb, például pusztán kommunikatív szinten vetett hit árán maradhat működőképes – tételezésének. A beszédaktusok érvényességének feltételei, mutat rá a szerző, éppen ezért lesznek Austinnál konvencionálisak, tehermentesítendő az intencionalitás dimenzióját [19.], és bizonyos értelemben semlegesítve az előbbi szétválás jelentette problémát. Mindeközben ugyanakkor arra is érdemes lehet figyelni, hogy a konvenciók beiktatásának kérdése maga sem lesz leválasztható a performativitás, végső soron pedig a szuperperformatívumok, vagyis a minden további performatívumot megalapozó és lehetővé tévő aktusok, így a Werner Hamacher nyomán elgondolt nyelvi öntételezés – a nyelv mint önmaga ígérete – támasztotta teoretikus dilemmákról.

A nyelv a Kulcsár-Szabó Zoltán által felvázolt szemléleti modell szerint, ígéretjellegéből kifolyólag, egyszerre „csábít” és „fenyeget” [81–82. [a kiemelést elhagytam – B. G.]], amennyiben nem mással szembesít, mint saját lehetőségével és kudarcával, vagyis boldogulásával és balfogásaival, ezek elválaszthatatlanságával. Ezért is állapítja meg konklúzióként végül a szerző, hogy a „performatívumok az emberi nyelvben boldogtalanul boldogulnak” [82.]. A nyelv ígéretjellegének tételezése a könyvben együtt jár annak a teoretikus következményeire vonatkozó viszonylag kifejtetlenül hagyott, ám annál nagyobb jelentőségű belátásával, hogy az nincsen mindig jelen, nem áll mindig és szükségszerű módon rendelkezésre [211.].

Innen nézve a *Boldogtalan beszédaktusok* argumentációja rendkívül következetesen jár el, amikor a második nagyobb egységében, szorosan kapcsolódva a megkezdett gondolatmenethez, az ígéret és az eskü Kulcsár-Szabó diskurzusában egymást kiegészítő aktusait [99–101.] állítja a középpontba. Ezek lenyűgözően komplex, nyelvelméleti, politikai és etikai kontextusokat egyaránt mozgóanalízise de Man ígéretfelfogásának, Derrida aláírás-konceptiójának, a remény filozófiái, továbbá 19. századi lírai költeményekben [Csokonai Vitéz Mihály, Kölcsey Ferenc, Vörösmarty Mihály] is megjelenő alakzatainak és Petőfi Sándor *Nemzeti dal*jának elemzésével folytatódik, majd – visszakanyarodva egy, az életműben már korábban is kitüntetett jelentőségűnek bizonyult szerzőhöz – John Ashbery *The Tennis Court Oath* című versének interpretációjával végződik. A könyv érveit folyamán kidolgozott teoretikus horizont irodalomértelmezői alkalmazásának példaszerűsége miatt ezek közül is különösen nagy horderejűnek tartom a *Nemzeti dal* elemzését, amely Molnár Gábor Tamás emlékeztető *Föltámadott a tenger...*-elemzésével párban [Molnár Gábor Tamás, *Visszacsatolások. Irodalomértelmezés és reflexivitás*, Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2019, 206–228.] akár a klasszikus életmű egyes rétegeinek új belátásokkal gazdagított, átfogóbb jellegű újraértékeléséhez is megfontolandó szempontokkal szolgálhat. Mint *A költő versét elüvöltve esküszik. Petőfi* című fejezet rámutat, az „1848-as forradalom beszédette egy eskü” [131.], méghozzá egy olyan eskü, amelyet egy vers hív életre, a költészet performativitását történelemformáló erővel átjárva. Kulcsár-Szabó számára itt az elsődleges kérdés az, hogy milyen viszonyok tételvezetők a költői nyelv cselekvő és cselekedtető ereje között, ha úgy tetszik, miként formálja az irodalom vagy közelebbről az irodalmi nyelv a politikai cselekvés lehetőségeit az eskü és az eskütételre való (fel)hívás aktusaiban. Az elemzés ugyanakkor túllép a szövegimmanens értelmezésmódok horizontján, és az eskü beszédettének analízise mellett kiterjed a vers elhangzásának kontextusaira is, így az érkező figyelmét az sem kerüli el például, miként válik egy kortársi visszaemlékezés szerint Petőfi egyik előadása – fejből való – szavalásból üvöltéssé, és hogyan „uralkodik el” [133.] ennek során a nyelv akusztikai dimenziója a megnyilatkozás nagyon is fizikai kontextusában, uralma alá hajtva, esküre hívva vagy még inkább: kötelezve a szöveg befogadásának érzéki és szemantikai tapasztalatával ily módon találkozó hallgatóságot. A *Nemzeti dal* értelmezése eszerint kétségkívül túl is mutat önmagán, amennyiben, mint a szerző rámutat, érvényteleníti vagy legalábbis kikezdi Austin híres-hírhedt elhatárolását a mindennapi nyelv és az irodalmi művek között, amely éppen ez utóbbiak „sajátos” performatív ürességének – a nyelv „kilúgozásának” [John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 45.] – feltételezésén nyugodott [133.].

A rabság eltörlésére vonatkozó retorikai kérdés felvetése és az erre adandó válaszra történő felhívás a szerző gondolatmenete szerint persze maga is rabul ejt, amennyiben a választás lehetőségének felkínálása már eleve a szabadság választására, vagyis az elköteleződésre történő szabad igent mondásra kötelezi azokat, akiknek felelniük kellene [135.]: „a vers által végrehajtott vagy kikényszerített eskü valamiféle önszuggesztíó formájában megy végbe, a *költői octroy* a nyelv erejével támasztja fel vagy hívja életre a független magyar népet, amely eskü formájában tesz tanúságot maga mellett” [138.]. A magyarság és az esküt hitelesítő instancia, a „magyarok istene” a *Nemzeti dal*ban és által történő együttes – és itt a szöveg a derridai invenció korábban elemzett fogalmára utal vissza implicit módon – feltalálása [144.] Kulcsár-Szabó Zoltán értelmezésében olyan esemény, amely a forradalom kontextusában az irodalmi megnyilatkozás performatív potencialitásának maximumáról tesz tanúbizonyságot.

A könyv harmadik nagyobb, *Kat’apostrophé* című egysége a megszólítás és az önmegszólítás, vagyis a te létesülésének elméleti kérdései köré szerveződik. Az ezekről szóló elmélkedést, egy sokrétű performatív gesztust életre hívva, a tárgyalás épp [ön]megszólítással, pontosabban egy [ön]megszólítás-sorozattal kezd, amivel a megszólítás teoretikus problémáját azonnal az olvasó, és meglehet, a szövegben megszólaló én szubjektivitásának kérdéséhez is kapcsolja („Mész az utcán, egy aluljáróban, egy tengerparton, valaki megszólít” [155.]). Az ekként megkezdett gondolatmenet számára a megszólítás aktusának szubjektumlétesítő teljesítménye sok tekintetben egyfajta erőszakként válik megragadhatóvá, ugyanakkor olyasfajta erőszakként, amely a nyelv tételező-pozicionáló erejéhez a legalapvetőbb szinten tartozik hozzá, amennyiben, mint a szerző a könyv egy későbbi szakaszában megállapítja, „a beszéd talán abból a szükségszerű differenciából ered, amelyet a másik tételezése nyilvánít meg” [182.]. Ezzel kapcsolatban megjegyezhető, hogy a beszédaktusok strukturális erőszakjának – ami ebben az esetben tulajdonképp a nyelv szuverén erőszakjával volna egyenlő – azonosítása és kiemelése a könyv szemléleti horizontjától korántsem idegen, sőt a performativitás e tartománya rendre hangsúlyos szerepben tűnik fel annak lapjain. A *Boldogtalan beszédaktusok* – lebilincselő – érvvezetése szerint Petőfi esküre hívó aktusai, mint ez már szóba került, rabbá tesznek, az ígéret „túszul” ejt, méghozzá kettős értelemben, az ígérteendő és a címzett oldalán is [92.; 94.], a megszólítás pedig „te-vé válni kényszerít” [155.], a megszólított minden ezzel szembeni potenciális idegenkedése vagy ellenkezése ellenére is. A szubjektivitás és megszólíthatóság közötti viszony innen nézve, mint Althusser egy híres, Kulcsár-Szabó által elemzett jelenete feltételezi, a megszólítottat egy már minden ízében a hatalomtól átjárt viszonyrendszer részeként teszi önmaga számára is hozzáférhetővé, feltéve persze, hogy az, akit elér a megszólítás, címzettként ismer magára, vagy ekként ismeri félre magát. Ennek ellenpontja, vagy másként fogalmazva, a hívás performatív kényszerének bekebelezhetetlen maradványa, mint az Hamacher nyomán feltételezhető, csakis egy olyan megszólított lehet, aki „nem érti, nem vonatkoztatja magára a hívást, és éppen ebben az értetlenségben érti meg annak struktúráját” [167. – Kulcsár-Szabó ez utóbbi eshetőséget a 2025-ben megtartott akadémiai székfoglaló előadásában tárgyalta részletesebben: *Félrehallás, hívás és visszahívás. Kafka Ábrahámja*. Az előadás meghallgatható a YouTube-on az MTA 1825 csatornán.]. A könyvben a megszólítás általános nyelvelméleti analízisét a teremtés és

bűnbeesés bibliai történetéhez tartozó isteni megszólításnak tulajdonképp a korábbi megállapításokat gyakorlati szinten példázó elemzése, majd pedig az önmegszólítás problémájának tárgyalása követi. A lírai önmegszólítás kérdésének ezután következő elemzése Németh G. Béla vonatkozó meglátásaiból kiindulva, ennek diskurzusát is elemelve, *Az önmegszólító verstípusról* című klasszikus tanulmány által is a közép-pontba állított József Attila-vers, a *Tudod, hogy nincs bocsánat* példáján keresztül zajlik. A vers részletes, a tanúság, az eskütevés és a bizalom összefüggéseit sem érintetlenül hagyó interpretációja arra mutat rá, hogy „az önmegszólítás pusztító gépezete” [199.], hiába rendezi újra az én és a te közötti relációkat, képtelennek bizonyul utat nyitni egy olyan nyelvi lét hívásának, amely kívül áll a performativitás összefüggésrendszerén. A *Tudod, hogy nincs bocsánat* nyelvi eseményei Kulcsár-Szabó olvasatában ennek drámáját teszik láthatóvá.

A nyelvi performativitás jelentette teoretikus problémakomplexum átfogó tárgyalásának itt megfigyelhető igényét jól jelzi, hogy a *Boldogtalan beszédaktusok* nemcsak a szubjektivitás – és az ennek nyomában járó bonyodalmak – nyelvi létesülésének mindennapi és lírai formációinak szentel figyelmet, hanem kiemelten foglalkozik a narratív megnyilatkozásoknak, valamint azoknak a műveleteknek az elgondolhatóságával, amelyek a megszólalás végrehajtását, egyáltalán ennek lehetőségét az irodalmi kommunikáció viszonyrendszerében, és ami a szerző gondolatmenetében végül ennél fontosabbá válik: a művek fiktív világán belül autorizálják. A könyv *Narratív szerződések* című záróegysége a narratív megnyilatkozások ebben a viszonyrendszerben elhelyezett kérdését három mű elemzésén keresztül mutatja be, az elbeszélői pozíció és hang tételezésének Kosztolányi Dezső *Esti Kornél*jában, Ottlik Géza *Iskola a határon*jában és Nádas Péter *Párhuzamos történetek*jében megjelenő formációit lekövetve. Kulcsár-Szabó gondolatmenetének perspektívájából a szerzőséget problematizáló Kosztolányi-féle szerződéskötés, amely a minden jel szerint Kosztolányi Dezső nevű szereplő, valamint Esti Kornél figurája között megy végbe, hasonlóan a Medve által öröklő hagyott és Bébé által hagyatékként kapott, megszólaltatásában, vagyis idézésében, átírásában és kommentálásában is a végrendelkezés aktusaihoz rendelt kézirat ügyéhez, tulajdonképpen a narratív autorizáció szerződéses eredetével szembesít. Végso soron azzal tehát, hogy a modern irodalom ezen, saját textuális létmódjukat illetően rendkívül önreflektív szövegeinek perspektívájából milyen feltételeknek kell teljesülniük ahhoz, hogy egy történet elmondhatóvá váljék. Mint az *Iskola a határon* példája megmutathatja, a szöveg narratív szinteződésének és a különböző elbeszélői szólamok egymáshoz fűződő viszonyának figyelmes elemzése egy olyan rendszert tesz láthatóvá, amelynek keretein belül az elbeszélői megszólalás/szubjektiváció performatív műveletei konvencionális feltételezettségükben válnak elgondolhatóvá, az autorizáció – láncolatának – szerződéses eredetét megnyilvánítva. Ebből a perspektívából különösen erősen jelentkező kérdés lesz ugyanakkor, miként gondolható el a *Párhuzamos történetek* és a hozzá hasonló szövegek narrációjának tulajdonképp más ellenőrző instanciák híján az öntételezés és felhatalmazás gesztusához igencsak közel kerülő performatív struktúrája, vagy másként fogalmazva, lehetséges-e az irodalmi kommunikáció effajta keretei között ellenszegülni a performativitás ökonómiájának. A *Boldogtalan beszédaktusok* belátásai alapján a válasz természetesen nemleges. Ahogy a performatív aktusok konvenciókra

utalnak, és a beszéd ráutalt marad, méghozzá lényege szerint a másikra, úgy még Nádas művének narratív kontextusában sem beszélhetünk tiszta öntételezésről, tehát a rajta kívül álló referenciális struktúráktól való teljes eloldódásról.

Az én létesülése, az intencionalitás problémája, a megszólítás és önmegszólítás, a narratív megnyilatkozások, továbbá a referenciális autoritás dilemmái, az irodalmi nyelv által, valamint a művekben és azokon túl végrehajtott beszédaktusok (pl. ígéret, eskü) elgondolhatóságának szerteágazó, politikai és etikai kontextusokat is hívó bonyodalmi – Kulcsár-Szabó Zoltán könyve ezekről a kérdésekről szól, méghozzá egy olyan korban, amely néha akár úgy is tűnhet, elhitte magáról, hogy már túl van ezeken. A *Boldogtalan beszédaktusok* nagyszabású, filozófiai, nyelv- és irodalomelméleti vonatkozásokkal egyaránt bíró teoretikus építménye és irodalomértelmezői teljesítménye olyan perspektívát kínál fel, amely éppen azt bizonyítja, hogy nincs túl, és nem is lehet, legfeljebb az irodalmi kommunikáció gyakorlati szintjére irányuló kérdéses feledése és feladása árán. Azt gondolom, hogy alapmű született, amely egyszerre szembesíthet bennünket az irodalom- és kultúratudományi praxis legalapvetőbb, tulajdonképpen meghaladhatatlan kihívásaival, és kínál komplex, több mint megszívlelendő válaszokat ezekre. (*Ráció – Szépirodalmi Figyelő*)

BALOGH GERGŐ

A tudós Henszlmann Imre sokszínű életműve

KAPUSI ANGÉLA: „Ő HANGOZTATTA ELŐSZÖR AZ ÚJABB MAGYAR KRITIKA JELSZAVAIT”. HENSZLMANN IMRE MINT MŰVÉSZETTEORETIKUS ÉS DRÁMAKRITIKUS AZ 1840-ES ÉVEKBEN

Ha valaki a kezébe veszi Kapusi Angélának a Gondolat Kiadónál 2025-ben megjelent kötetét, bizonyosan el fog mosolyodni. A világossárga borítón látható, a Henszlmann Imre jókedvű, reményteljes arckifejezését megörökítő 1865-ös portré közel hozza az olvasóhoz az általában sokkal inkább szomorkás vagy szigorú tekintettel ábrázolt művészettörténészt, kritikust. A Gyulai Pál szavait idéző cím pedig szépen rájátszik a felkeltett érdeklődésre, amit csak fokoz, hogy Henszlmann ritkán szerepel a fontos, újító szellemiségű 19. századi szerzők sorában. A címben szereplő idézet alapján egyértelműnek tűnik, hogy a korabeli megítélés szerint az elsők között regisztrálta olyan kritika igényét, amely objektív[nek tűnő], jól körbeírható terminusokkal képes műalkotásokról beszélni. Széles látókörét, elfogulatlan helyzettudatát és előrelátó képességét a tőle származó, mottónak használt idézet is alátámasztja: „Minden korszaknak saját igényei, örömei és fájdalmai vannak; 's egyedül az, ki e' korszak' szavát értve, azokat híven visszatükrözi, leend képes kitűnőt hozni létre, és valamint korszakát, úgy maga magát is, halhatatlanná tenni.” (11.) Láthatjuk, a kutatás paratextusai ellentmondásos viszonyban állnak, hiszen egyből adódik a kérdés: ha Henszlmann értékes szellemi terméket hozott létre, megértette saját korának szavát, és ezt rögzítette is, akkor tevékenysége miért

csak bizonyos területeken ismert, elfogadott? Miért emlékszik rá az utókor főleg művészettörténésként, és kevésbé irodalom- és drámakritikusként, noha a nagy tekintélyű Gyulai szerint is mérvadó volt a tevékenysége az új magyar kritika létrehozásában?

Kapusi már az előszóban hangsúlyozza, miért szükséges Henszlmann életművével részletekbe menően foglalkozni. Először úttörő művészettörténeti, emlékvédő, építész tevékenységét vázolja, és az életmű sokrétegűségének megmutatásával érvel a korai, 1841–1846 közötti irodalomelméleti és drámakritikusi munkásság együttes értelmezésének indokoltsága mellett: példának okáért azért, mert Henszlmann élete végéig hűséges maradt az ebben a periódusban leírt állásfoglalásához. Mivel azonban művészettörténeti szerepéről már több feltáró kutatás is született, Kapusi arra törekszik, hogy korai, irodalmat és színházat illető elméleti munkásságát térképezze fel, ezt kontextualizálja, és ennek hatástörténetét vizsgálja meg részleteiben. Ennek következtében több szöveget is elemez: [1] az 1841-es *Párhuzam az ó és újkor[i] művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* című elméleti értekezést; [2] az 1846-ban megjelent *A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* című, ugyancsak teoretikus írást; [3] valamint olyan kisebb szövegeket Henszlmann és kortársai tollából, amelyeken keresztül nemcsak megismerhetők az író esztétikai elvei, hanem ráláthatunk ezek korabeli megítélésére, a velük szembenálló érvekre.

Ugyan első látásra az életrajz egyszerű leírásának tűnhet a *Henszlmann Imre tudományos életútja* című fejezet, Kapusinak sikerül ezt a néhány oldalban rögzített kronológiát a kötet szerves részévé tennie a fontos események kiválasztásával, ezek értelmezésével, megtartva az egyensúlyt Henszlmann művészettörténész és a drámakritikusi szerepe között. Ez azért sem mellékes, mert így már az elemző fejezetek előtt kirajzolódik a tapasztalatokért külföldre utazó, de ezeket Magyarországon hasznosítani akaró tudós profilja. Például megtudhatjuk, hogy a kassai származású, 1837-ben orvosdoktori diplomát is szerző Henszlmann 1838 őszétől 1841 tavaszáig Bécsben tartózkodott, Vahot Imrétől igyekezett „írói stýlben” is megtanulni magyarul, s közben már elkezdett dolgozni a *Párhuzam...-on*. Miután visszatért Magyarországra, aktívan részt vett a kulturális életben: megjelentette dráma- és kritikaelméleti írásait különböző lapokban, felszólalt a magyar műemlékek védelme ügyében, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjává választották, majd 1847-től Erdélyi János főszerkesztő mellett a *Magyar Szépirodalmi Szemle* szerkesztőbizottsági tagja lett Toldy Ferencsel együtt. De az is kiderül, Henszlmann miként találkozott a bécsi Joseph Daniel Böhm szobrász- és éremművésszel (Pulszky Ferencnek és az ő nagybátyjának, Fejérváry Gábornak köszönhetően), akinek művészetről kialakított látásmódja nagy hatást gyakorolt rá. A képzőművészetek mellett a külföldi tapasztalatok ugyanakkor a színház és az irodalom iránt is felkeltették az érdeklődését, szerteágazó orientációja pedig pályaelhagyásra ösztönözte, azzal a szándékkal, hogy „a művészeteknek, ezzel együtt pedig hazája kulturális és szellemi fejlesztésének szentelje az életét” [23.]. S noha – mint láthattuk – korábban is foglalkoztatta a művészettörténet, a műemlékek feltárásának és megőrzésének kérdése, e terület főleg a Londonba történő 1852-es távozását követően vált a szakmájává, melynek hazai elismertségéért 1860-as hazatérése után, 1888-ban bekövetkező haláláig rendkívül sokat tett.

Az olvasó, immár ismerve Henszlmann biográfiáját, a következő fejezetben még egy lépéssel közelebb kerülhet az életmű ellentmondásaihoz, ugyanis a *Ku-*

tatástörténeti áttekintésből kiderül, hogy Zádor Anna, a Henszlmann 150. születési évfordulója alkalmából írt, az életmű újraértelmezését sürgető cikkéig a művészettudomány nem igazán foglalkozott az író tevékenységével. S noha időközben felélénkült a Henszlmann iránti érdeklődés, az elmúlt fél évszázad művészettörténeti értelmezései csak részlegesen tértek ki [ha kitértek] az író kritikus tevékenységére. De utóbbira az irodalomtudományos diskurzusban is viszonylag kevés figyelem irányult, kivételként Korompay H. János említendő meg, aki a kilencvenes évek második felében érdemben világított rá Henszlmann „korabeli kritikátörténeti diskurzusban betöltött kiemelkedő szerepére” [44.].

Ezen a ponton érdemes kitérni a kötet legnagyobb és sajnálatos hiányosságára. Noha a szerző számos fontos forrást hivatkozik, a kötet gondolatmenetéből és bibliográfiájából mégis kimaradtak olyan, immár kanonikusnak mondható szakirodalmi munkák, amelyek a 2000-es évek elején újragondolták a 19. századi magyar irodalom- és kritikátörténeti diskurzust: Dávidházi Péter *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténetéről* [Universitas–Akadémiai, Budapest, 2004], S. Varga Pál *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* [Balassi, Budapest, 2005] című művéről, illetve Szajbély Mihály *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után* [Universitas, Budapest, 2005] című munkájáról van szó. Ugyan ezek a nagyívű monográfiák csak részlegesen, főleg más szerzőkhöz képest foglalkoznak Henszlmann esztétikájával és személyével, mégis sokat tudtak volna abban segíteni, hogy az író „kivülállósága” elhelyezhető legyen a korabeli irodalmi térben, a különböző esztétikai-kritikai paradigmák metszetében. Azért lett volna különösen lényeges ezeknek a koncepcióknak a beépítése a henszlmanni életművet ismerő Kapusi számára, mert elméleti fogódzót nyújthattak volna ahhoz, hogy a nemzeti narratíván belül tudja pozicionálni az író művészeti programját; meg tudja határozni a kritikus tevékenységének jelentőségét az irodalomtörténeti diskurzusban; annak magyarázatát nyújtsa, miért szokás mellőzni Henszlmant, vagy miért fedezte fel az irodalomtörténet-írás viszonylag későn. Annál is inkább, mert a kötet végeredményben nem ad ezekre az életmű emlékezetének szempontjából kardinális kérdésekre meggyőző válaszokat. A nemzeti kérdés az említett összefüggések hiányában nincs mélységében érintve, noha a szerző több ízben kitér arra, hogy a nemzeti vonás meghatározó része a henszlmanni esztétikának: például akkor, amikor arról értekezik, hogy Henszlmann a „művészek feladatát mindenekfelett abban határozza meg, hogy művészetükkel nemzeti eszméket közvetítsenek” [61.]; vagy amikor azt írja, Henszlmann „legfőbb célkitűzése a saját nemzeti művészet kialakítása” [71.]. Kapusi értelmezése alapján Henszlmann szerint a nemzeti irodalom az idegen hatások asszimilációjával, de sajátos, egyedi vonásainak kibontakoztatásával képes csak létrejönni: „ha egy nemzet művészetének alapját egy másik nemzettől veszi át, akkor azt sajátjává kell tennie” [66.]. E jellemzés az olvasó eszébe juttathatja a hagyományközösségi paradigma képviselőinek, többek között Gyulai Pálnak (innen érthető, ő miért emlékezett vissza Henszlmannra olyan pozitívan) és Erdélyi Jánosnak (akire hatott Henszlmann esztétikája, erről Kapusi is ír) az irodalomról alkotott elképzeléseit.

Noha e kontextus hiánya végig érezhető, az elemző fejezetekben Kapusi mégis jó érzékkel, széleskörű tájékozottsággal mutat rá a Henszlmann-szövegek genezisére,

lényegére, hatására a kötet három nagy fejezetében. [1] *A teória. Henszlmann esztétikájának elméleti alapvetése*, [2] *A praxis. A nemzeti kultúra kialakításának programja*, illetve a [3] *Henszlmann dráma- és kritikaelméletének szintézise. A' hellen tragoedia tekintettel a' keresztyén drámára* című nagy egységek a vizsgált szövegekből és ezek környezetéből kiindulva értelmezik a henszlmanni esztétikát, ennek korabeli kritikáját, az ezzel kapcsolatos véleményeket. A *jellemzetes* fogalomtörténetén keresztül például Kapusi figyelemre méltóan érvel amellett, hogy Henszlmannra (és felfogására) ugyan nagy hatással voltak Böhm tárgyilagos művészeti megítélést segítő terminusai [*jellemzetes*, *eleven* és *célirányos*], az előbbi esetében látnunk kell, hogy az író a német esztéta, Aloys Hirt *Karakteristik* fogalma befolyásolta a *jellemzetes* kialakításában. Henszlmann ötvözte Hirt és Böhm esztétikáját, s így „a művészet fő elve és feladata Hirtnél a karakterisztikusban, Böhmnél az individuálisban, Henszlmann-nál pedig a *jellemzetes*ben összegezhető” [58–59.]. A kötet szerzője rekonstruálja a *Párhuzam...* alapján, hogy Henszlmann – elutasítva a szép meghatározhatatlan esztétikai minőségét, és ehelyett keresve új fogalmat – a *jellemzetesen* a mű belső lényegét, kisugárzását érti, amely három tényezéből épül fel: [1] *tárgyilagos jellemzetből*, utalva az ábrázolt tárgy egyediségére, ami az előadás- és ábrázolásmódban nyilvánul meg; [2] *alanyi jellemzetből*, amely a művész sajátosan egyéni stílusát, felismerhetőségét teszi lehetővé; [3] *nemzeti jellemzetből*, amely a műalkotás specifikusan nemzeti vonásának megjelenítését tűzi ki. Kapusi ugyanakkor a Henszlmann-terminológia másik két komponensének követelményét is feloldja: az *eleven* elvárása egyrészt magában foglalja az idealizálás elhagyását, illetve azt, hogy a művészetnek „a valóságként felfogott természetet kell utánoznia úgy, hogy végül az alkotás a nézőben az ábrázolt tárgy valóságos képét idézze meg” [69.]; míg a *célirányos* a művészeti alkotás funkcionális jellemzőit érinti [térbeli elhelyezkedés, előadáshoz szükséges eszközök, anyaghasználat, szimmetria és kompozíció követelménye].

Henszlmann tudós attitűdje felfedezhető e normarendszer következetes használatában, illetve abban a reményben, hogy ezáltal fejleszteni tudja az írók, művészek és közönség esztétikai ismereteit, ízlését. A kötet szerzője megmutatja, hogy a *Regélő Pesti Divatlap* nemcsak fórumot jelentett Henszlmann számára saját nézetei terjesztésére, hanem a lap programja összhangban is állt a kritikus elméletével. Ennek következtében az olyan híres viták, mint az opera–dráma vita vagy a francia drámák melletti és elleni érveket felsorakoztató összetűzés sem önmagában vizsgálható, sokkal inkább az eltérő lapok köré tömörült csoportosulások színházról és irodalomról alkotott véleménykülönbségének kontextusában. Kapusi továbbá feltárja a Henszlmann-féle, a nemzeti művészet és kultúra létrehozása miatt fontosnak tartott akadémiai művészeti nevelés-programot, amely mellett a nemzeti színház ügye is kiemelkedő szerepet kapott. Az 1840-es, '50-es, '60-as évek színikritikáinak, illetve a sajátos szempontrendszert hasznosító Henszlmann-féle kritika összevetésével pedig arra a diakrón változásra reflektál, amely a Shakespeare-drámák értelmezéstörténetében végbement. Az elemzés feltárja, miként váltak a henszlmanni elvek (például, hogy a drámái cselekmény alapját a jellemek aprólékos kidolgozottsága nyújtja) egyre dominánsabbá, és ezek hogyan készítették elő az irodalmi diskurzust és a színházi életet az angol író magyarországi elismerése számára. A kötet szerzője ugyanakkor Henszlmann 1846-os tragédiaelméletének komparatív szemléletére is rámutat, amely összehasonlítás

eredményeként az író a görög és keresztény dráma közül az utóbbit tartotta az egyénítés (és jellemformálás) miatt komplexebbnek – ezáltal megdöntve azt a gondolatot, hogy „minden művészetnek a görög klasszikus művészet az alapja és egyszersmind a betetőzése” [128.]. Kapusi e felfogás hatástörténetére a századvégi, főleg Beöthy Zsolt, Rákosi Jenő és Péterfy Jenő nevéhez fűződő tragikumvita diskurzusában mutat rá.

Kapusi Angéla monográfiája azért jelentős kötet, mert Henszlmann szövegeinek és az ezekhez kapcsolódó egyéb írásoknak a részletes elemzésével érdemben hozzájárul a magyar irodalom- és kritikatörténeti kutatásokhoz. Henszlmann a romantika egyik fontos előfutáraként értelmezi, aki szembefordulva a klasszicista esztétikával, saját fogalmi apparátusa segítségével értekezett a műalkotások lényegéről, miközben tevékenyen részt vett a nemzeti jellegű művészet[történet], irodalom és színház létrehozásának (majd később fenntartásának) folyamatában, s ezek szükségességéért több ízben is felszólalt. Kapusi mindvégig szem előtt tartja az író irodalmi- és művészet[történet/elmélet]i tevékenységét az 1840-es években publikált szövegek elemzésekor és ezek hatástörténetének vizsgálatakor, így pedig sikeresen tudja árnyalni a Henszlmannról kialakult egyoldalú, leegyszerűsített portrét. [Gondolat]

ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE

Elmesélt képek, megfestett történetek

GYŐRI ELEK: *ÉLETEM REGÉNYE. GYŐRI ELEK TISZALADÁNYI PARASZT SZÁRMAZÁSÚ FESTŐMŰVÉSZ ÉLETE ÉS PÁLYAFUTÁSA*, SAJTÓ ALÁ RENDEZTE: LOVAS ANETT CSILLA

„Valahol a Tiszaháton Beregszász városában egy vállalkozó szellemű kovácslegény elhatározta magában, hogy elindul világot látni, szerencsét próbálni.” [19.] – így kezdí Győri Elek festőművész önéletrajzát, amely narrációs technikájának, történetmesélői repertoárjának, szófordulatainak, valamint nyelvhasználatának köszönhetően egy olyan színes és izgalmas regényként olvasható, melynek befogadása közben meg-elevenednek fejünkben a történetek, együtt érzünk és izgulunk a főhőssel, vagy zsörtölődünk annak tettei okán.

Győri Elek 1905. július 16-án látta meg a napvilágot Tiszaladányban. Önéletrajzi írásában a következőképpen mesél erről: „Születtem én is úgy, mint más, mint a többi négy testvérem. Csak azzal a különbséggel, anyám mondta, hogy a világra is ordítva, bömbölve jöttem. Már a hasban sem úgy viselkedtem, mint rendes gyermek. Így ötven lettünk testvérek, Sanyi, Eszti, Miklós, Gábor, Elek, ez vagyok én!” [29.] Édesapja Győri Ferenc kovácsmester, édesanyja Csikós Julianna. Gyermekkorát szülőfalujában töltötte, 1916-ban végezte el a négy elemi. Tizenkét éves volt, amikor apja meghalt, majd úgy döntött, hogy kitanulja az ő mesterségét, és beáll kovácsinasnak. Tíz évvel később, 1929-ben édesanyja is meghalt, ekkor már dolgozott kovácsként Hernádnémetiben, Gesztelyen, Tiszalökön. Ekkor, ugyanebben az évben jött a fordulópont

az életében, amikor Győri Elek Debrecenbe költözött, és a munka mellett már elkezdett foglalkozni a rajzolással, festéssel. Elbeszélései alapján élete nem volt zökkenőmentes: sokat küzdött a szegénységgel, éhezéssel, folyamatos megpróbáltatás volt számára az az identitásválság, amelyet a kovácmesterség és a művészet, a festés között kellett megélnie. Önéletrajzában részletesen és leplezetlenül mesél utazásairól, kapcsolatairól, szerelmi életéről, szexuális vágyairól. Őszintén vállalja élete nehézségeit, egyéni megküzdéseit, belső vívódásait Istennel, a nőkkel, a társadalmi normákkal. Alacsony termete, kinézetével kapcsolatos komplexusai, valamint folyamatos anyagi problémái miatt gyakran érezte magát hátrányban, így végül soha nem nősült meg, nem lett családja. Győri Elek Tiszalökön hunyt el 1957. december 23-án, tragikus hirtelenséggel.

Önéletrajzát a felmenői, azaz a Győri család származása történetének bemutatásával kezdi, amely mintegy prologusként értelmezhető a tulajdonképpeni történet, az életrajzi regény megkezdése előtt: „Most kezdődik az én kacskaringós életem. Megpróbálom elmondani úgy, ahogy volt, de nemcsak a szép és kellemes dolgokat fogom elmondani, hanem a gyarlóságaimat is szemrebbenés nélkül.” [28.]

A szerkesztői előszóban olvasható, hogy egy olyan társadalmi rétegben felnőtt ember élete, hétköznapijai elevenednek meg előttünk, „aki sem a munkásosztály, sem a paraszti világ, sem a klasszikus értelmiség körébe nem illeszthető bele teljesen” [5.]. Gyermekkorának olvasása közben óhatatlanul is átérezzük megpróbáltatásainak súlyát, mint például az édesanya általi elhanyagoltságot („nem értek rá velem bíbelődni. Nagymamámék belöktek a búboskemence mellé a sutba.” 31.) vagy az édesapa alkoholizmusa okozta családon belüli erőszakot („[s]okszor hallgattuk végig a veszekedéseket. Én olyankor összeszorított fogakkal gondoltam: ej, ha már húszéves vónék, adnék én az apámnak.” 67.). Istenhez és a hithez fűződő viszonya több helyen is megjelenik: előfordul, hogy megkérdőjelezi Isten létezését [44.], van, hogy könyöröletesen imádkozik [152.], és olykor pöröl vele: „vedd tudomásul Úristen, nem imádlak többé!” [214.]

Felnőtt emberként Győri ügyesen lavírozott, próbálta keresni a helyét a társadalomban, igyekezett kilépni a vidéki kovácmester szerepéből, és megvalósítani az álmát, hogy fizetett festőművész lehessen. Ennek az útkeresésnek a lenyomatait olykor humorral, olykor szenvedéllyel, de van, hogy fájdalmas dühvel festi le könyvében a szerző. A szerkesztői előszó szerint Győri kezdetben „naív festőnek” számított, ugyanis nem részesült formális művészeti képzésben [6.]. Már felnőtt volt, 35 év körüli, amikor beiratkozott a Képzőművészeti Főiskolára, azzal a céllal, hogy levetkőzze magáról ezt a megbélyegzést. A főiskolai évekről és a megélt szakmai fejlődésről elégedetten mesél: „Most már könnyebb volt a helyzetem, mert már volt ábrázoló geometria és hasonlók. Most már a grafikára is beiratkoztam, aminek Vargha Nándor volt a mestere. Leginkább tollrajzokat csináltam. Tollrajz kompozíciókban első díjat nyertem egy kis őszi tájrajzommal. Ez igen jólesett. Az egész évfolyam szeretettel nézett rám.” [323.] Bár a képzés során sokat fejlődött Győri, volt lehetősége több kiállításon is részt venni, ismeretségeket szerezni, a főiskolát 1944-ben ott hagyta, a diplomát végül nem szerezte meg [7.].

A kötet regényes jellegére erősít rá a szerelmi szálak, valamint az alkalmi kapcsolatok szövevényes alakulásának narrálása. Már a kisgyermek- és tinédzserkori szerel-

mekről is egyenesen és őszintén mesél, minden kamaszkori esetlenségét elismerve az olvasó előtt. Nyíltan és nagyon érzéketesen ír azokról a nőkről, akikkel viszonyt folytatott. Elbeszéléseiben nincs álszent megnyilatkozás – vállalja azt a körülményt is, amikor egy házassággal folytatott viszonyt: „úgy nézett rám kéjes szemeivel, hogy minden energiám az alsó testrészembe szaladt. Addig csókolóztunk, hogy teljes ekstázisba estem. Huszonhat éves voltam, de sokkal fiatalabbnak néztem ki. Elkaptam a derekát olyan vad kovács módra úgy, hogy a csontja is ropogott, odacurukoltam vele az ágyhoz, és megtörtént, amire ő és én is vágytunk. [...] Ez a nő olyan hálás volt nekem, amiért ötször megörvendeztettem akkor délután.” [149.]

Az elbeszélések alapján a legmélyebb, mégis beteljesületlen szerelem Klárhoz fűzte. Győri már Pesten lakott, amikor megismerkedett a nővel, aki Érden élt, és kezdetben érdeklődött a festő képei iránt. Az első találkozásuk utáni öröm és lelkes izgalom a következőképpen olvasható az önéletrajzban: „[f]orró lendülettel fogtam a festéshez. Akkor festettem a *Téli szánkós násznép* című képemet” [199.]. Ezt követően többször találkoztak, ezeket az élményeket aprólékosan jeleníti meg. Ilyen például az első csók története: „Hej, rafinált csók volt ez, csak akkor még nem tudtam. [...] Az első csókját sosem tudtam elfelejteni.” [202.] Vagy hasonlóképpen az az eset, amikor Klárral találkozott Pesten, és a randevű közepette a nő előállt azzal, hogy a festő kérje meg a kezét: „– Tudja, Elek, rájöttem, hogy én is szeretem magát. Ha maga is szeret, ahogy mondta is, arra gondoltam, hogy vasárnap kijön hozzánk, és megkéri a kezemet. Tudom, hogy szeret.” [208.] Győri visszautasítja az ajánlatot, belső vívódásait és kifogásait [anyagi okok, alacsony termete, önigazolás, hogy Klári nem szereti igazán] a lánykéréssel kapcsolatban hosszan ecseteli önéletrajzában. A belső monológok viszályának eredményeként, a Klárral kapcsolatos érzések a nő portréjában teljesebben ki, az alábbi felirattal: „akkori életem reménye, de sírásója is!” – így jelenik meg végül Klári alakja az olvasó előtt vizuálisan és poétikailag egyaránt [208.]. Klári személye egész élete és életrajza során meghatározó és vissza-visszatérő motívum. A vele kapcsolatos történeteket és konfliktusokat minden esetben úgy meséli el az elbeszélő, hogy olvasás közben végig azon izgulunk (még abban a pillanatban is, amikor a nő már férjhez ment, gyermeke született, és újra találkoznak), hogy egymásra találnak-e a szerelmesek.

Győri Elek történetmesélői attitűdje megegyezik művészi, festői magatartásával. A kettő kiegészíti egymást, együtt értelmezendő az életműben. Ezt a kettősséget és összekapcsolódást mutatja meg az *Életem regénye. Győri Elek tiszaladányi paraszt származású festőművész élete és pályafutása* című kötet. A szerkesztők célja a szöveg gondozásán túl az, hogy bemutassák, „Győri nemcsak képeit, de szövegeit is tudatosan komponálta, az apró részletekből összefüggő képi vagy szöveges elbeszélést létrehozva.” [9.] A címválasztás [*Életem regénye*] különösen helytálló: Győri tudatosan jegyezte le életének eseményeit, kapcsolatait, gondolatait, tette maradandóvá az utókor számára nemcsak a saját személyiségét, hanem egy korszak és társadalmi réteg hétköznapi életét is. A különböző kéziratváltozatokat [írott és gépelt] Lovas Anett Csilla kiemelkedő precizitással gondozta, rendezte össze Győri Elek történetmesélői attitűdjéhez igazodva regényes formába: az életrajz eseményeit és a történeteket időrendbe sorolta, fejezetekre bontotta, a fejezeteket pedig ellátta rövid összegzősekkel, évszámokkal, ezzel is segítve az olvasót az életmű befogadásában.

A szöveggondozáson túl meghatározó Győri Elek életműve szempontjából, hogy a kötetben tudatosan elrendezve, az adott történethez vagy szituációhoz kapcsolódóan jelennek meg a festőművész képei és grafikái, ezzel is színesítve, valamint illusztrálva a mesemondó-festő alakját. Ezáltal domborodik ki az olvasó számára Győri történetmesélő és művészi-alkotói személyisége. Saját korát nemcsak elbeszélésében mutatja be, de vizuálisan is megjeleníti azokat a hétköznapi eseményeket, amelyek a paraszti világ részét képezték. Ilyen például az a történet, amikor Győri már Pesten él, festőként próbál megélni, és hazalátogat Tiszaladányba, ahol a helyi ismerősökkel mulatja idejét:

„Győri Zsuzsi nénémnél tartózkodtam, amikor jött a Tercsa cigányasszony. Mondom neki:

– Tercsa néni, én lefesteném magát, ha modellt ülne, úgy pipával, ahogy most van.

– No, ne csúfokodj mán, he! Há mondd, minek vóna neked egy ilyen vén cigányasszony?

– Ne törődjék vele, ha modellt ül, minden óráért ötven fillért fizetek, azon felül még öt pakli pipadohányt.

Nagy pénz volt akkor ötven fillér, a korcsmába hatvan fillér volt egy liter bor. Az öregasszony szerette a bort is, a pipát is, így aztán beleegyezett, hogy lefesse.” [181.] Az elbeszélt pillanatot, a falusi környezetet, benne Tercsát a szituáció spontaneitásának kifejezésével ábrázolta Győri egy skiccelt rajzon [182.].

A kötet olvasása közben azt éreztem, hogy Győri Elek karaktere, jelleme folyamatosan változik, ezáltal módosult a kapcsolatom is a főhőssel. A regényes életrajzban egy szerethető, kedves ember képe formálódik meg előttünk a sorok által. Olyan, aki nem idealizálja túl a nyomort, a paraszti világot. Olyan, aki ki meri mondani a társadalmi elvárások és normák következtetlenségeit, valamint ellentmondásait. Győri vállalja egyéni érzéseit, vitáit, harcait embertársaival, Istennel és saját magával egyaránt. Történeteit olvasva olykor egy kicsit magunkra ismerhetünk, vele érezhetünk, vele és érte igazulhatunk, vagy éppen bosszankodhatunk tettein és döntésein – így válik az ő személye [örökké] élővé. [Hernád]

KAPUSI ANGÉLA

Az élet nyelve

ZILAHÍ ANNA: GYENGÉDSÉG

Bűn, tudat, test, elme, forró[ság], figyelem, tekintet, megsemmisülés, másik, nyelv, néma, méreg. Diszkrétén, mégis észrevehetően ismétlődő, hol az egész könyvön végigvonuló, hol inkább helyileg besűrűsödő szavai e verseskötetnek. E még tovább bővíthető listát előbb benyomásaim alakították, majd többszöri újraolvasással ellenőriztem, közben arra gondolva, a mesterséges intelligencia segítségével biztos sokféle bontásban, egykettőre kigyűjthetném a szavakat. Ám ez brutálisan szembemenne épp a gyengédség módszerével [magánéleti, líraelméleti, valamint

az egyéni és tudományos megismerés terén], amelyet Zilahi Anna második verseskötete konklúziószerű *Epilógus*ában konkrétan is javasol, technikáiban alkalmazni törekszik, és amely inherens módon is megnyilvánul soraiban. Mert bármennyire terheltek volnának önmagukban ezek az ismétlődő szavak, felbukkanásaik a metaforizációnál is plasztikusabban erősítik azt az érzésünket, hogy a világ szövete egy. Hogy például a test forrósága [*Hajszálerek*] és az egymásnak ütköző tektonikus lemezek forrósága [*Archipelágó*] vonatkoztatható egymásra is.

A *Gyengédség* kötetstruktúrája, súlypontjainak eloszlása szembetűnően gondos, kimért [hat ciklusból áll, ezek közt van, amely egyetlen hosszú vers]. Ám e pontosság, ahogyan például az utolsó versben ott az első cikluscím [*Vasárnapi ebéd*] reminiscenciája, organikus, már-már meghitt. Azt, ahogyan a ciklusok fókuszai egyre távolodnak, a versek amplitúdója fokozatosan nő, ahogyan a töredezettebb, az észleletekre összpontosítva mégis inkább olykor absztrahálnak érződő első részekről az egyre teljesebb kompozíciók felé tart a kötet, azt egy tengerbe torkolló, hosszú úton és sokféle vízekből táplálkozó folyóhoz tudnám hasonlítani [hatott rám ebben a Zilahi által láthatóan kedvelt vízforma-motivika]. Ezzel együtt előrehaladva nyelvileg is egyre „elengedettebbek”, görcsmentesebbek a szövegek, eltűnik a helyenkénti sejtelmeskedés [*Csont; Fenevad, mely próbál kiszabadulni, de elméletek ketrecébe zártam a költői eszközeimet*], amelyet bár érdekes lehet elemezgetni, olyannyira mégsem megvilágító; elsimul az egész felől nézve a néhány váratlanul klisés, eléggé semmitmondó verszárlat [„legnagyobb tévedésünk legnagyobb bűnünk is egyben” – *Közeledem*, 18.; „Érezzük, / hogy ezután semmi sem lesz úgy, / mint ahogy eddig volt.” – *Empire*, 31.]. Az első két ciklust a könyv vége felől előkészületként értelmezem, azaz a továbbiak, a nagyversek előkészítésének. Nem negatívumként [bár számomra a revelatív erejű lírai élmény is inkább csak a *Gyámoltalan* ciklustól kezdve indult be, onnan viszont exponenciálisan nőtt a hatása], olvasatomban ugyanis mindez összefügg e költészet módszertani ajánlattevésével, amint ezt igyekszem a továbbiakban felfejteni.

A gyengédség módszerének egyik eszközeként értelmezem a kötet által végzett előkészítő munkát, a kocsonyahalnak a fokozatos felszínre hozásaként (lásd a *Psychrolutes marcidus* című szöveg *A türelem ars poeticája* című részét). Ez megnyilvánul tehát, mint utaltam rá, a versek témáinak fokozatos kiszélesedésében. Az első darabokban a lírai alany maga körül figyeli meg a gyengédség módozatait, például a gondviselés [elfogadásának] módját párkapcsolaton, családon belül [*Gondviselés*]. A későbbiekben társadalmi-gazdasági, művészeti és tudományos, mind összetettebb és rendszerszintűbb viszonylatban merül fel mindez [*Polypsisme, Psychrolutes marcidus, Fodrozódás*]. Megnyilvánul továbbá abban, ahogyan előbb az észlelés egy-egy kifeszített, részleges momentumából bomlik ki, de marad zárt a lírai szituáció [*Hajszálerek, Vakság*], majd később a versek ritmusa, a szavak hangzása és a képanyag a narratív vagy gondolati vonallal összejátszva jár be nagy ívet. Gyengédség a kötet részéről a befogadója irányában, mivel a fókuszát edzi, figyelmét élesíti, szoktatja témáihoz, szempontjaihoz. Gyengédség a tárgyával szemben is, amelynek igazságait igyekszik nem kinyilatkoztatni, inkább körbejárni.

A kötet jelentés- és asszociációs mezeje kiépülésének folyamatjellege más vonatkozásban is tetten érhető, és olvasatomban szándékos ennek a folyamatnak a láthatóvá tétele [említett zsákcúcaival, de a *Kilövéséhez* hasonló jópofa tipográfiai,

önmagáért való és önmagában elegendő ötleteivel együtt is) – mintegy a kötetben néhol jelzett, lelepleződéstől való félelem ellenében történő, vagy éppenséggel a dolgok mélyére nézésének igényétől vezérelt cselekedet. A *Gyengédség* ugyanis Zilahi Anna költő és intermediális képzőművész eddigi munkásságának sűrített összegzéseként is tekinthető, leglátványosabban a *Gyámoaltalan* ciklusban. Itt két vers végén is található QR-kód [ami már nem számít újdonságnak a kortárs magyar költészeti kiadványok terepén], ezek meghívásként értendők: egy versmeditáció meghallgatására, illetve elvégzésére [*Fekete*] és egy kórusmű [„ökofeminista imád-ság”] meghallgatására-megtekintésére [*Missa Echologica*]. Ugyanez a ciklus tartalmaz olyan szövegeket is, amelyeket az *extrodæsiából* [Typotex Kiadó, 2019] ismerhettünk már. Mi történik e korábbi művészeti alkotásokkal a jelen kötetbe ágyazás általi újra-kontextualizálásuk révén?

Az *extrodæsia* című kiadvány, melynek az xtro realm művészeti projekt tagjaként Zilahi Anna egyik szerkesztője volt [Horváth Gideon és Süvegi Rita mellett], az *Enciklopédia egy emberközpontúságot meghaladó világhoz* alcímet viseli, szócikkei pedig egy-egy fogalom tudományos, szépirodalmi vagy filozófiai definícióját adják. A kötet maga nevezi „definícióknak” e szövegdarabokat, amelyek címszavuk alapján ábécérendben követik egymást, szerzőjük kiléte csupán a tartalomjegyzékből derül ki, az egyes szócikkek alatt/után nem szerepel a név. Egyrészt ez az alkotás kollektív, kollaboratív jellegét hangsúlyozza, másrészt nem választja el egymástól a tudományost a művésztől. A tartalomjegyzék alapján Zilahi e kötet *archipelágó*, *echológiai*, *kiáradás három égítesten* és *robotméh* című definícióinak szerzője [illetve vélhetőleg az xtro realm által jegyzetekben is benne van közvetlenül a keze munkája]: ezek kerültek be a költő második kötetébe. Míg szépirodalmi jellegük az *extrodæsiában* is nyilvánvaló, a *Gyengédség*be való átemelésük [aprócska módosításokkal, áttördeléssel, amelyek jelentőségének vizsgálatáról e keretek megtartása érdekében lemondok] játékos irodalomelméleti-műfaji kérdésként is értelmezhető: veresebbek-e a szövegek egy verseskötet kontextusában? Az enciklopédiára vizsgálhatólag pedig: adott fogalmakról alkotott definícióink mint nyelvi produktumok mennyiben határolhatók el a fikcionalizálás, metaforizáció, képzelet műveleteitől? Másutt konkrétan megfogalmazza Zilahi: „A tudományos nyelv / éppúgy fikcionálja / a hullámozást – / mely / hullámtörés is / egyben –, / mint a lírai / absztrakció.” [*Fodrozódás*, 78.] Hasonlóan szabad és lezárhatatlan a „közösségi versmeditáció” beágyazásával megnyitott értelmezési út, amely egyúttal feloldja a *Fekete* soraiban érezhető feszültséget fenyegető és gyengéd között [„Fenyő ágán / fekete ragadozó madár. Lélegzet- / vétele / hintáztatja az ágat, jeges / pólyában / ring.”, 43.]. Habár kissé túlsúlykolttá válik a meditáció hangzó szövegében a közös[ségiség], a „mind egy vagyunk” gondolata, érdemes minden széksziszt félretéve elfogadni a meghívást, és rászánni a 25 percet e képzelet-, illetve képzelőerő-gyakorlatnak is beillő meditációra. Itt még csak azt emelem ki belőle, ahogyan ráirányítja a figyelmet a légzésünk által a testre [„önjogán a test”, „mind test vagyunk”]. Szinte-szinte túlsúlykolt a test emlegetése is, de érzésem szerint úgy lesz leggyakoribb szava a kötetnek, hogy nem egy leegyszerűsítő vagy épp totalizáló testpoétika bontakozik ki benne – annál ellentmondásosabban, összetettebben kezeli e költészet. A *Missa Echologica*, a tihanyi echót idéző vers [a hozzá tartozó videóval és kórusművel]

az anyag, avagy az elemek sokféle természeti megjelenési formájához fordulással, a [vissz]hang tematizálásával és a kórustagok különös hangképzései (éneke) révén úgy bánt az emberi test fizikalitásával, mint amely egyenlő része a természetnek, nem fölérendeltje. Ám másutt mintha arra intene Zilahi, ha a testünkhöz viszonyulásból, a testünkkel létezésből kimarad a szociális vagy érzelmi, netán morális aspektus, az egyensúly megbillen. Vagy éppenséggel „[m]égsem elég bizodalmas otthonunk a test” – szól a Csont [29.]. Ilyen viszonylatban (illetve a kötetbeli pozíciója révén, a szomszédos versekhez kapcsolódva) nyer jelentőséget az egyébként önmagában inkább csak bonmot-ként funkcionáló *Család* című, mindössze egy mondatnyi darab [„Gyengédség nélkül / nem vagyok több, / mint testem / cselédje.”, 24.].

Azt, hogy hogyan dolgozik Zilahi költészete a metaforizációval, debütkötte, *A bálna nem motívum* [Magvető, 2017] már előkészítette: a címbeli állítás egyszerre érvényes, és mégsem az, hisz a bálna motívummá válik, ahogyan a *Gyengédség*-ben bevallottan a kocsonyahal is [a lírai leleményé, lásd lennebb]. Itt a tétet abban az implicit rákérdezésben látom, hogy ha az adott természeti létező a mondandó számára óhatatlanul instrumentalizálódik is, hogyan kezelhetjük mégis úgy, hogy ne csak az instrumentum-jellege maradjon meg, hogy mindig szemünk előtt legyen a létező is, amelynek segítségével elmondjuk azt, amit szeretnénk minél közvetlenebbül megragadni [a *megragadás* nem egy gyengéd gesztus, mégis mennyit használjuk ezt a kifejezést műelemzések során]. Tehát ebben is a különféle birtoklási késztetéseknél az elengedésére tett igyekezetét látom, a lenni engedést, a gondoskodás és egymásra utaltság elfogadását, amit tematikailag a személyesebb versekben is tapasztalni [*Gondviselés*, *Cseléd*], és ami összességében az önellfogadással [„lépjek oda magamhoz ott, ahol vagyok”, *Fata morgana*, 15.] is kéz a kézben jár a gyengédség gyakorlásának e szimpatikus projektjében. Ahogyan Lapis József fogalmazza meg tágabban, e költészet „viszonya a gyengéd odafordulás, kérdése pedig az, hogy lehetséges-e a nem kisajátító gondoskodás, a nem bekebelező megértés” [Lapis József, *Nem igazgyöngy*. Élet és Irodalom LXX. évfolyam, 5. szám, 2026. január 30.]. Hiszen Zilahi kötet nemcsak deklarálja a gyengédség módszerét, alkalmazza is modalitásban, szelídebb, elnézőbb [ön]íroniájával, szofisztikált humorával. Alkalmazza didaxisában is, amennyiben „[e]gy kérdező, töprengő didaxisról beszélünk, amelynek megképződése során azt érezzük, felelősségünk van abban, hogy megkíséreljünk levonni bizonyos tanulságokat, hogy törődjünk magunkkal és helyünkkel a világban, mert emiatt is vagyunk emberek” [Lapis, uo.]. És gondolatvezetésében is, ahogyan a fent jelzett előkészületi munkálatokkal elvezet bizonyos összetett belátásokig.

Ezek közül a belátások közül csak néhányat fogok kiemelni a kötet sűrű összefüggésrendszeréből. Szintén Lapis figyelmeztet rá kritikájában, hogy a gyengédség viszonyfogalom, a kötet pedig e viszonzyszerűségnek a felmutatásában [is] érdekelt. Ám legyen szó párkapcsolatról, költő és tárgya, ember és természet viszonyáról, Zilahi rámutat a gyengédség ellentétére is, arra, amikor valamelyik fél kiszolgáltatottságára, sérülékenységére a válasz a dominancia [a dominancia jelenségét érdekes módon expliciten az *extrodæsiás* szövegek hozzák fel]. Ilyen vonatkozásban illeszkedik a kötetbe az elsöre pusztán ötletszerűnek tűnő *Olló* [szerves élet vs. szervetlen kontroll: „Nyesés, metszés, vágás, a virulens / élet visszavezetése egyetlen / enyészpontba.”, 44.] vagy a *Rappaccini lakomája* – a Nathaniel Hawthorne-elbeszélésből vett,

a *Gyengédség* Paul de Man-i mottójában is említett figura Zilahinál a gondoskodás nemkívánatos módjának lesz a példája: „Pusztítja, mert megteheti, / hisz úgy tudja, / az övé.” [46.] A saját testhez fűződő viszonyban is jelentkezik a kiszolgáltatottság, ennek egyik példája a *Szerelmes vers*, amelynek zárata zsigeri, mintegy kinagyított leírása a hányásnak, ahol az egyén védtelen a szerveiben zajló mechanizmusokkal szemben, nincs kontrollja fölöttük; a kötetnyitó *Hajszálerek* alliterációja viszont egy szelídebb jelzése annak, ahogyan a testünknek megvannak a maga, tudatunk által ellenőrizetlen, itt épp gyógyulási folyamatai („tudtom nélkül zajlik a zúzódás lassú színeváltozása”, 12.). Ám a legösszetettebb módon mégis az ember és a természet, ezzel analóg módon pedig a költő/költészet és tárgya közti viszonyban vizsgálják és kommentálják a pompás nagyversek a gyengédség és leuralás módozatait, a művészi megismerés helyét kutatva a világban [főként a természettudományos megismeréshez viszonyítva, de nem azt kizáró alternatívaként, hanem azzal együttműködő félként]. Ezek a hosszú, montázsos kompozíciók egyáltalán nem túlírtak, nem érezni rajtuk a leállás képtelenségét, amelyet sok, manapság íródo hosszú poéma esetén igen.

A *Polypsisme* látszólag a természet (mélytenger) és az emberi tárgyi kultúra (a zongora) közti ellentétre épül, de aztán hamar kiderül a két szféra egymásra utaltsága, folyamatai következményeinek szétválaszthatatlansága, s végső soron fogalmi elkülönítésük értelmetlensége, mert mind materialitásukban, mind a „szellemi”, a „kultúra” tekintetében átjárhatóak – hiszen Ligeti György elfeledett zongoraetűdjét a polipok szólaltatják meg! „A magányos / zseni, ahogy testi adottságaival / kiszolgálja a zenei lehetetlent, / teste pedig zenévé válik.” [64.] Mindazonáltal a tárgyi kultúra létrejöttének az implikációit (a zongorabillentyűk létrehozásához az elefántok leölésén át vezet az út, amely egyúttal emberélelet is követel, és a gazdasági-társadalmi kizsákmányolás része) könyörtelenül szemünkbe mondja, például egy tárgyilagosan induló mondattal, amelyre aztán következik a morális vetület a gúnyos ironiában: „így egy állat leölésével kétszáz polgári otthonba kerülhet / hangszer – a kikezdehetetlen erkölcsök, a mértéktartó / értékrend tekintélyt parancsoló bútordarabjai” [60.]. A *Polypsisme* ugyanakkor a fogyasztói kultúra nyelvének megtagadása, az „élet nyelvének” választása is.

A következő hosszabb vers a *Psychrolutes marcidus*, amelynek felütésében a versalany önmagát látja bele a mélytengeri kocsonyahalba [amelynek mi, emberek csak egy torz, a felszínre hozatala során a nyomáskülönbség miatt szétment testű változatát láthatjuk]. Majd a kocsonyahal kommodifikálhatósága, gyarmatosíthatósága és kiárusíthatósága a lírai lelemény kisajátíthatóságával kerül párhuzamba, ars poetica ez tulajdonképpen: „A vágyott metafora, amelyre a teljes vers kifut – / tegyük fel: a lírai lelemény kocsonyahal –, / csak akkor lehet igaz, s így e szavak tétje is / ebben a kitételben összpontosul, ha fel lehet / hozni a *Psychrolutes marcidus* egy példányát / megfelelő gyengédséggel, lassúsággal, hogy / a nyomáskülönbséghez centiméterről centiméterre / alkalmazkodhassék.” (Kiemelés az eredetiben, 72.) A *Fodrozódás* pedig szép kiállítás a költészetnek a megismerésben, a tudásban, a megmagyarázhatatlan elmondhatóságában, a sérülékeny megközelíthetőségében játszott szerepe mellett. Meggyőzően állítja, hogy például egy tudományos hipotézis felállítása ugyanúgy egy képzelőerő-gyakorlat, mint a költészet. A rejtélyes tőfelszíni fodrozódás megfejtésére interdiszciplináris kutatócsoport áll össze, ennek tagja a versbéli költő is,

aki tépelődik, majd az *Epilógus*ban arra jut, „a fodorzódás csak úgy van” [áthúzás az eredetiben, 84.], egy olyan megismerési modellt vizionálva, ahol a megértést nem a kontroll és a kényszer vezérli.

A *Gyengédség* végkicsengése tehát a kötet minden következetes figyelmeztetésével együtt mégis felemelő. Mert talán nincs kiút önmagunkból – ez igencsak foglalkoztatja e versek alanyait, a Nárcisz- és Ekhó-motívumok, utalások gyakran fölbukkannak, sok az ön- előtagú szó [öntettenérés, önmaga, önelvesztés] –, olykor konkrétan megfogalmazódik az önmarcangolás emiatt: „Ne hidd, / szívem, az önmagát üldöző elme vágyképének / lenni csöppet sem hízelgő” [*Szerelmes vers*, 19.], „Már megint együttérzek valamivel, mert / meglátom benne az ismerősen szétomló anyagot, / ami vagyok.” [*Psychrolutes marcidus*, 70.]. Mintha az előző, klímaközpontú projektekkel kapcsolatos újragondolás igénye is benne lenne mindebben: meghaladható-e az emberközpontúság, az énközpontúság, ha ebben a testben vagyok, és a másokban is óhatatlanul a saját tükörképem érdekel legelsősorban? Vagy lehet úgy is, hogy ezzel a meghatározottsággal együtt, nem pedig azt megtagadva-kiiktatva változtatok a viszonyulásomon [a másikhöz, a természethez]? Azt is sugallja a kötet, hogy az ellenállásnak is léteznek erőszakmentes módjai, példa erre az elefántok evolúciója: „Az orvvadászatnak végül a nemzetközi jogrendszer / fikcióját megszégyenítő szerelem szab / határt: az elefántok párválasztási preferenciái / úgy módosulnak, hogy az agyar hiányát okozó / génváltozat feromonjaitól essenek ekstázisba.” [*Polypsisme*, 60.]. Végső soron amire kifut ezeknek a verseknek az együttese, az egyfajta életigenlés, a kiemelése annak, hogy az élet folytatódik, minden ellentmondásával együtt, összeérve a halállal [„belehalni a folytatódásba”, *Robotméh*, 53.], a pusztítással. Ez a folytatódás egyrészt biológiai imperatívusz, de nem csak az. Ezt a „nem csak”-ot sűrítik magukba egyes darabok orgazmikus jelenetei [például az egészen képtelen és mulatságos, terminátoros *Kozmosz*], a mondatritmika intenzitásával, hangutánzó és hangulatfestő szavak el-elszabaduló humorfaktorával – talán a legszebben és teljesebben a *Polypsisme* poliporgiája ilyen [„pocsol”!]. Utóbbi zárata persze jótékonyan visszaránt egy esetleg túl naiv optimizmusból, a mélytengeri puhatestűek szaporodási és utódnevelési módjának tárgyyszerű leírása feminista kritikaként is olvasható – persze az emberre vonatkoztatva: „szétszélednek, / hogy felemésszék magukat / utódjaik gondozásában” [66.]. Bár meglehet, ez egy csapda: lám, itt csak a polipokról volt szó, és mégis milyen könnyen magunkat látod bele te is, olvasó.

Zilahi Anna *Gyengédség* című második verseskötete még sok izgalmas és megfontolandó lehetőséget, kérdést és gondolati irányt rejteget, rétegzettségére kíváncsi a gyakori újraolvasást; valóban különleges munka, okos, tanulságos és élvezetes líra, melynek maradéktalan megfejtését az általa javasolt gyengédséggel igyekszem ezen a ponton – elengedni. (Magvető)

CODĂU ANNAMÁRIA

• • • • •

Felelős kiadó: FAZAKAS GERGELY TAMÁS

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomta és kötötte: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: Pataki Lajos elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál [Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900]. További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 15600 Ft, félévi 7800 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.