## Szépirodalom

3 TAKÁCS ZSUZSA versei: Bevezetés a halálba (Halál és megdicsőülés; Térdre esni; Kiül a holdvilágra)
4 GEREVICH ANDRÁS versei: Szótlan; Hangpár; Hangfolyam
6 HÁY JÁNOS: Száz nap (regényrészlet)
11 JÁNOSA ESZTER versciklusa: Triptichon az ismétlődésnek (Áramló terek; Atlanti fal; A különbség)
12 ENDREY-NAGY ÁGOSTON verse: Aszály
16 BÁLINT PÉTER: Nikodémus látogatása Názáretben (regényrészlet)
21 MOHAI V. LAJOS: A pillanat nyomában (rövidpróza)
26 VÖRÖS ISTVÁN versei: Világnézeti ballada; Rájátszás; Irigyelt munkák; Első pest megyei elégia (1 [Közellenség]; 2 [Köszönöm, nem létezek]; 3 [Az agyvérzés előszobája]; 4 [Attól kell félni, ami vagytok!]; 5 [Zavarban a történelem])
30 LIPCSEY EMŐKE versei: Impossibile in tempore; Színpompás változatlan
31 SZÉNÁSI MIKLÓS versei: Nem mondtad, mi volt; Sárvár; A kerítésen túl
33 OLÁH ANDRÁS versei: magunktól is távol; karnyújtásnyira; hol a rés

## Kilátó

35 BAKÓ ENDRE: A spirituális költészet igézetében (Tóth Eszter pályakezdése)
42 KELEMEN ERZSÉBET: Imázs és örökség (Soltész Márton Szabó Magda-könyvéről)
50 „Anyáink mind történetek” (Borda Rékával és Kali Ágnessel Urbán Andrea beszélget)

## Tanulmány

57 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Természettörténet Borbély Szilárdnál (Naturhistorisches Museum)
69 KRUPP JÓZSEF: Állatok és tárgyak Bukolikatájban
81 SIMON ATTILA: Undor és halál Borbély Szilárd Prokné, anyám című költeményében

## Szemle

94 URI DÉNES MIHÁLY: Hűséges szenvedés (Visky András: Illegalisták)
99 HÖRCHER ESZTER: A valódi szépség alakmása[i] (Petőcz András: Az androgün szerető)
105 PINCZÉSI BOTOND: Hogy érzel? (Az együttérzés reprezentációi, szerk. Balogh László Levente, Fazakas Sándor, Valastyán Tamás)

• • • • • •

Képek: ZÁVORSZKY-SIMON MÁRTON médiumtranszfer és ecoprint grafikái

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség,
a Magyar Kultúráért 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

Takács Zsuzsa

# Bevezetés a halálba

## Halál és megdicsőülés

A szőke börtönőrnő, akit csak elkeseredésemben neveztem el annak, valójában a K.-i Kórház intenzív osztályának főorvosa volt. A balkáni háború idején, amikor a nővérpulton levő táskarádió szünet nélkül ismételte a híreket, és, zenei aláfestésül mintegy, bejátszották a robbanások zaját, anyám el akart menekülni. *Lekötöztük, és most várjuk, hogy egy kolléga lejöjjön az idegosztályról, hogy döntsön,* vetette oda nekem. *Meg fogom nyugtatni,* mondtam, *de azonnal oldják le a kötést. Talán nem kéne ilyen hangosan hallgatniuk a rádiót,* tettem még hozzá felháborodottan, és anyám ágyához léptem. Csuklójáról azonnal levették a kötést. Másfél, két óráig lehettem vele. Megállapodtunk abban, hogy háború idején a legbiztonságosabb hely a kórház, hiszen a háztetőkön ott a vörös kereszt, és szavamat adtam rá, hogy bombázás esetén mi is hozzá menekülünk. Simogattam a karját és csókolgattam a csuklóját – megnyugodott lassan.

Egy hét múlva már búcsúzni mentünk be hozzá. '84. október 12-e volt. A nővérem kérte, hogy áldjon meg minket. Belefúrta arcát a matracba, úgy, hogy anyám ujjai elérjék a homlokát. Követtem a mozdulatait, ahogyan kisgyerekkoromban. Még odarajzolta homlokunkra a keresztet, de már nem minket nézett. Világosan láttam, hogy fut és meg-megzökken, szalad, ahogy egy öt-hat éves gyerek. Kitárt karral nevet, imbolyog kicsit, készen arra, hogy bármikor orra bukhat. Tudta, hogy a kereszteződésben a szülei várják, fölkapják és magukhoz ölelik.

## Térdre esni

Térdre esni az utazóközönség előtt
– képzeld, hogy egy közönséges villamos az élet –,
a túl magas lépcsőfokon már föllépni nem vagy
képes, s a vezető indít. Rád zárja az ajtót.
Még látod, ahogyan körülállnak az ismeretlen
utastársak, s a döbbenettől nem mozdul senki.
Aztán persze a szokásos zűrzavar.

## Kiül a holdvilágra

Kiül a holdvilágra,
kiül az ágyszegélyre,
hogy poharát elérje,
evez az óceánon.
Halottakkal beszélget.
Nem tudja, mit érez.
Nem tudja, hova álljon,

kivel tévesztik össze.
Eresszetek be! – mondja?
Vagy kapaszkodjon vissza?
Élni? Mindenáron?
Velük lehetne otthon?
Ha kérdik, válaszoljon,
menjen vagy maradjon?

Gerevich András

# Szótlan

Elment a hangom: üres a torkom.
Nem rezegnek a hangszálak.
Átjár a csend, ha beszélni akarok.
Konganak a szavak a fejemben,
mind önmagát ismétli és némán hebeg,
kioltják egymást, mint a gondolatok.

Nincs hangom, néma kakofónia lüktet
a koponyámban, csendfolyam pumpál
az ereimben: szétárad és megtölt.
Nem hallom a táguló ürességet,
ahogy szétfeszíti belülről a testemet.
Nem találok hozzá nyelvet.

A szájüregem üres, nyirkos barlang,
étel akad a fogak közé és megromlik:
ízek és bűzök töltik ki a hang helyét.
Nem emlékszem, milyen boldogság,
amikor a számban játszik a nyelv,
és fogócskáznak az önfeledt mondatok.

Meguntak a hangok, magamra hagytak,
megunták kipattogzott ajkamat,
elegük lett abból, amit mondok.
Nem raktak bennem fészket a szavak.
Kiköltöztek a torkomból és a számból:
kisurrantak éjjel csendesen.

Mégis azt mesélik, hangzavar volt,
teljes erejében távozott minden szó:
fülsüketítően üvöltött, kiabált, sikított

és jajveszékelt az ajkamon. Átaludtam.
Izmos nyelvem vadul táncolt,
el se fért a számban a sok szótól.

A testem most lakatlan egérlyuk.
A gondolatoknak nincs alakja,
foglyok maradnak a tudatban,
hangtalanul ismétlik magukat,
értetlenül, fáradtan libikókázva.
Titokban erősebb nyelvet keresnek.

# Hangpár

Madár vagy: hangokból raksz fészket.

A hangok madarak: a torkod fészek.

# Hangfolyam

Akarom hallani, amit mondok,
hogy megfejtsem, ki vagyok.
Némán ülve figyelek,
de nem hallok semmit.
Gyapjútakaróba burkolózom.
Újra gyerek leszek: apu tüzet rak
a kandallóba, pattog és ropog,
izzik a parázs. Hozzám beszél,
mély mássalhangzókat dörmög,
hosszan ringatózom a szavaiban,
medvék birkóznak a fejemben,
hiába hallom, mégsem értem.
A hangja öblös kút, elmerülök,
úszom meleg gyógyvízében,
de se alja, se széle nincs,
sodor magával a morajlása,
némán hallgatom a bálnaéneket,
mély levegőt veszek és nézem,
de nem tudok mibe kapaszkodni,
míg körbe nem éri a nyelvem.

Háy János

# Száz nap

33.

Nem tudjuk, mi fog történni.

Ma meghalt anyám. Vagy tegnap. Nem tudom pontosan. Tegnap kettő és három között, épp a Margit körúton mentem autóval, amikor csengett a telefon, láttam a körzetszámot, 27, gondoltam, ez a kórház lesz. Felvettem, és a telefon túlvégén szánakozó tónusban megszólalt egy női hang, hogy körülbelül húsz perce történt. Kiszámoltam, épp három volt, a kórházba indultam, hogy beleerőltessek egy kis vizet és valami tápanyagot, mert ha mi nem tesszük, az ápolók nem teszik, ezt már megtanultuk.

Már nem kell menni.

Húsz perce vették észre, gondoltam, vagy tényleg akkor halt meg. A gondatlanság olyan nagymértékű volt, hogy bármit el tudtam volna képzelni. Felhívok mindenkit, akit ilyenkor kell. Elindulnak máris a temetéssel kapcsolatos cselekedetek. Kimegyünk a hajógyári szigetre, nincs hideg, mégis őszies idő, felhők, néha eső, vagy tócsák, a korábbi eső maradványai. Nézem az embereket, vajon ki mit cipel magában, mekkora fájdalmat, mekkora örömet, vagy épp semmit, csak a napi futását gyötri, hogy végre az agy termeljen neki elég örömet.

A kisfiam nem szól semmit, mikor mondom. Aztán, hogy ő azt hitte, meg fog gyógyulni. Mi is, mondtam, csak az orvosok nem, mert ők nem gyógyítani akartak, csak kivárni azt a pillanatot, amikor bekövetkezik a vége. De ezt persze a hozzátartozó csak későn veszi észre, hogy nem zajlik gyógyítás, és mindent elkövet, hogy legalább, ha nincs más választás, ez az egész otthon történjen. De mire sikerül megszervezni a hazavitelt, már késő.

A kórházi személyzet tulajdonképpen már az első napon lemondott róla. És a hozzátartozók jóhiszeműsége, a gyógyászatban való hite akadályozza, hogy világosan lássák, mi a helyzet. Sőt, magukban azt gondolják, ha az a tudás, ami a kórházban van, mégiscsak segíteni tud, akkor megéri. Olyan, mint a végtelen, mondja a legkisebb unoka, hogy nem lehet megérteni. A végtelent éppúgy nem, mint a halált. A végtelen is olyan, hogy inkább nem gondolunk rá, mert a megfoghatatlansága rémisztővé teszi. Ott van körülöttünk, és örökösen figyelmeztet a térbeli és időbeli behatároltságunkra, de nem azért félelmetes, hanem mert nem tudjuk, ő micsoda.

A szégyent, amit mások halála miatt érzünk, csak a saját halálunk oldja fel. A szégyent, amit azért érzünk, mert mi életben maradtunk, csak a saját halálunk oldja fel. Mért ezt a szót használtam, hogy szégyen? Mért nem írtam azt, hogy fájdalom? Mért nem írtam azt, hogy az örömöt, amit mások halála miatt érzünk, csak a saját halálunk oldja fel? Emlékszem egy haldokló pillantására, aki úgy nézett a lánya férjére, hogy ugye, megbocsátasz? Igen, igazad van, nem voltam jó veled, bántottalak, megaláztalak, kikezdtem a családod működését, hogy jelezzem, én pontosan tudom, hogy kéne működni úgy, hogy jó legyen.

A haldokló már nem beszélt, de a tekintete értelmes volt.

Bocsáss meg, ezt mondta a szeme, de a férfi nem bocsátott meg. Az ő tekintete könyörtelen maradt, ezt a könyörtelenséget sugározta bele a haldokló szemébe. Utána mesélte ez a férfi, hogy mennyire rossz volt, és visszament volna, hogy másképp nézzen arra az emberre, aki különben tényleg sok rosszat tett neki, de már túl volt akkor jón és rosszon. De ő még nem tudott megszabadulni az érzéseitől, és még azt is gondolta, hogy mintha direkt gonosz akart volna lenni.

A néni lassan elvesztette a látását, valószínű, egy fontos agyi ér kapott torlaszt, és megállt a vérellátás, még annyit látott utoljára, hogy a kék kabátban érkező férfi, helyesebben az a kék folt, az egyik fia volt.

A néni mindig azt mondta, hogy a temetőben nem kell félni, mert a halottak már nem tesznek se jót, se rosszat, csak azok, akik élnek. A gyerek mégis félt a temetőben és a temető környékén, főleg, ha sötétedés után kellett arra mennie. A nagyobb fiúk ijesztgették, de ő nem tudta, hogy a nagyobb fiúk, azt gondolta, kísértetek. A földből előjöttek a halottak, és most ott sétafikálnak a temetőben. Ha nagyon közel megy a kerítéshez, kinyúlnak, és csontkézzel megmarkolják az arra járók ruháját, és ha nem tudja kitépni valaki magát onnan, azt magukkal viszik.

Nem kell félni, kisfiam, a halottak már nem tesznek rosszat.

Ha mégis rosszat tesznek, nem a temetőben teszik, gondolta, hanem egy végrendelettel például, amivel összeugrasztják az örökösöket. Vagy egy felelőtlenül felvett hitellel, ami lenullázza végül az egész családot. Eltitkolt gyerekekkel, akik a hivatalosan felvállaltakkal együtt tarthatják a markukat, és a hivatalos örökösök nem is értik, mért kell három helyett öt részre osztani az örökséget. Ráadásul azzal, hogy vannak, kétségbe vonják azt a gyerekkort, amit ők a gyerekkoruknak hittek. Ezzel aztán dugába dőltek a tervek, hogy mi mindent fognak ebből a pénzből venni vagy törleszteni, vagy vagy.

A néni valamit látott belül, nem azt, ami kívül volt, és eszerint mozgatta a kezét. Kavargatott, épp főzött valamit, nem mondta, hogy mit, talán hogy káposztát, hogy nem kell bele semmi, csak egy kis füstölt hús vagy dagadó. Gombócot nem szívesen csinálok, azt nem is szereti senki. Aztán nem beszélt, csak dolgozott tovább, kavarta az ételt. Az egyik kezét nagy nehezen a szájához emelte, megkóstolta, jónak gondolta, de még valami kell bele, szórta, kavarta, kóstolta. Azt hitte, majd jön a férje éhesen, és eszik belőle, aztán így megerősödve felkapja a nénit, és elviszi innen.

A férje még nem volt bácsi, amikor egyszercsak nem lett.

Mikor jön, kérdezte. Biztos hamarosan. Aztán azt mondta, hogy ő már senkinek nem számít, és őt sem érdekli már senki. Sötét van, nagyon sötét van. Nem fogok már soha innen kikerülni. Én itt maradok örökre ebben a sötétben. Nehezen értették, amit mond, mert a száj már alig tudott artikulálni, minden összefolyt, végül aztán a levegő is kevésnek bizonyult, aztán az agy is tovább csukta be a kapuit. Figyelem, az égbolt zár. Testet fog zárni a föld és lelket az ég, ha volna olyan, hogy lélek, ha hinnénk benne mélyen, hogy aki nem él, valahol még él.

Amikor azt vesztettem el, akivel együtt éltem, a hiány olyan volt, hogy mindent felhasított körülöttem és bennem, de most, hogy az anyukám halt meg, akivel csak időnként találkoztunk, nem érzem minden pillanatban, hogy meghalt. Olyan csak, mint eddig, hogy majd ott van a házában, és majd megyünk, hogy együtt legyünk,

ahogy mindig, ahogy máskor. A tény, hogy nincs, csak időnként tör rám a valóságával. De képes vagyok pár perc múlva újra azt érezni, hogy nemsokára találkozunk. Aztán eszembe jut a ház, a ház vele, a ház nélküle.

Talán csak kiment az udvarra, és mindjárt bejön, de nem jön be. A cicák is értetlenül jönnek-mennek, nem tudják, hol van az a néni, akit eddig szerettek, akitől enni kaptak és inni kaptak, aki mellé odabújtak, akivel örök játszmában voltak, hogy beszökjenek a szobába, és rátelepedjenek az ágyra. Mi lesz a cicákkal?

Mi lesz azzal, amivel mi lesz? Nem tudom.

34.

Vajon történnek-e vicces dolgok, amikor az ember szomorú?

Vajon a vicces dolgokat én a jelenlétemmel teszem viccessé, vagy önmagukban viccesek? Vannak-e önmagukban a dolgok? Van-e idő? Van-e tér, ha nincsenek benne dolgok? Elképzelhető-e az időt és a teret megképző dolgok nemléte? Az, hogy számomra vagy az épp holtan fekvő néni számára nem lesz, vagy épp már nincsen világ, a világ nemlétét jelenti?

Nem tudom.

Az ember nyújtózkodik, hogy elérje a valahai életét, mondjuk, a gyerekkorát. Amikor nem éri el, akkor ott van az anyukája vagy az apukája, aki meghosszabbítja a kezét, és azt mondja, ez a dolog úgy és akkor volt. És akkor megelevenedik ez a múlt, tényleg olyan voltam, és tényleg úgy történt. Olyan, mintha nem szakadt volna el ettől az időtől. Ha nem jut eszembe, hogy hogy volt, majd megkérdezem a szüleimet. Hogy volt ez édesapám? Hogy volt ez édesanyám? És az apa és az anya már mondja is a kedves történeteket vagy épp vicceseket, mert nekik az az érdekük, hogy ez a múlt egyrészt létezzen, másrészt úgy létezzen, ahogyan ők látni akarják.

Lehet, hogy nem igaz, de valóságos.

Aztán már nincs kitől megkérdezni, és a történetek, azok az évek magukra maradnak az emlékezetben. Lehet, hogy kevesebb bennük a túlzás, kevesebb bennük a mesés elem, de mégsem valóságosak, hiszen akiknek elmeséled, nem voltak jelen abban a valóságban. Nem a történetek vesztek el, hanem a valóság élménye. A valóság megéltsége. És lesz akkor ott egy hatalmas szakadék, és belehullik a szakadékba minden visszatérési szándék, és belehullik ebbe a szakadékba az az én, aki keresi a régi életét.

Miért kell ez a régi élet?

Miért nem elég az, ami van, vagy az, ami lesz? A múlt és a jövő találkozásánál ott az épp most történő idő. De ez a kettő kell hozzá, hogy az épp történő megtörténhessen. Kell a megtörtént, hogy a történő valaminek nekivesse a hátát, és kell az előtted lévő, ami felé tartasz. A valami felé tartáshoz egyre kevesebb az erő, és egyre csak zsugorodik az elképzelhető idő. A múlt teszi hozzá a hiányzó részt, hogy ez is volt és az is megtörtént. A zsugorodó és erőtlenedő távlat megformálása feladat. Ez állítja elő a megformálót. Nem dobálózhat olyasmivel, mint a tizenéves punkok, hogy no future. A jövő negligálásával csak azok kérkedhetnek, akik előtt betonbiztosan ott áll az eljövendő távlat.

A távlat szűkössége azt jelenti, hogy ez még belefér, az már nem. Ha azt választom, akkor már nem választhatom ezt. Egyik döntésemmel kigolyózom a másik

melletti döntés lehetőségét. És bizonyos döntések már eleve számításba sem jöhetnek, mert túl hosszú távot igényelnek, vagy olyan fizikai jelenlétet, amit már nem tudsz megvalósítani. Könnyen fáradsz, és csak ideig-óráig tudsz azzal kérkedni, hogy ironman vagy, mert valójában nejlonman vagy. Visszaszámlálás zajlik, tíz, kilenc, nyolc, és a nyolc után nem jöhet újra a kilenc, azzal a perccel leszámoltunk örökre, és persze minden perccel örökre számolunk le, de van, amikor érzed ezt a véglegességet, és van, amikor nem. Túl fiatal vagy ahhoz, hogy érezd, legyintesz rá, hát ez a dolga az időnek, hogy múlnia kell. Annak a szerelemnek múlnia kell.

Az öregedő nő arról beszélt, hogy a válása után milyen választásai voltak, hogy a legtöbb rossz választás volt, persze ezekkel a választásokkal kibekkelte azokat az éveket, amikor voltak vagy lehettek volna valódi választásai, legalábbis olyanok, amelyek annak látszottak, hogy beérjen abba az életkorba, amikor a korábbiaknál is rosszabb választásai adódhatnak. Egyik kompromisszum követi a másik kompromisszumot, és a végén úgy érzi magát, mint az eszkimók, hogy rohadt hidegben él fókazsíron, egy jégkunyhó mélyén.

Ez az utolsó, mondja, amikor azt gondolja, hogy ez az utolsó. Ezzel meg kell békélnem. Elfogadtam a múltját, hogy kik a gyerekei és az unokái, meg ő is elfogadta az enyémet, persze ez a múlt nem közös, és már nem is alakul ki olyan, hogy közös, mert nincs rá idő. Se közös múltunk, se közös jövőnk, a tavalyi utazás a legrégebbi távlat, amire vissza tudnak emlékezni. Minden egyéb emlék egymástól független, egymásétól elkülönülő emlékek. Mesélnek róla, hogy akkor, amikor, de túl sok az akkor, amikor, és már nem fogja felülírni a most, amikor, mert a mostban már nem történnek olyan fontos dolgok, amik akkor történtek, amikor. Ráadásul ő még nálam is öregebb, és a férfiak köztudomásúlag gyengébb anyagból vannak gyúrva, szóval még ápolnia is kell, meg eltemetnie. De mégsem vagyok egyedül, legalábbis addig, amíg nem kell kényszerűségből egyedül lennem.

Mikortól kezdődik az, mondta, mert ez egy monológ volt, amiben nem volt igény a hozzászólásokra, mikortól kezdődik az, hogy a választás egyben megalkuvás is lesz? Egy másik nő azt mondta, hogy hetven fölött volt, amikor megtalálta az igazit. Mitől függ ez a megtalálásérzés? Talán ez nem a valóságból fakad, hanem abból, amilyenek vagyunk? Hogy mi egy megtaláló típushoz tartozunk-e, vagy épp, legalábbis én épp nem. Azért tér vissza az én, mert ez még mind része annak a monológnak, amit az öregedőnek nevezett nő elkezdett kicsit korábban, időben is korábban, még a telefonban, választ nem várva, és hozzászólást nem várva, mert már annyira kiérlelte magában ezeket a gondolatokat, és azt is, hogy majd nekünk is meg kell halni egyszer, ahogyan nemrégiben meghalt az anyukája.

Neki is, és épp kilencvenéves volt, és az utolsó év volt kritikus, amikor már nem lehetett egyedül hagyni, és kellett a napi nullahuszonnégyes ápolás. Most találkozott először életében határon túli magyarokkal, akik Erdélyből, ő Romániának nevezte, jöttek, hogy viszonylag kedvező áron ápolják az anyukáját, mert ő még dolgozik, meg különben sem tudja, hogyan kell pelenkázni.

Sajnos én nem vagyok egy ápoló típus, mondja, ezzel is jobb számot vetni, és nem várni el olyat magamtól, amit nem tudok megtenni. Szóval ez a kompromisszum, ami alatt a most aktuális társát érti, rettenetesen rosszul jár, ha azt hiszi, hogy lesz társa abban a betegségben, ami már különben ott ólálkodik benne vagy körülötte,

és a nő miatt, mármint a nő nemápoló típusa miatt, vagy miatt is, sikerre van ítélve (nem amiatt, csak amiatt is). Neki már nem kell, hogy a másik olyat mondjon, hogy az ápolás mértéke a szeretés mértékével arányos, mert ez nem biztos, hogy igaz, mert ő nem olyan, nem olyan típus. Persze sokan megtapasztalták, hogy olyan határokat voltak képesek átlépni, amely határok megközelítését nem hitték magukról. Hogy ürüléket törültek az anyukájuk vagy a szerelmük testéről, hogy olyan váladékokat mostak és törültek le róluk, amelyektől eddig undorodtak, hogy olyan súlyokat emeltek meg, amelyekről úgy gondolták, hogy soha nem tudnák megemelni. Talán nem is te csinálod, hanem a remény, hogy vissza lehet még fordítani, és újra itt lesz velünk a néni vagy a bácsi.

Amíg dobog a szív, van miben hinni.

Az az ember, aki most összetörve fekszik ott, az ugyanaz az ember, aki valaha nem volt összetörve és kiszolgáltatva a rajta kívüli dolgok működésének. Megsimogatod, nem félsz tőle, már nem vagy gyerek, tudod, hogy ezt kell tenned. Mesélsz valamiről, talán érti, talán nem, mond valamit ő is, te nem érted, nem vagy különb, mint ő.

Ő nem ért téged, te nem érted őt.

Mi lesz ebből, gondolod, a hang az marad, a hang az alap, és nem a szó, és nem a jelentés. Hogy olyan, mint amikor szerelmeskedsz, hogy csak hangok vannak, a szavak is, ha előjönnek, tulajdonképpen csak hangok. Bár az, hogy még, azt jelenti, hogy akarod még, de nem figyelsz a jelentésre, mert ösztönösen akarod még. A hang, hogy egy kedves hang, ahogyan az anyuka hangja volt kedves, mikor csecsemő voltál.

Nem emlékszel rá, és senki nem emlékszik, de ez vezetett ki a csecsemőkorból, ez simogatott bele a világba, a hang és az érintés. Csak hang legyen és érintés. Nem kell félni, kicsi babám, a világ nem az ellenséged, szép életed lesz, biztosan, szeretni fogsz és szeretni fognak. Ne sírj, ne bánkódj, edd meg ezt a kis zöldségpépet, nagyon finom, jó, nem annyira finom, de egészséges, és tele van erővel. Ez varázsétel, meg fogsz gyógyulni, néni, újra erőre kapsz, ha megiszod. Cumisüvegben adom, mert újra baba lettél, az évek során egyre kisebb. Mindenki föléd nőtt, és most már baba vagy, aki már csak azt várja, hogy kicsi vizet adjunk. Szódát kérek, kávét kérek. Azért kéred, mert azt hiszed, ha megkapod, visszakerülsz oda, ahol ezeket fogyasztottad, ahol ez a szokás rendezte a napokat, a tejeskávé és a szénsavas víz.

És a test megy vissza, és a szervek kezdik felmondani a szolgálatot, és először csecsemő lesz, aztán már az sem, csak olyan, aki még nem lett meg. Olyan lesz, mint az, aki nem született meg, csak az a különbség, hogy akik szeretik, tudják, hogy volt. Majd születnek új emberek, akik már nem tudják, hogy volt, és akkor végleg olyan lesz, mint aki nem volt. Egy fénykép, ami csak annyit mond, hogy ami a képen van, régen volt.

Jánosa Eszter

# Triptichon az ismétlődésnek

## Áramló terek

A levegő finom redőket rajzol a homokra.
Kisállatok nyoma, éles árnyékok kettőzik
a fűszálakat. A hátad, ahogy az óceán felé
lépkedsz. Áramlik a semmi és a sok, hullik
cipőbe, ruhába, hozzátapad a nedves bőrhöz.

Hullámok robaja, ahogy a földnyelv nyugati
oldalán parthoz csapódnak. Az öböl felől
osztrigatenyésztő telepek, a vizet most kifelé
húzza az apály. Azt mondják, nem jó itt élni,
rossz a közlekedés, mindent elönt a homok.

Jukkák szoknyás alakja, csökevényes bokrok,
felrebbenő madarak az ösvény mentén.
A dűnékre tűlevelű erdőket, sivatagi növényeket
ültettek, hogy megfékezzék az eróziót,
de a félsziget mérete így is évről évre csökken.

## Atlanti fal

Rám nehezül a szél. Kagylók szagát hozza
a felsértett tengermélyből. Egyensúlyoznom kell,
lépteim alatt omlik, süpped, csúszkál a talaj.
Apály van. Mohás betonbunkerek bukkannak ki
a vízből. Az egyiken graffiti, rózsaszín polip.

A megszálló németek erődítményeket és őrházakat
építettek a félsziget nyugati oldalán. Mára nagy részüket
elnyelte a homok vagy az óceán. A part most
természetvédelmi terület, a dűnéket drótháló védi.
Észrevétlen szitálnak át a rácson.

A víz felemel, elborít, behúz, levegő után kapkodsz.
Törölgeted a szemed, és akkor jön még egy pofon.
Csak kóstolgat, most épp nem éhes. Elenged,
menj utadra. Tanuld, hogy a tested törékeny.

Három vadászgép vitorlázik az öböl felett.
Játszanak, akár a delfinek, fordul a fémkapszula,
a szárny ferdén hasítja az eget.

A KÜLÖNBSÉG

Mezítláb gázolunk a sekély vízben, talpunk alatt
kavics, kagylóhéj, törött mészvázak maradványa.
Ringat és lassan megőröl a hullámzás, így ismételgeti
a különbséget. A part felől visszanézve egy löszfal
rétegei, omlékony, összepréselt idő.

A horizontra szegezett figyelő tekintet. Ugyanaz
a vízszintes vonal, változó intenzitás. Újabb reggel, dél,
szürkület, unalom, feszültség, várakozás. Fénycsík,
egy szűk nyíláson át. Éjszaka a betontömbök
súlya, váltás, és kezdődik elölről az egész.

Árapály formálja a part vonalát, csatornarendszert
mélyít, sós mocsárvidéket táplál. Vonzás, gyorsulás,
távolodás, a ritmus másképpen tér vissza, bonyolult
mintázatot hagy maga után a homokban.
Fentről nézve olyan, mint egy sokfelé ágazó fa.

Endrey-Nagy Ágoston

# Aszály

„Lelkem,
ami meghasad az igyekezetbe,
hogy a földhöz tartozhasson —
Mitévő leszel,
ha a mezőn téged kerít sorra az isten?"
(Louise Glück: *A vándorló Perszephoné*,
ford. Ferencz Mónika)

Gránátalmaliget vacog a türkiz
szélben, a reptér felé vezető
gyalogút mentén. Az aszfalton
mély repedés. Nyoma marad,
ha befoltozzák is: mintha az
ERŐSZAK utolsó betűit és egy ékezetét
lesikálva ERÓSZ maradna
elmosódott körvonalakkal.

*

*Meggyből sírás buggyan,*
*ujjak barázdáit festi. Csatakos*
*szántásból léptek nyomán vér.*
*A föld megadja, amit követelnek.*
*A határok megadják magukat.*
*Lábad nyomán alél a rozs,*
*álmukban halnak a virágbogarak,*
*vádlidban vonyít az elmúlt tíz nap,*
*kezedből folyik a cselekvőképesség,*
*ahogy Hádészt feltartóztató najádnak,*
*körmöd puhul, olvadsz könnyé,*
*zokogásod szikké égeti a mezőt.*

*Arcodba vihog a nyár, gyümölcs-*
*nedvtől bíbor kézzel takarják el*
*tekintetük alázatos földművesek.*
*Rohansz, botladozol, valaki anyja,*
*de az a valaki nincs sehol,*
*kiürültél, héj-Démétér,*
*gyümölcsök vöröse szemed előtt.*
*Agámák szaladnak szét, napokkal*
*korábban csak könnyű fiúk voltak.*
*A föld megtagadta tőled a választ.*
*Pedig egy ideje már négykézláb*
*kajtatsz, hajadba iszalag akadt,*
*körmöd alá fekete por gyűlt, akár*
*az embereknek.*

*Vannak tanúk, akik helyszínelők közönyével*
*összekörülményeskedik a borzalmat,*
*vannak, akik szétírják, összeírják,*
*megírják. Látványos szörnyűségekről*
*könnyű beszélni, sírástól gyenge*
*állkapocsból könnyű kilopni a nyelvet.*

*De Cyane, mondd, ahogy arcodon végigfolyt*
*életed, és viaszpuha ujjaddal kaptál oda, ahogy*
*határaid felszámolta a gyász, a forrássá váltál,*
*amit őriztél, jelentéseddé folytál, könnyebb-e*
*attól, hogy Démétér abban a tíz napban is így*
*egészen? Mert nem volt isten akkor, nem, csak*
*rémült és kétségbeesett.*

*És mondd, szegény asszony, aki örökkön*
*ki voltál téve Démétér kegyelmének, és*
*mindig könnyebb kézzel nyúltál a fiadhoz,*
*mint a földhöz, pár gúnyos szó miatt most*
*a sziklákhoz kell járnod, ahol fiad napozik*
*csillagpikkelyes bőrrel, így képzelted-e el*
*az isteneket, fiad torkának remegése a hőségben,*
*örökhideg, karmos keze, így képzelted-e a*
*gyászoló anyát?*

*És föld, te elárult jelentés, cserbenhagyott*
*a jelölőd, te kérlelhetetlen határ, néma vagy*
*és néma leszel a rémült menetelésben,*
*Perszephoné megnyugvásában, az anya*
*és lány között húzódva, anyából és lányból*
*a nőt kikényszerítve, vízzel, vérrel, városok*
*emlékezetével teli föld, téged sajnállak a legjobban.*
*Meghasadtál, kizsákmányoltak, megerőszakoltak,*
*anyaként és nőként kezeltek, megátkoztak, erőt*
*adtak neked és elleptek, már csak fáradt vagy,*
*borzasztóan fáradt, végtelen hús.*

*

Az este antik üvöltése készülődik,
a kifutópálya fényei éhes szemek.
Turistának jöttem mások iszonyába.
Megreped, elnyel az ég, hátizsákomban
a gránátalmalikőr az ülésmerevítőnek
koccan, egy cikket olvasok az esőbékákról.

Az esőbékák éneke attól függően,
hogy az ég vagy a föld felől vizsgáljuk,
különféleképpen értelmezhető.
A föld felől könnyű beszélni bármiről.
Az ég felől senki nem beszél.
Középen az őszinte zuhanás,
Ikarosz rohamos megbékélése.
Amikor annyi minden hullik ránk,
az egyedüli megoldás az esőre figyelni.
Az esőbékák éneke traumaköltészet.

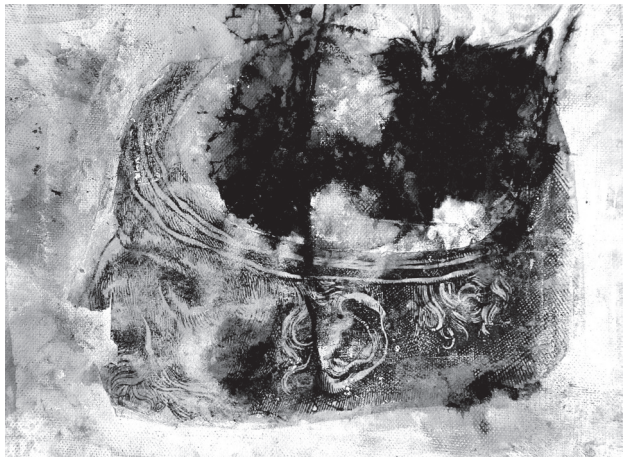
Az antikvitásban Démétér miatt
évekig nem esik eső, csak valami
sós lé. Egy idő után megnyugszik.

Csak befelé zokog. Koponyája
cseppkőbarlang, kőagyarak nőnek
benne. Ha egyszer mind egymásba
hízik, egyetlen nehéz tömbbé válik
a fej, és Démétér elzuhan, többé nem
szabályozza az esőket, az aszályt.
Démétér arccal a földön fekszik;
hatalmas virágbogár, amit
a napsugarak döftek tűre,
és most rángja az utolsókat.

Azt reméli, hallja,
mi történik a föld alatt,
de csak halk pürrögést hall,
az esőbékák több ezer kilométerre
daloló kórusát.

*

Mindig újraültetjük Perszephoné fáit,
újraírjuk szenvedéstörténetét.
Egy szakadék peremén telepedett le,
híd legyen mindenkinek, akiért megreped
a föld. Honnan tudhatnánk, így tett-e?
Mégis mit keresünk mások szájában?
Tél van. Vörösét most a föld tartja.
Hádész kertjében méhek alszanak,
odvakban a zokogó akaratok, szájakban
a némára gyűrt nyelvek. Perszephoné
szeme alatt, bárhol is van, hószürke karikák.



Bálint Péter

# Nikodémus látogatása Názáretben

József halála után egy hosszú évtizednél is később, Nikodémus hívatlanul és váratlanul felkereste Máriát názáreti otthonában, mely járásnyira volt a görögök lakta Szeforisz városától. Nem nála kezdte a látogatást, óvatos volt és figyelmes, el akarta kerülni az igaztalan szóbeszédet az ötszáz lakosú falucskában. Kézművesek és földművesek között a pletyka gyorsabban kel szárnyra a háztetőn megpihenő madaraknál, ezért csak azt követően tért be hozzá, hogy a szerény külsejű zsinagógában vizitált, ajándékot hozott a gyülekezetnek, Tóra-tekercseket, s egy jelentős pénzadományt is átadott az idős rabbinak. Azt gondolhatnánk, mi, akik bizonyos szempontból kívül állunk a történeten, hogy le akarta kenyerezni a folyton hunyorgó tekintetű rabbit, aki egykoron panasszal élt Józsefnél a gyermek Jézus tiszteletlensége miatt; arról is tudomása volt, hogy a helybeli elöljárók, a rabbi körül naphosszat sertepertélő vének, bár kevésbé járnak elöl a szövegek és kommentárok olvasásában, annál inkább fenekednek a tanítványaival messze vidék hegyeit és völgyeit, pusztáit és folyóit bejáró, nagyvárosokat kerülő Jézusra. Haragos kutyaként morogtak és orruk alatt dünnyögtek bejelentése hallatán, hogy egykori nagyra becsült írástudó mestere, Joachim lányát is szándékában áll meglátogatni, mert úgy hírlik, komoly nélkülözésben él, s neki vagyonos emberként – Mózes útmutatása szerint – kötelessége támogatnia az ínséget szenvedőket, *emlékezzetek csak testvéreim, meg van írva: „Adj neki szívesen, és ne essék rosszul az, hogy adsz, mert éppen azért fogja megáldani Istened, az ÚR minden munkádat és minden vállalkozásodat. Mert a szegények nem fogynak el a földről; ezért megparancsolom neked, hogy légy bőkezű az országodban levő elesett és szegény testvéredhez”.*

A szűkös és félhomályos zsinagógában körötte állók mintha nem hallották volna, vagy pusztán nem akarták meghallani a tanítást, fejüket jobbra-balra forgatták egymás tekintetében keresve támaszt, némelyek borzas szakállukba túrtak és hümmögtek, mint a hosszú aszályos időszak után a vihar közeledtét jelző égzengéskor.

Nemde, József, az ács fiának özvegy anyját akarja meglátogatni főtanácsos testvérünk; ismerjük Józsefet, tisztességes ember volt, Mária nemkülönben, gondosan és istenfélelemben nevelték gyermekeiket; a tékozló fiú esetében nem igaz a mondás, hogy az alma nem esik messze a fájától; én amondó vagyok, jobban tenné a híres-hírhedt fia, ha gyermeki kötelességéből fakadóan gondoskodna a szülőanyjáról.

Erre már a többiek is nekibátorodtak, ismerős jelenség, egyik veszett kutya ugatását követi a többiek acsarkodása, szó szót követett: *szegény asszony, ha József gyermekei időnként nem támogatnák ezzel-azzal, felkopna az álla; még az is lehet, nagytiszteletű tanácsos úr, hogy be sem tud jutni Máriához, teljesen bezárkózott a házába, még a szomszédokat sem fogadja; meg van írva a Példabeszédek könyvében: „Ne tarts a bor mellett dőzsölőkkel, se a falánk húsevőkkel! Mert a dőzsölő és a falánk elszegényedik, és rongyokba öltöztet a sok alvás. Hallgass apádra, ő*

*nemzett téged, és ne vesd meg anyádat, ha megöregszik",* mondta ki a végső szót a szemhunyorgató idős rabbi, mintha bármilyen végső szót ki lehetne mondani istenes ügyekben, álságos beszédével a Jézust követő rongyos népségre célzott, akikről botrányos álhíreket terjesztettek sokan és sokfelé; nem újkeletű ez a fajta ármánykodás, a szósárral dobálózás a másik lejáratása végett. Ehhez hasonló gyalázatos szavak hagyták el az Urat máskor oly bőszen dicsérő szájukat; ennyi rosszindulat, gyűlölet hallatán Nikodémus letaglózva érezte magát, kevés választotta el tőle, hogy szigorúan megfeddje őket, ám emlékezetében megszólalt Jézus egyik tanítása: „Nem az teszi tisztátalanná az embert, ami bemegy a száján, hanem ami kijön a szájából, az teszi tisztátalanná az embert". Tanításait akkoriban már sűrűn visszhangozták a Szanhedriben, a Jézus hívei közt elvegyülő templomszolgák szorgosan jegyezték le és olvasták fel a főfarizeusok előtt, akik előrelátón lajstromba szedették és titkos irattárukba helyeztették e szövegeket, miután heves vitában ízekre szedték értelmüket, ám értelmezésükben sehogyan sem jutottak még egyezségre, hamarosan eljön majd annak az ideje is; viszont hálásak lehetünk érte, hogy valaki lejegyezte és tovább adta, mert Jézus köztudottan sohasem írt le semmit tanításaiból. A názáreti zsinagógában összegyűltek nem merészkedtek tovább a szidalmazó szószaporításban, ennyi is bőven elég volt Nikodémusnak, úgy látta, bőkezű adománya – legalábbis egy időre – megtette hatását, elnémította csaholásukat; ha a kapzsi ember megkapja adományát, akkor is visszafogja a nyelvét, amikor szidalmazni, vádaskodni, perelni lenne kedve, inkább lapít. Balga lélek az, aki azt hiszi, hogy a kétezer évvel ezelőtti zsidó gyülekezetek emberei több tiszteletet, megértést, együttérzést tanúsítottak felebarátaik iránt, mint a mai hívek, akik megmaradtak hívőnek; Nikodémus ezt nem tudhatta, ámbátor a halandó és gyarló emberek jellemét jól ismerte a zsidó bölcsek és görög filozófusok írásaiból. A történelem színpadán a díszletek és kosztümök folyton változhatnak és változnak is, de az emberi jellem vagy éppen jellemtelenség öröknek tűnik, Szophoklész és Euripidész mesterei a karakterábrázolásnak, Mária fia, pontosabban az Isten Fia épp ezen a változatlanságon szeretne változtatni, gondolta végig Nikodémus, maga mögött hagyva a zsinagógát. Egyetlen vén vagy fiatalabb sem akadt, aki szolgálatkészen elkísérte volna Mária házához; egy arrafelé járó fiúcskát szólított meg, a siheder kicsit bicegve lépegetett, mint akinek az elébb tövis vagy kavics sértette föl a mezítelen talpát, vagy lehetséges, hogy ilyen bicebócának született, szívélyesen útba igazította, kezével mutatva az irányt, fél szavakkal egészítette ki magyarázatát; Nikodémusban megint csak felrémlett Jézus egyik logionja: „Engedjétek hozzám jönni a kisgyermekeket, és ne akadályozzátok őket, mert ilyeneké az Isten országa". Mi tagadás, a tekintélyes főtanácsost az efféle tanítások híre és a Szanhedrinben hallott egyéb más vészjósló hírek késztették a hosszú út megtételére Jeruzsálemből Názáretbe, élemedett kora ellenére is; ha ismerte volna e gondolatot: „A patriárkák hosszú élete nem arra szolgált, hogy feledésbe menjen a múlt dolgok emlékezete, hanem ellenkezőleg: hogy fennmaradjon", mélységesen egyet is értett volna vele. Életkorunk nem akadályozhat meg bennünket abban, hogy az ínséget szenvedőkkel, a lelki támaszra szorulókkal, az igazságot keresőkkel szemben ne tegyük meg azt, amire lelkiismeretünk késztet, mondta magában Nikodémus, no persze nem feltétlenül ezt a választ adta volna, ha bárki is útra kelése céljáról faggatja a Szanhedrin tagjai közül, a kitérő válaszadás nem egyezik a hazugsággal.

A Mária portája előtti vaskapu kilincsre volt zárva, jelezvén a szomszédok látogatása nem kívánatos, az idegen, akinek befogadásáról a törvény is szól, kéretik elkerülni a portát, megjegyzendő, ezt a finom jelzést annak idején Gábriel angyal figyelmen kívül hagyta, hogy jelentős bejelentést tegyen Máriának férje távollétében. Nikodémus benyitott a kapun, s ahogy körbejáratta fürge tekintetét a fügebokrokkal és az ácsmesterséghez szükséges állványokkal, bakokkal, fúró- és vésőszerszámokkal, különböző méretű fejszékkel és fűrészekkel teli udvaron, József fiai: Jakab, József, Júdás és Simon, vagy Simon és Júdás. A két utóbbi fivér sorrendje máig sem eldöntött, ha a születésüket vagy szerepüket helyezik előtérbe, apjuk halála után a két idősebb fivér még sokáig folytatta az ácsmesterségét, a családnak élnie kellett valamiből, gyakorta átjártak Szeforiszba is az építkezésekre, a kisebbek kereskedők lettek, s idővel elvetődtek otthonról, idegenben alapítottak családot. Szóval a kapun belépő Nikodémus látta, hogy a mellmagasságú kőkerítésen túl a szomszéd asszony árgus szemmel figyeli őt, az előkelő ruházatú, turbánt viselő idős férfiembert. A látogató túl volt már azon a koron, hogy illem- és szeméremsértő behatolással vádolhassák, még ha nem is csekély azon öreg zsidó férfiak száma, akik képesek voltak és lesznek gyermeket nemzeni, nem szükséges az ősatyákat és névtelen halandókat sorolni, s hát tolvajnak sem látszott ruházata miatt. A nap szikkasztotta, eredeti színét vesztett ajtón többször kopogtatott, és határozott hangon mondta, *Mária, én vagyok Nikodémus személyesen, engedj be, kérlek, nem kísértő szellem vagyok.*

Percekig csönd honolt, türelmesen várta, hogy kinyíljon az ajtó, valaha József készíthette, ujjnyoma sejthető volt minden illesztésnél, vasalásnál, görcsök faragásánál. A félig kitárulkozó ajtó mögött megjelent Mária, nem azt a fiatal, szemérmes, minden kijelentésével szemben aggályoskodó, perlekedő asszonyt látta viszont, akit először a Templom előtt; noha útra kelésekor is sejtette, hogy mindkettőjük fölött jócskán eljárt az idő, viszont Mária egy megtört, elesett öregasszony benyomását keltette első szempillantásra is. Óh, azok a szentélyekben imádására szolgáló festmények és szobrok mily' botrányosan megtévesztők! Ha az alkotóik figyelembe vették volna a fiával viselős Mária életkorát, és azt a harmincnál is több évet, ami eltelt a kisded szülése óta, nemigen merészelték volna örök fiatalként megjeleníteni őt a keresztfa tövében; Mária éteri szépsége és porcelánbaba hamvassága inkább a teológiai szimbolika, mintsem az esztétika területére kívánkozik. Nikodémus, miután már belépett a félhomályos házba, de még mielőtt alaposabban szétnézhetett volna, felmérni a szegénység és nélkülözés látható nyomait a mécsesek apró fényeinek ingadozása mellett, újabb meglepetésben részesült, Mária ugyanis nem volt egyedül, miként a vének ármánykodó beszéde alapján gondolta, egy nála fiatalabb, szép termetű, kedves orcájú, galambszemű, szelíd asszony állt mögötte, akiben minden szolgálatot kérés nélkül is teljesítő asszonyt ismert meg később, egyáltalán nem riadt vissza a váratlan látogató határozottan kérdő tekintetétől.

*Mária Magdalénának szólítanak, a Mesterem, Jézus tanítványa, hűséges híve és szolgálója vagyok, egy bizonyos ideje pedig Mária gyámolítója is, mintha az anyám volna.*

Nikodémus fejbólintással nyugtázta a nyíltszívű bemutatkozást; mi sem bizonyítja jobban, hogy zavarba ejtette az idegen nő jelenléte, minthogy elfelejtette illendően viszonozni kiléte feltárását, amit egy udvarias világi embertől illetlenségnek vagy

a másik semmibe vételének vehettek ekkoriban, ám Nikodémus vagyona és tekintélye ellenére sem volt rátarti, fennhéjázó ember. Eredeti terve szerint négyszemközt akart szót váltani Máriával, aki az idős férfi bizonytalanná váló viselkedéséből, eleinte körülményes beszédéből megértette váratlan látogatója zavarának okát.

*Házam népe előtt, nagyra becsült Nikodémus, lásd, képtelen vagyok ellátni magam, segítségre szorulok, ha fiam legkedvesebb tanítványa időnként nem viselne gondot rám, éhen is halhatnék, ujjaimat görcs húzza, alig bírok fogni velük, derekamat szüntelenül fájdalom hasgatja, alig hajlik a térdem, soroljam még a panaszaimat? Időnként együtt várjuk a híreket vándorló fiam felől, olykor Mária Magdaléna felkeresi Jézust, régóta nem járt itthon, a legutóbbi alkalommal, nem is tudom az azóta eltelt évek számát, szinte elmenekült a szülői házból, mivel fivérei és húgai nem értették különc viselkedését, nem hittek ősatyákat idéző szavainak, és azt is számon kérték rajta, ha csakugyan a Magasságos dolgában jár, miért nem megy Jeruzsálembe megmutatni a világnak a képességeit, ahogy akkoriban mondtad nekem a jeruzsálemi Templom előtt, Nikodémus. Elhagyta az anyját mások üdvösségéért, hát így vagyunk.*

Ez az „így vagyunk" kifejezés sokféle értelmet rejtett, túl az öregség látható jelein: Mária elfogadta és lelke mélyén megértette fia küldetését, talán már a kánai menyegzőn is hitt benne, csak hát az elhagyás okozta fájdalom egyre inkább nyomasztotta amúgy is régóta rendetlenkedő szívét; a helybeliek háta mögötti, ám szűnni nem akarón gúnyos, megvető, szánakozó megjegyzései el- és bezárkózásra késztették; a szegénység nem bűn, elviselhető állapot, mondogatta magában, az idős emberek amúgy sem vágynak már sokra se ételből, se más javakból, egyedül Isten segedelméért sóhajtoznak, mikor álomra hajtják fejüket. Ez az „így vagyunk" továbbá a támasz nélkül maradás szemérmes panaszát is felszínre hozta: az özvegység és a fiú hiánya megrendítette benne a számára kijelölt üdvtörténeti szerep kiváltságát; hogy is lehetne valaki kiváltságos, ha csak egy eszköz egy isteni terv megvalósulásában, ahogy Nikodémus célzott valóságos szerepére a Templom előtti téren annak idején. De az igazi meglepetés csak ezután érte a József egykori karosszékében kissé görnyedten ülő Nikodémust, amikor a függönnyel eltakart szomszéd szoba hátsó szegletéből elébe toppant egy fekete, gyűrűsen göndör hajú kislány, Sára, hat-hét éves lehetett, s a gyermekek ártatlanságával habozás nélkül nekiszegezte a kérdést:

*hát te ki vagy, bácsi, mit keresel itt, ahol senki sem jár? Mária néni és az édesanyám nem szokott idegeneket fogadni, az itteni emberek annyira gonoszak, el sem tudod képzelni, mennyire azok.*

Nikodémus írástudó ember volt, szófér, régről tudta, hogy a szent szövegek értelmezésében és azok kommentárjaiban nem létezik egyetlen és végső igazság, csak egymással szemben álló, egymást korrigáló, egymást kiegészítő értelmek sokasága, ahogy egy bölcs rabbi mondta neki, talán Joachim, vagy Simeon, nem emlékszik már pontosan a személyre, ezért sem okozott rendkívüli meglepetést neki, hogy a prófétai jövendölésben Isten Fiaként említett Jézusnak gyermeke született vagy születhetett szerelmes tanítványától. Ha ez igaz, magát a tényt két dolog is magyarázhatja, vette fontolóra magában; egyrészt Isten a Fiát, akit egyes hittársaim vándorprófétának vagy tanítónak mondanak, mások eszelősnek és bolondnak, akár csak Hóseát, aki parázna nőt vett feleségül, emberként küldte a világba, hogy megtapasztalja a sokaság fájdalmait és szenvedéseit, és megmutassa számukra a szeretetínségből kivezető utat,

a szenvedő szeretettel szeretést, és azt az ígéretet tette neki, mint Jeremiás prófétának: „Bevehetetlen ércfallá teszlek ezzel a néppel szemben. Harcolni fognak ellened, de nem bírnak veled, mert én veled leszek: megsegítelek és megmentelek"; másrészt a zsidók régi időktől fogva megvetik a nőtlen férfiakat, mondván, a paráznaság veszélye miatt legyen csak minden férfinak felesége és minden asszonynak férje, ha nem képes önmegtartóztatásra, márpedig a túlnyomó többség a teremtés lényege szerint is képtelen. Egyébként meg, villant át Nikodémus agyán, a villámcsapás erejével és fényével, az Úr kiválasztott prófétáinak leszármazottairól és unokáiról számtalan szöveghelyen esik szó, Ezékiel és Ézsaiás is nős volt, mások viszont, mint Illés és Jeremiás, nem, de vénülő fejjel nem emlékszem olyan utalásra a szent szövegekben, hogy a megváltónak nőtlennek és gyermektelennek kellene lennie, sőt, Hóseás könyvében meg van írva: „Ezt mondta nekem az ÚR: Szeresd csak tovább azt az asszonyt, aki más szeretője és házasságtörő, ahogyan az ÚR szereti Izráel fiait", különben is, mivé lenne Izrael népe – tudjuk jól, Hósea valójában a népre utalt az idézett szöveghelyen –, ha a számbeli sokasodás és szellemi megvilágosodás ellen emelne szót bárki is. Nikodémus mindenesetre ez ügyben nyugtalanító bizonytalanságban maradt, sem Mária, sem Mária Magdaléna nem beszélt ott-léte során a kislány apjáról, tényként csak léte, itt-léte volt kezelhető; a szeretett nőtanítvány múltjáról és Sára nevezetű lányának a származásáról legfeljebb kétes értékű okoskodásokban vagy megfellebbezhetetlen dogmákban lehet számot vetni; s hogy Nikodémus nem gondolkodott helytelenül, a későbbi évszázadok apokrifjainak szerzői és egzegétái ékes bizonyítékát adták.

Ám miközben ezen töprengett csöndesen Nikodémus, a karosszéken pihentetve elgyötört testét, a két asszony valamiféle ételt és frissítőt készített a látogatónak; a magtalanok és az esszénusokhoz pártolók megvetése is fölhozott emlékezetében egy másik rejtélyt. Korábban tudomást szerzett arról, hogy Jézus maga is kivonult először a Karmel hegyén élők, majd a Holt-tenger partján gyülekező remeték életvilágába, éveket töltött a jámbor, kizárólag a szellemi töltekezéssel foglalatoskodó és önmegtartóztató életmódot folytató esszénusok közösségében. Erről egy, a jeruzsálemi Templomban megfordult idős rabbi beszélt, aki hosszú évtizedekig abban a közösségben tevékenykedett, ahol egy Jézus nevezetű fiatal rabbi menedékre talált, s a rabbi olyan tisztelettel beszélt a fiatal felnőttről, csodálatra méltó tudásáról, a nála idősebb írástudók magyarázatait kitartó türelemmel követéséről, hogy Nikodémusnak a sok más Jézusnak nevezett személy közül sem okozott nehézséget beazonosítani az ő pártfogoltját, noha a rabbi közléséből az is kiderült, hogy egy vele egykorú János és Júdás nevezetű fiatalember is a közösséghez csatlakozott, igaz, nem egy időben érkeztek és külön-külön távoztak. Nikodémus elgondolkozott, mivel Jézus a nyilvántartottak között szerepelt, a gyülekezet szigorú szabályzata szerint akkoriban már elmúlhatott húszéves, s mivel az is elvárás volt a jelölttel szemben, hogy korábban nem közeledhetett asszonyhoz az együtthálás szándékával, Magdalénát sem ismerhette. Abban is biztos volt, Jézusnak nem vált hátrányára a szigorú törvények szerint élő közösségben, hogy édesanyja papi családból származott, de arról valószínűleg mélyen hallgatott, hogy Mária milyen üzenetet kapott Gabriel angyaltól, nem óhajtott zavart kelteni az írástudók körében, mivel az írástudók nagyon is sokágbogas tudományából kívánt részesülni, mondhatni, részese akart lenni a kiváltságosak, a kegyesek tudásának, hogy amikor eljön a tanításának és a sokaságot istenhitre térítésének ideje,

egyetlen cselekedetébe és szavába se tudjanak belekötni a farizeusok, legfőképp a Szanhedrin félelmetes hírű tanácsosai, kiknek politikai befolyásuk és hatalmuk előbbre való, mint Isten igaz ügyének szolgálata. A közösségből kitért vagy kiebrudalt rabbi – a mi szempontunkból mindegy is, miként történt személyes sorsa – arról is beszélt Nikodémusnak, hogy János, a későbbi Keresztelő, szélsőséges önsanyargatást végzett aszketikus életvitelében és étkezési szokásában, ekként folyton rivalizált Jézussal, aki a közösség vezetői szerint visszafogottabb, jobban mondva mérsékeltebb volt a róla szóló jövendöléstől megittasodott Jánosnál.

Mohai V. Lajos

# A pillanat nyomában

Ez az írás egy titkos könyv lapjairól szól, de nem helyettesítheti azokat. Engem is elragadott a pillanat, amelyet ösztönös kíváncsiságnak hívnak, ezért eredtem a pillanat nyomába.

A város Európa e pontján archiváltan élő történelem, közelebbről szemügyre véve monarchiabeli maradvány, talán Trieszt, talán Zágráb, talán Kanizsa. Kisváros, parányi fészek, miután – jelen írás szerzője – többször is meggyőződött róla Trieszt és Zágráb széles házsorai, öles parkjai láttán. Elég volt egyetlen pillantást vetnie rájuk. A kopott, színehagyott, töredezett és fölszaggatott freskó sebeivel mégis az emlékezet és képzelet megszentelt helye.

Mint ahogy Trieszt és Zágráb is.

A város nem akarná alább adni azután sem, hogy egykori fénye elhomályosult, örökre odalett. Eltökélten visszavenné, de ez nem lehetséges, a történelem démona a sarokba állította, babzsákra térdepeltette, még a múltjában is megingatta. Kilengett a mutató. A legutóbbi háború alatt rosszul vizsgázott, kimutatta a foga fehérjét. Arra felelni, hogy erről a város tehet-e, vagy sem, mennyiben tehet, vagy mennyiben nem, korántsem pusztán nézőpont kérdése. A rossz szelek mindenesetre alaposan elragadták. Súlyos terhek szakadtak rá. Meghurcoltatások érték, az országot körülötte lenyiszálták, az egykori birodalom középső részéből keskeny határvidékre szorították. Szinte a senki földjére, hogy határvadászok leshelye legyen, akik céltáblát tűznek ki a disszidálni készülő civilek fejére. Mindent a nemzetközi körülmények gyanús összjátékára fogni, miszerint szántszándékkal tőrbe csalták, ezért partvonalra sodródott, azonban nem lehetséges, hogy a tisztességről már szó se essék.

Még ha az időről időre kiújuló fájdalmát némiképp tompítaná, akkor sem.

Segélykérésnek pedig, úgy látszik, végképp nincs helye.

A felmentésnek sem.

Kérhetné bárki, bármely égi vagy földi hatalmasság, uradalmak és majorságok örökös birtokosa, püspöklilás egyházi méltóság, vagy a párt hithű szolgája, nem kapná meg.

Azt nem állíthatják, hogy más város, akár a térkép távoli pontján helyezkedik el, akár csak járóföldnyire van, nem jutott volna hasonló sorsra. Jutott. Néhanapján

a szerencse elkerüli az emberi településeket, váraikat porig rombolják, házaikat fölgyújtják, asszonyaikat megbecstelenítik, a férfinépet föllógatják. Fekete ingesen jönnek, vörös ingesek jönnek, és feje tetejére állítják a világot. Ahogy az országok sötét története is kisebb-nagyobb megszakításokkal egymásra kopírozódik, sérül és átlyukad a társadalom szövete, a kulisszák mögötti epizódok hasonlók lehetnek: a történelem romboló szenvedélyét nehéz kordában tartani.

Sok városinak van egy megindító vonása, amiben váltig hisznek: hogy létezett a városról valamiféle titokzatos leírás. Minden baj forrása abban keresendő, állítják összetörten, hogy ez a különös iromány elveszett, noha bizonyosság még arról sem lehet, hogy miféle műalkotás volt ez, mert soha senki sem olvasta. Ha például a költő fejben komponál, majd a költését az emlékezete kioltja, akkor rajta kívül senki sem ismerheti meg ezután már. Kitalációk kaphatnak szárnyra, pusmognak ezt-azt, ezek, természetüknél fogva, futótűzként terjednek tova, mint a nyári hőségben lángra kapott tarló a bagolai határban, a város somogyi végénél. Ha hamisak, ha nem, ki parancsolhatna ezeknek a nyelveknek? Azt gyanítják, mert szívükhöz ez állna legközelebb, hogy az írásmű szerzője, akinek kilétét eddig senki sem volt képes felfedni, fenséges lírával mélyen átszőtt, melankóliával foncsorozott regényvárosról írt, ahol a madarak különös kegyben részesültek, emberi vonásaik voltak. Ha egyáltalán létezik a titokzatos szerző és a műve, amelyre eddig nem talált rá senki. A polgárok egy tágas köre mindenesetre abban a hitben él, hogy saját városa láthatatlan története tér vissza minduntalan a természet köntösében és az épített környezetben: a ködös nappalokon, a huzatos és esőverte éjszakákon, az ólomég alatti jégvirágos teleken, májusban az illatozó utcai hársfák karneváljában, a mediterrán aurát árasztó temető kertjében. Közel esnek az Alpok keleti nyúlványai és az Adria fényzománcos hullámai. A Pichler-féle vasöntöde angol mintát idéző tüzes olvasztóháza is ezt a fölfokozott érzést táplálja, és elegendő példát szolgáltat rá az olajipar hazai fellegvára irodakolosszusával és mérnökeinek impozáns, kertvárosi lakónegyedével; minden épület, bankpalota és kaszárnya kimondva-kimondatlanul e titokzatos könyv betűinek a nyomában jár, és a szájhagyomány szerint a műben megnyilvánuló erő jelenlétére utal. Nélküle a fiumei vasút szédítő acélvágányai elkerülték volna a várost, ahogy a visszafogott eleganciát sugárzó úri paloták sem nőttek volna ki hirtelen a földből. És a gabonakereskedők sem álmodhattak volna gőzösöket és uszályokat a fiumei kikötőbe, továbbá az előkelőségek sem részesültek volna a magas művészetek áldásában. Felejthetetlen emlékekkel tértek haza Trieszt és Zágráb hangversenytermeiből. A házi muzsika, a szombat esti kamarazenélés elterjedése ennek a következménye. Vivaldi ellenállhatatlan hegedűje hallatszott a Fő utcán. A Monarchia virágzása idején vagyunk, minden többet jelent, mint aminek látszik. Villamospálya nagyratörő tervei bontakoztak ki a helyi közlekedés javítása céljából. Az első vonal a Fölsőtemplom előtti térről indul, és cikkcakkban – a pályaudvar érintésével – a Maláta- és Serfőzőgyár kapujáig vezet. A síneket alagút vinné át a vasútállomástól a Stern család téglagyáráig. Ez lenne a délnyugati régió első föld alá süllyesztett vaspályája. Csodájára járnának. Az iparosodás irama föltartóztathatatlan, a jólét adományaiból épp elegen részesülnek ahhoz, hogy a boldog békeidőket kiélvezzék.

Mindez a lendület – minden mozgásban van –, napnál világosabb, hogy annak a bizonyos láthatatlan könyvnek a szelleméből következik, mert nem következhet másból.

A különös, lappangó művet idézi a Fölsőtemplom előtti lejtőn kikövezett korzó, amit a titkos könyv létezésének kitartó tagadói, a méltányosság legkisebb jelét sem adva, suszterallénak neveztek, ami megbotránkoztató és minden ízében céltudatos kompromittálás.

Mindenesetre el kell viselni.

Különösen fájdalmas, hogy erre az átnevezésre a város jelképeként óriásivá nőtt vadgesztenyék koronája alatt került sor, madarak, balkáni gerlék, varjak lakhelyén; ők a város követei. A madarak a legkíméletlenebb körülmények ellenére vagy azoktól függetlenül kitartanak a város mellett, ahogy kitartottak évszázadokon keresztül.

Ezekre az emberemlékezet óta itt repdeső madarakra esik a legelső tekintet a templom tölgyfából készült ajtaján kilépve.

A vasárnapi nagymise fél tizenegykor kezdődik, és egy teljes órán át tart. A nándorfehérvári diadalt éltető harangzúgás még a korzón (suszterallén) éri az embereket, az istentisztelet záróakkordja akkor végződik, amikor elköszönnek egymástól. Nem sietős a járás, tudják, hogy időben elfoglalják a helyüket az ünnepi asztalnál.

Déli tizenkét órára kész a terítés, legtöbbjük otthona a szomszédos utcákban van, alig kőhajításnyira. A majorok népe nem idejár misére, ők a kiskápolnában kulcsolják kezeiket imára. A kápolna a bagolai gabonaföldek fölött, egy dombtetőn van, ahonnan – mint magaslesről – rálátni a Fölsőtemplom nyurga tornyára.

Tiszta időben éles kontúrokkal rajzolódik ki.

A madarak legtöbbje úgynevezett városi galamb, de akad köztük áttelelő seregély is, még a megkonduló haragszó előtt a tetők fölött széles sugarú kört írnak le, rövid ideig kéményekperemén díszelegnek, a ritkás levegőben villanypóznák szürkésbarna állványain egyensúlyoznak, esetleg a taxiállomás telefonfülkéjének félköríves tetején. A mutatvány közben szárnyuk néha megrebben. A balkáni gerlék a járdaszegélyen gyülekeznek, nézik a templomból szétszéledő gyalogosokat, ijedelem nincs bennük, gabonaszemet csipegetnek föl a bazaltkockákról. A magot újságpapírból sodort stanicliból szórta ki az úttestre egy erényes polgár, aki tisztában van a madarak múlhatatlan szerepével. Nem veszíti szem elől őket, hálát érez iránt uk, évekkel korábban több bádogvályút helyezett ki a templom mögötti bokrok és cédrusok alá. Épp akkorákat, hogy napokra, esetleg hetekre elegendő vizet tárolhassanak bennük.

A madarak odaszállnak, ha szomjukat akarják oltani, vagy ha árnyékot keresnek a delelő nap sugara elől. Híves patak a számukra, sötétlő rengeteg. Az emberi önzetlenség megnyilvánulása. Nem szabad megfeledkezni róla.

A Fölsőtemplom bejárata egy tölgyfából készült, kovácsoltvaspántos, kétszárnyú kapu, a Deák-térre néz. A barnára lakkozott fa kemény anyagát biztos, mondhatni művészi kézzel munkálta meg annak idején az ismeretlen asztalosmester. Gyönyörű darab, ha idegenek tévednek a térre, szokás mutogatni nekik, ahogy a vele párhuzamosan álló bankpalotát is, de szintén dicsekedni lehet a szecessziós házsorral a Fő utca jobb oldalán. A Deák-tér három egymásba kulcsolódó park középső része. Mögötte, a keleti irányban húzódó háromszögletű liget az Eötvös-tér, nyugatra, a Fő utca lejtőjének végén az Erzsébet-tér található, ennek kiterjedése és nagysága a két zöldterület kétszerese, légies hatást nyújt. Ez az elrendezés fölidézi Zágráb központját a Főpályaudvartól

a Székesegyházig. Csak ott a talaj emelkedik, itt pedig ereszkedik. A két város távolsága mintegy százhatvan kilométer, egymással szemben fekszenek, és a Fölsőtemplom és a Székesegyház közötti teret végeláthatatlan mezők és erdőségek tagolják. Szabad szemmel a két város egymásba kulcsolódó parkjait lehet megfigyelni; ehhez megfelelő helyet kell találnunk. A városban a Fölsőtemplom előtti, terméskőből kirakott lépcsősor ez a hely, Zágrábban a Főpályaudvar előtti tér, ahol a keskeny nyomtávú villamosok éles csengettyűhanggal figyelmeztetik a járókelőket, ha a megállóból elindulnak.

Kanizsán a villamosközlekedést elmosta az első világháború árja. Utána kínkeserves évek következtek. Nagyot fordult a világ. Sodródott a város.

A kizökkent időt a madarak is észlelték, de kevéssé vettek róla tudomást. Őket senki sem kergette szét úgy, ahogy a népeket a háborúban.

A madarak között nincs hadirokkant, ahogy hősök sincsenek köztük.

A templomi madarak nap nap után óvatosan átszelik a levegőt a város fölött, észak felé a Romlottvárig repülnek, dél felé a magasdi majorig, majd hullámzó vonalakban visszaszállnak a fészkeikre. Az ég nem nyeli el őket, a messzeség is csak annyira, ameddig elér a szem. Toronyiránt térnek haza, oda, ahonnan elindultak. Ez a sors jutott nekik, a világ erre teremtette őket.

A költöző madarak otthona a majorság, az eresz alatti gerendán füsti fecskék és partifecskék ülnek, a sárgarigók serege a szőlődombok mögötti hosszan fekvő ártéren található meg, jól kivehető a mozgásuk. A cselédnép aranymálinkónak hívja őket, a nap érinthetetlen fényében a tollazatuk sárgán, aranysárgán csillog. Csillog a városi függőkertekben is a bérpaloták tekintélyes üvegtáblái között, melyek aranykeretbe foglalják a fölkelő nap sugarait friss illatokkal, a természet körforgásának engedve.

A város, ahogy az összes többi, színtere a halálnak is. Elérkezik a pillanat, hogy a temetői madarakra is odafigyelünk. A titkos könyv is megtenné. A temetői sereglet külön csoportot alkot, szinte remeteségben él. Röptüket magasra épített, vöröstéglás temetőfalak szegélyezik, hangjuk a siratóénekek tónusát utánozza, szertartások idején a Hidegház fölött keringenek, de a gyászolók előtt láthatatlanok maradnak. Megjelenésükkel nem vonhatják el a gyásznép figyelmét a halál örvényéről, mely mindenkit örökre beszippant.

A múló idő formái a bedőlt falú kripták, az elmosódott sírfeliratok, a gazzal fölvert sírvermek, a hősi halottak foszló sírkövei egyenes rendben, mintha földalatti menetszázadok volnának. A halál végtelen ismétlődései.

A város a temetőkertben mozdulatlanságba dermed, a halált utánozza.

A temetői madarak varjak, többségük dolmányos és vetési, de akad köztük kormos varjú is, mást nem fogadnának maguk közé, a félhomályos estéli órákban a katonasírok szirtjeire ülnek ki. A sírkertnek az a része a leghuzatosabb, mert ide már nem jutott a magas téglafalból, csak drótkerítés és egy keskeny földút választja el a téglagyár kemencéjétől. Már a város széle, a kóbor kutyák falkája éjszakánként ott verődik össze. Gyakorta látszanak véres nyomok, kitépett szőrcsomók az agyagon.

A város utcái között térkép nélkül is könnyű eligazodni, a belvárosi paloták sorát és a ferencjózsefi korban épült kaszárnyákat, melyek a régi városmag külső körén helyezkednek el, hosszúkás, falusias, jobbára sváb mintára készült házak váltják föl, veteményeskertekkel, ősszel érő gyümölcsösökkel. A házak homlokzatáról itt-ott

már letöredeztek a stukkók, a henger alakú oszlopok sérüléseit – ezek háborús sebek – kijavították, malterral kitöltötték, tavaszonként fehérre meszelték. A malter és a mész szaga hónapok múlva is érződik, akárcsak a vér fémes illata a temető végét a téglagyári kemencék kéményeitől elválasztó földúton. A kertek mögött nagy szántók és széles mezők futnak búza- és kukoricatáblákkal, körbeveszik a várost. A szélső utcákban csaknem mindenütt házi- és igásállatot tartanak, ezeket a bőven termő gazdaságokat számmal megjelölve sorolja föl egy kézzel írott jegyzék, ez bárkinek a rendelkezésére áll, ezt, kérésre, a földhivatalban bárki megtekintheti. Semmi sem marad nyom nélkül, erre külön hangsúlyt fektetnek. Az utcák télen szénporosak, a friss havat a kéménycsövekből fölszálló füst bekormozza, még a bérpaloták kéményeiből is ide rakódik le a korom; szinte fekete gyűrűbe fogja a várost.

A környék településeinek igényeit kiszolgáló állami vállalat istállóit és kocsiszíneit is ide telepítették. A fekete körgyűrű egy másik pontján a vágóhíd áll, az egykori mészárszék, további pontjain az üveggyár, a középkori vár üszkös nyúlványai, a használaton kívüli repülőtér mohával benőtt kőlapjai és vizenyős, zsombékos területek találhatók. Egyik sem észrevehetetlen a szem számára.

Az itt élők, akik látástól vakulásig dolgoznak, nem ismerik a titkos könyvről szóló mendemondákat, ezért nem is hallottak azokról a mesterkedésekről, amelyekből oly sokan kivették a részüket, akár kételkedésüknek adva hangot a Fölsőtemplomból kilépve, a Centrál Szálló pazar lokáljában (Triesztben és Zágrábban is fölfigyelnének rá), és a Postapalotával szembeni tiszti kaszinó sokat látott falai között, ahol még kardpárbajra is sor került. A tiszti kaszinó másról is nevezetes: százötven évvel korábban a helyén állt a térség első ispotálya, Csáktornyától Lendváig látták el itt a betegeket.

A városszél népe sok mindent megpróbált az életben maradásért, a madarak pedig különleges jelentéssel szolgálnak nekik. A galambot, a balkáni gerlét, az aranymálinkót és a tavasz előhírnökét, a fecskét mindig megcsodálják, és ha madárszóra ébrednek, derűs napra számítanak.

A varjakat akkor sem látják, ha temetésen vannak, hiszen a varjak a gyászszertartás alatt a Hidegház fölött keringenek, de a gyászolók előtt láthatatlanok maradnak.

Ez lehet ama titkos könyv lapjaira róva, legalábbis a város madaraira vonatkozóan, amelyről helytálló ismeretei senkinek sincsenek, még azoknak a szavahihető polgároknak sem, akik a vasárnapi nagymise után hazafelé indulnak és szemüket a gesztenyefák alatti félhomályos korzóra vetik, átengedve egész lényüket a pillanat varázsának.

Ilyenkor nem motoszkál fejükben a sétatérre ragasztott gúnynév, a suszterallé sem az a sötétlő folt, aminek a templomba belépve érezték, a kertészet virággruppjai fénylenek a mediterrán naptól, melyből nemcsak Trieszt és Zágráb részesül.

Vörös István

# Világnézeti ballada

Nem mondom, hogy Jézus ne élt volna,
és nem mondom, hogy élt.
Nem mondom, hogy a titkát bárki tudja,
mindenki érti a reményt,
az édes élet kezdetét,
hisz szükség lehet megváltóra.
Újraindulni tiszta lappal,
a gondolat már megvigasztal.

Ez a gondolat? Vagy egy másik?
Igen és nem között mi van?
A túlvilágról ide látszik
egy hegy. A Nap mögé zuhan.
A lapos Földben hiszünk annyian,
hogy nem férünk el rajta túl sokáig.
A gondolat már megvigasztal:
újraindulni tiszta lappal.

A Föld peremén ülök néha,
a lábam az éterbe lóg,
de nem azért lettem próféta,
hogy ne fizessem az adót,
amit az Isten rám kirótt.
Az igazságot válthatom valóra.
A gond egy visszafordult óra,
az igazság túl behemót.

# Rájátszás

A gondolat már megvigasztal:
maradni a magam ura.
Kinek erő a hobbija,
újraindulhat tiszta lappal.

# Irigyelt munkák

A színésznek a szereptanulás,
a papnak az imádkozás,
a kurvának a csúnya férfi,

ami hozzá tartozik, de teher.
Az élvezetekért fizetni kell,
hogy művész vagy lelkész vagy,

esetleg mind a kettő.
Csinálod szerelemből,
és sokan irigyelnek,
hogy: „Bezzeg annak jól megy!”

„Ripacskodik és nézik,
és meg is él belőle!”
„A műveit idézik.”
„Temetést rendelnek tőle.”

# Első pest megyei elégia

1 [Közellenség]

Több fát kivágtak. Így több fészek is kidőlt.
Fák védőszentje, mi van veled?
Nem is véded az életet?
Többre becsülöd te is az erőt?

Fasor nélkül maradt az utca,
árnyék nélkül maradt az ablakunk.
Az élet mitől életunt,
az élők közül senki se tudja.

A kor bedőlt. Bedőlt az öncsalásnak,
a megaláztatás nem alázat.
A párkányunkra ült a fát vesztett rigó.

Körpályáján a bolygó megcsikordult.
Mi eddig történt, mikor volt múlt?
És mikor lett közellenség a hó?

## 2 (Köszönöm, nem létezek)

Ma a halál lány volt, lehetett volna férfi is,
nem minden dologról megmondható,
mire nem jó, mire való,
a legtöbb ismeret hamis.

Hamis a hang, ahogy az ember énekel.
A versnek már csak ritmusa maradt,
ahhoz adódik a tapasztalat:
az igazságnak lába kel,
ha csak úgy rögtön beleírod.
Belepirulna a papírod,
hogyha nem gépbe írnál mindig.

A kézirat már ismeretlen áru.
A vers a gépből visszabámul:
„Köszönöm, nem létezek.” „Nincs mit!”.

## 3 (Az agyvérzés előszobája)

Isten képtelen rá. Ezt ki kell mondanom
a túlvilág képtelenségei korában.
Nem most kéne úgy élnünk, mint korábban;
fejünkben felgyorsult az ördögforgalom.

Ez már az agyvérzés előszobája –
de nem a mi agyvérzésünk, a földanyáé:
valamit adni kell a túlvilágért.
A megalkuvásnak megvan a bája.

Föltámadást nem lehet kicsikarni,
vagy van, vagy egyáltalán nem lehet.
Ez a játszma nem hatalmi,
ez a feledés az emlékezet –
egy elveszett betűn az ékezet.

Így minden jelentés alkalmi.

4 (Attól kell félni, ami vagytok!)

Törhetetlenek, álljatok bele
a lélegzetviharba, védjétek meg
a világot, mert nagyon retteg.

Váljon a jövő kétfele,
legyen valóság mind a kettő.
Ti boldogok és egészségesek,
ne engedjetek az eszméletből,
mikor a tudatalattitok szétesett.

Attól kell félni, ami vagytok!

Így nyílnak meg olyan horizontok,
amelyek bevisznek az ég alá,
akár egy elhagyott bányába.
Bár alkalmatlanok vagytok vájárnak,
ezt senki meg nem mondaná...

5 (Zavarban a történelem)

Az új örökkévalóságot
ne az öröknek látszóban keresse,
akinek étvágya támad a tökéletesre.
A múlóban a múltat megtalálod.

A történelem egyszer visszafordul,
(addigra már úgyis késő lesz,
önismétlés lakja be a földet),
halálfehér foga megcsikordul:
hogy nem, ma nem, nem kell neki
semmi. Úgy volt, hogy mindenkit megölhet,
bár tulajdonképp nem is élvezi,
hisz mindig ő volt az erősebb,
s a fölénye feszélyezi.

A végítéletből nem jár előleg.

Lipcsey Emőke

# Impossibile in tempore

Milyen szomorú,
ahogy ketten baktatnak a téli éjszakában.
Hazamennek együtt,
azt hiszik,
ha valóban lemondanak mindenről,
megszólal bennük a zene,
hófehér
kapuk nyílnak meg előttük,
ragyogni kezd minden árnyék,
felperzselt emlékeik virágba borulnak.

Ahogy ketten baktatnak a téli éjszakában,
az egyik megszólal valahol a távolban,
de hangja nincs.
Falak emelkednek,
vaskapuk záródnak csörömpölve,
a köd ritmusára koppannak lépteik,
utcák fénycsíkokkal szabdalt labirintusában
hiába keresed őt,
aki sejtjeidbe kódolva
mindig is veled bandukolt.

Lépteidben az ő léptei,
súlytalanul
csikorognak az aszfalton,
három utcányi távolság
fényévekkel mérhető,
két kör metszéspontja
csak akkor nevezhető meg,
ha már megszűnt rég.

# Színpompás változatlan

Északon messzebb van az ég.
A csend árnyékban,
ahogy a bokorban a szél,
sistereg a nyár.
Az utat sárga virágok szegélyezik,

annak szemével nézem a tájat,
ki nem látja már vagy nem látta még.
Üvegszerű és fehér az éj.

Fekete pamacsok,
felhők vagy fák suhannak,
a tenger felett
rózsaszín és sárga horizont lebeg.
Mielőtt lemegy a nap,
hajnalodik.
A horizont befelé fordul.

Kívül minden változatlan;
az ég északra száll,
a csend tengeredik,
az út nyílegyenes árnyék,
sárga virágok sisteregnek,
fehérbe dermed a rózsaszín,
ahogy a bokorban a szél.

Belül is változatlan minden;
csak a lehetőség éltet,
nem szeretem, mikor henceg az Isten.

Szénási Miklós

# Nem mondtad, mi volt

nevettem mikor a húgyfoltos gatyáról olvastam
nevettem mikor az őszülő szőrről karodon
nevettem mert nem számított
hogy éppen esett vagy hőség tört ránk
másnap lehetett bármi
jöhetett akár akárki
a kórház felől
ahol érezted a halál szagát
nem mondtad mi volt azelőtt
és mi lesz azután

a fák alatt a járdán a szélben
ha még ha már
vagy ki tudja
lassan változott meg minden

lassan és hirtelen
mintha ebben nem lenne valami
fájdalmasan kibékíthetetlen

lángoló gót betűk a pirkadatban
akarsz-e játszani az utolsó punkzenekarban?
akarsz-e látszani
úgy mint még soha?
akarsz-e égni
mint király korcs ostoba?
futni sehonnan sehova

# Sárvár

a kanyaron túl állt a ház
bontásra várt
aki lakta tovább költözött régen
az üres konyhában hamar sötétedett
a kertben derékig ért a gyom
a padláson puha por
úgy jártunk ott mint a kísértetek
mint néhány álmodozó főnév
igekötők és melléknevek

# A kerítésen túl

Újra és újra eltévedek.
Pedig ismerős ez a ház.
A kerítésen túl
ereszkedő lomb,
lomhán terülő farakás.

Az udvarra árnyékot
vet a sűrű növényzet.
Elképzelem,
milyen lenne itt az élet.

Oláh András

# magunktól is távol

búcsú Ágh Istvántól – saját szavaival

az idő múlása nem tesz halhatatlanná
hiába költözünk magunktól is távol
szerettem volna megkérdezni
tőled is – félig idegentől –
hogy a halál valóban szikár beletörődés-e
de görcsbe rándult a szó
mint a felgyülemlett hordalék
kiszikkadt minden mondat
rázkódtatott a zokogás
lemondó sóhajodból rossz előérzet sejlik
állok mint egy apró bogár észrevétlen
anyám a visszhanggal perel
az én nyelvemen szól egy idegen
a rémület kérdezi bennem
mi történik itt
csupa mulasztás és hiú önzés
mióta csak a múlt kertvégeit ássa fel
a háborgó lelkiismeret
csonkul az idő szimmetriája
üzletünkben nem kapható
semmi vigasztaló szó az elmúlásra
minden újabb nap csak ráadás
míg ki nem találunk valami mást helyette
ami a lelket átsajogja
mégis szinte közömbössé válunk
míg meg nem szólít a lélekharang kondulása
a kötelet most is az Úristen húzza
befejezi és kezdi újra

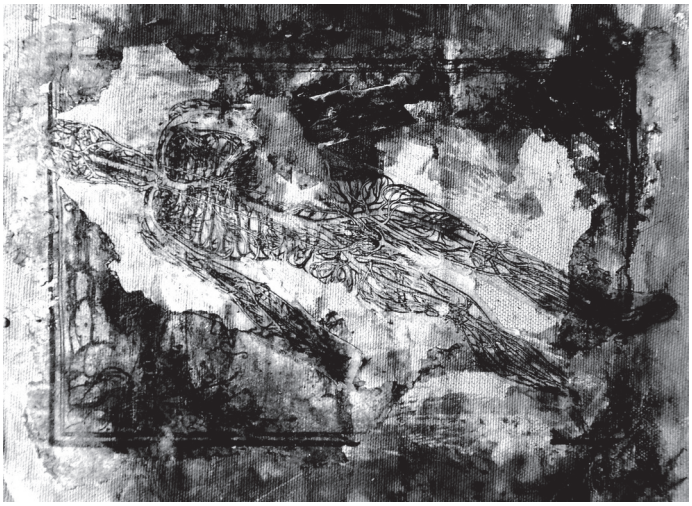
# karnyújtásnyira

szívembe hívatlan vendégként
érkeztél – egyedül magányosan –
mint hibátlan hibiszkusz
a hóhullásban
részrehajlás nélkül fogadtalak

testünk átforrósodott
vállgödrömbe fúrtad az arcod
miért nem futottam el
hisz tudtam úgyis elrontalak
különös dilemmák
nem hittem hogy hiányozni fogsz
a jelenlét nem kötelező
az evolúciónak nincs iránya
Krisztus is lemondott a szenvedésről
hogy helyezkedni tudjunk
de minden odaadás szenvedés
egymást másoló emlékek kísérnek
elhagyott az utolsó vágy is
csalódásod szimbóluma vagyok
a magányhoz ez már nem hiányzott
rosszul gyógyítottalak
de ha kialszanak a fények
karnyújtásnyira kerül az elérhetetlen
pedig egyszer már lemondtunk róla

# hol a rés

a hazugságok mélyen alszanak
itt hiába keressük hol a rés
lakhatatlan a lelkiismeret
– maradunk silány apróhirdetés



Bakó Endre

# A spirituális költészet igézetében

## Tóth Eszter pályakezdése

A Sors igazságtalansága, hogy egy-egy irodalomtörténeti korszakot történelmi távlatban három-négy író, három-négy költő reprezentál, a többiek legfeljebb kevesek szellemtársai maradnak, vagy azok sem, holott értékes életművet hoztak létre. Folyóiratainknak többet kellene foglalkozniuk az alvó életművekkel, nevek helyett művek alapján szemlélni az irodalmat, ahogy a franciák tették. Egy-egy tematikus antológia bizonyítja, hogy adott esetben még a poéta minor is képes értéket teremteni, a témát gazdagítani, színezni.

1. Manapság Tóth Esztert is szinte csak apjáról (Tóth Árpád) írott könyveiről emlegetik. Pedig vérbeli költő volt, noha ő szerényen így definiálta magát: „egy vonalnyi ihlet az öröklétben." Németh László a hozzá küldött költemények alapján tehetségesnek tartotta, megmutatta őket Pilinszky Jánosnak is, akit a versek jó értelemben megleptek.[1] Nem véletlenül hasonlították Weöres Sándorhoz a mozgékony képzelőerő, az én-formálás, a többértelműség, a forma-gazdagság, a nyelv termékeny manipulálása okán. Tóth Eszter versmodelljének is „a kozmosz dekódolása", az unitas multiplex, az anyag és szellem közlekedése a lényege, célja pedig: „nemzeni fürtjeit a végtelennek." Ahogy Weöres írta: „Bontsd szét személyedet és beléd tódul a világ. / Bontsd szét a személyeddé vált világot és beléd tódul a teljesség." (*A Teljesség felé*) A szocialista érában együtt állították pellengérre őket, Tóth Esztert *Könyörgés napi két óra magányért* című verse miatt,[2] még a kabarében is a gúny tárgyai voltak.[3] Tóth Eszter alapjában absztrakt költő, ahogy *A Múzsához* című versében nevezi magát, az elvontság – Marafkó László találó megfogalmazása szerint – abból ered, hogy verseinek „nem a világ emberi átélése, hanem az átélés elemzésének élménye válik tárgyává".[4] Nem a köznapi élet, a lét foglalkoztatja elsősorban, ő a steril élmények médiuma. Direkt világnézeti vallomása nincs, a költői egyéniség az ősképekkel, űr-bildekkel benépesített univerzumban az egyensúly megtartására törekszik. Meglehet, ez némelyik olvasó számára mesterkélt csavarnak tűnhet, de Tóth Eszter intellektuális igényei így nyernek kielégülést. Kétségtelen, intenzív alkotói együttműködésre van szükség ahhoz, hogy verseinek értékei feltáruljanak. Versvilágának azonban van egy

1 *Németh László élete levelekben* I., Osiris, Budapest, 2000, 926. számú levél.

2 *ILLA-BÁ ÉS VILLA-BÉ*, Élet és Irodalom 1958. szeptember 15., 12. „Bevallom, hiába próbáltam a Kortársban megjelent néhány vers értelmét megfejteni s hiába hívtam segítségül több verskedvelő olvasót, fáradozásomat nem koronázta siker. [....] Lehet, hogy holmi „műveletlen" proli agy nem fogja föl új költészetünk lenyűgöző eredményeit, mégis úgy érzem, hogy az ilyen 'költészet' nem az irodalomra, hanem az ideggyógyászat orvosaira tartozik. S úgy vélem, a gyönyörű búsongó verseket szülő, halkszavú Tóth Árpád még jobban elszomorodna, ha olvasná egyetlen lánya, Tóth Eszter legújabb verseit, ugyancsak a Kortársban." A feljelentő Lukács Imre.

3 Tóth Eszter, *Hol töltjük az örökkévalóságot?*, Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 2001, 114.

4 Marafkó László, *Ikermonológ*, Jelenkor 1967/12., 755–756.

vékonyabb, könnyen befogadható közösségi vonulata is, melyet a háborút követő korszellem determinált.

Az absztrakt költészetet nem könnyű fogalmi hálóba fogni, és nem is ajánlatos, olykor maga a költő sem tudja némelyik versét a forma köntöséből kibontva egzakt módon pertraktálni. A parafrázis során nemcsak a forma esik szét, de a költői evidencia is elvész. Németh László egyes versek értelmét feltörte, de mint írja „voltak, amelyekkel nem tudtam megbirkózni. [...] Ezt meg is írtam neki, s ő elküldte, némi mentegetőzéssel, legnehezebb versei kulcsát, megfejtését. Ezek azonban csak megerősítettek aggályomban."[5] Sajnos hiába keressük Németh levelezésében Tóth Eszter levelét (pedig Németh minden kis cetlit megőrzött), nem találjuk, holott sok segítséget nyújthatott volna a költemények értelmezéséhez azon túl is, amit önéletrajzi esszéiben, illetve *A várt váratlan* című verskötetében adott. De barátja, egyik elméleti felkészítője, aki Mallarmé és Valéry költészetébe vezette be, sem értett minden mitikus rejtjelet.[6] A köteteiről írott kritikák udvarias méltatások, csak távolról próbálkoztak behatolni verseinek értelmi-érzelmi struktúrájába, tetten érni a költői alkat működését. Mivel nincs fix értelmezési mód, rendszerint az értelmező szubjektivitása dominál, mint ahogy azt számos példa bizonyítja.

Tóth Eszter már gyerekkorában írt maradandó verseket (*Apám halálára, Fényreklám, A legnagyobb különbség*), ezek rászolgáltak arra, hogy kötetbe mentse őket. Jóllehet húszévesen a *Szép Szó* Ignotusa és a *Magyar Csillag* Illyése még nem tartja elég kiforrottnak,[7] de az olyan versek, mint *A költő szerelméséről, Egy távbeszélő-fülke előtt* már kész költőt mutatnak. Mert azt csak költő érzékeli, hogy „Mint üvegházi cserjén, itt, e fülke / telefondrótján nyílt ki, vontatott / sziromfeslésű, lassú mondatok / busáival a hangod virágfűzére."

2. Első kötete késik, már 28 éves, amikor 1948-ban végre megjelenik *Meghatott vitatkozás* címen. Keressük a vitapartnert (vitapartnereket), ám kiderül, hogy a költőnő főleg önmagával vitatkozik: a filozófiai affinitás támasztotta tudatélményeket verselje, a világ nyelvi elsajátítására törekedjen, legyen az érzékfeletti személytelenség médiuma, avagy merüljön alá a közösségi létben? Intellektuális alkata révén a metafizikához kötődik, az öröklét aspektusából szemlélődik, ám még frissek a közelmúltban átélt infernális háborús élmények, a személyes veszteségek, amelyek aktuális létállapotának lelki hátterét képezik (*A kedvesem elment, Keresztlányaimhoz*). Ez utóbbi szabálytalan szótagszámú sorokban, szabadvers-formában idézi fel két leánygyermek anyjának sorsát, akiket a fasizmus nyomorított meg, illetve kergetett a halálba.

A címadó vers a kételyt legyőző optimizmus: 1948. május 1-jén már nem ugyanaz a csürhe vonul: „Most jót kapott a nép és jót akar." Mi több, *A dallam teljék újabb tartalommal* című költemény a szocialista realizmus előfutára: a költemény legyen munkadal, a kévés, a csévés is értse, aminek feltétele a rím és a dallamosság is. A nyitás az új élményekre együtt jár egyfajta társadalom- és önkritikával. Mulasztásnak érzi, valósággal szégyelli, hogy távol állt a munka világától (*Vallomás*). Hitet tesz kortársai

5 Németh László, *A líráról*, Híd 1965/1., 23–38.
6 Tóth Eszter, *I. m.*, 109.
7 *Uo.*, 207.

mellett, közösségükbe vágyik: „De jó, ha megszólíttok egyre többen, / ha vissza nem tart sem közöny, se gőg, / hisz' nem hiába éltünk egyidőben!... (*Kortársaimhoz*)

A vívódást a kötet nyitó verse, *A költemény* is példázza, amely Tóth Eszter látásmódjának esszenciája, versmodelljének képlete: „hogy minden egyhez kapcsolódik száz sor, / mert: »olyan mint...« és újra »mint olyan.«" A való igaz, de a költészet több, mert nincsenek tér- és időkorlátjai, ismeretelméleti varázslata folytán a képzelet világában kitágul: a budai vár az apát, a tót hegyek tölgyese Heddit, a patak Pétert (vőlegényét) asszociálja.

Bár az irodalompolitika már megkezdte a költőket megfosztani egyéniségüktől, a kötet súlypontja mégis egy terjedelmes spirituális költemény, a *Nőalak esti kertben*, amely Tóth Eszter antropozófiai vonzódását tanúsítja. Erről ő maga utóbb így vall: „Az én legfontosabb témám, a magánéletieken felül, a világértelmezés, javarészt Rudolf Steiner tanai nyomán. Csakhogy ez »dalban elbeszélve« még komikusabb, mint a politikai direkt propagandák. Itt próbálkozom először a Mallarmé-féle indirekt talányossággal. Felszabadultan szakítok a közérthetőség igényével. Egyelőre úgyis csak a fióknak írok, abban a korszakban mindennemű spiritualizmus tilos."[8]

A Rudolf Steiner nevéhez köthető antropozófia olyan ismeretszerzési mód, mellyel az ember behatol az érzékfeletti szellemi világba, megismerheti annak lényeit, eseményeit, folyamatait. Steiner szerint ugyanis a reális, a fizikai, az anyagi világ csak egy része az univerzumnak, a spirituális fenoménok is valóságosan léteznek, ami érzékfeletti módon megfigyelhető, tudományos igénnyel birtokba vehető. „Minden ismeret, minden tudás, minden gondolat és érzés szellemi belégzés" – vallja Steiner. Ehhez az embernek megvannak vagy kifejleszthetők a képességei. Kérdés, ez a felfogás megfelel-e a modern tudományos világkép kritériumainak?

A *Nőalak esti kertben* több részből építkező, változatos formájú költemény a világ teremtésének kozmikus legendája, külön tanulmányt érdemelne, annál inkább, mert még senki sem ereszkedett le mélységeibe. E dolgozat is csak érintőlegesen tárgyalhatja. A nőalak stilizált, képzelt fenomén, a személyazonosításnak nincs jelentősége. Föltekint az égre, s érzékfeletti képességével tanúja a színek kavalkádjának, az anyag és szellem nem szűnő metamorfózisának, egylényegűségének:

Bizony, barátaim,
égi a Föld.
Anyaghatárain
túl visszatölt
egy lassan feltörő
új végtelent
az égbe, melyből ő
úgy vétetett,
hogy szellem szűrte át
a szellemet,
kiöntve önmagát, –
figyeljetek!

8 *Uo.*, 108–109.

A költemény intellektuális feszültségét a szellemi intenzitás és az anyagi extenzitás dinamikus váltakozása gerjeszti: „Szellemi sugár és szellem-eső / érleli, kérleli, hajtja elő / újból a fakadó alakulást / anyaggá", – csakhogy most valami *mást*." Végül „Tudatra gyullad a Földön a lét" – amelynek értelme: „kozmikus tereket s étereket / töltsön be Szabadság és Szeretet." A *Tamariszk* 1942-ben öltött formát, fontos vers, „a többértelműségben keringő egyazon dolgok alakjai"-nak művészi víziója.

*A szeretett város* ciklus Budapest néhány nevezetes helyét verseli. E költemények impresszionista hangütése a zord tények, a háborús emlékek hatására elkomorul. *Óbuda*: Krúdy világa helyett lóhús, *Múzeumkert*: a legmagyarabb helyen orosz katonai sírok, *Lukácsfürdő*: vidám lubickolás, de az üldözöttet a versalany idekísérte, hogy elrejtőzzék a Szent Lukács szállóban, *Nyugati pályaudvar*: Nyugat felé a nagyvilág csücske, de a katonáktól könnyek között megváló nők emléke is, ő kedvesétől búcsúzik, akit sohasem lát többet. *A Tabánban s a naphegyen járva*... barátnője széjjelvert otthonát festi le riasztó képekben. A *Tisztviselőtelep* a kispolgári életforma bírálata, amely a langymeleg biztonság kedvéért szemet huny a nemzet sorskérdései felett.

A kötet műfordításokat is tartalmaz. Ismert és kevésbé ismert angol költőket magyarít: E. Barrett Browning, Victoria Sackville-West, John Addington Symonds, A. A. Milne, illetve Alfred de Musset *Fortonio dala* és Rilke *Római kút* című versét. Az utóbbit több neves költő is átültette, a Tóth Eszteré is versenyképes.

A megjelenés ideje nem kedvezett a kötet fogadtatásának, a szűk baráti körön kívül kevesen figyeltek fel rá, Tóth Eszter pedig szemérmes típus, aki nem talpalt az elismerés érdekében. Egyetlen kritika foglalkozott a kötettel. Kolozsvári Grandpierre Emil a *Georginák* című verséből indul ki: „Tóth Eszter verse a szemlélet átalakulásának küzdelmét, s az egymással küzdő témák csatáját érzékelteti. A tudat már felfogta a változást, már megragadta az új közösségi témát – innen az emberről szóló vers terve –, a költői gyakorlat azonban régi, megszokott témákat veti a tudat felszínére. Üres, hideg szonett helyett a gyorsan elvirágzó gumósnövényről, vagy egy programszerű, szónoki vers helyett az emberről, a harmadik, a legszerencsésebb téma valósult meg a versben: maga a belső vita."[9]

3. A költőnő az 1950-es években hallgatott, tizennyolc év telt el következő, vékonyka kötete megjelenéséig, amely az *Ikermonológ (1966)* címet viseli. A kis kötet három dimenzióban bontja ki költői hozományát: a filozófia, az orfikus ráolvasás és ritkábban a realitás síkján. Egyértelmű, hogy nem tud és nem akar betagolódni a konkrét valóságba, amely körülveszi. Létét elvonta a realitásból („minden szilárd világból kiszakadok én"), a személyiség légnemű verspárlata az öröklét, a végtelen világában talál otthonra: „Én mindig épülő, kit / egy rózsa is, törékeny, / megtámaszt: egy vonalnyi / ihlet az öröklétben." (*Önarckép virággal*)

Gondolatvilágának struktúrája az ideák képzelt valóságán alapul, ahol a tudat, a szellem dominál, a dolog belső lényege a forma. Elfogadja ugyanakkor a dialektika törvényeit, a mozgás, az átváltozás, a megújulás folyamatát, a belső erők küzdelmét. Példa erre a *Megújulás,* a *Halhatatlanság, A természethez*, a *Mozgások.* A *Szerelem* még a megszüntetve megőrzés hegeli törvényét is szintetizálja. Más kérdés, hogy

9 Kolozsvári Grandpierre Emil, *Új magyar költészetért*, Magyarok 1949/1., 1–13.

a vers létérzésének ellentmondását manifesztálja, a kalászok és kádenciák zárt világában meghitt látóhatárok veszik körül, de ez csak a közérzet reflexe, a tudatot a vad végtelen nyugtalanítja. Metafizikai ismeretkeresésének markáns darabja *Az anyag* című vers, amely minden mássága ellenére Szabó Lőrinc *Materializmus* című versére emlékeztet.[10] Az anyag tartalmát nem szűkíti le a fizikai objektumra, a test (itt: a kő) nem pusztán kiterjedés, hanem erő is, ami determinált és sajátos belső dialektikája szerint szellemként is működik: „Nem dobhatom törhetem, véshetem / hanemha e hálón belül. S míg állok / hajítni készen: ő a végtelen / csúcsán maga veti s vonja e hálót."

Az *Ikermonológ* két remek verse (*A testé, A léleké*) a fatörzs és a lomb analógiáján alapszik, mintha csak Szabó Lőrinc örök témáját variálná. Szabó alárendeltségi viszonyt konstatál („mért dolgozik a test a lélekért"), Tóth Eszternél is a törzs szállítja a táplálékot a lombnak, pedig „Kiút / nincs. Korhad, elfekszik a törzs. / Az a lomb csak egyre zúg." A lomb monológja egyértelműsíti a viszony távlatát: „Jaj, maradandó csak az ének, / a többi csupa hullás, enyészet." Viszonylag könnyebben feloldható rejtjelezés strukturálja az *Ősigék, orfikusan* tételeit, melyeknek filozófiai tartalma mágikus erőtérbe torkollik. A *Daimán* (A démon), a *Tükhé* (A véletlen), az *Érosz* (Szerelem), az *Ananké* (A kényszerűség), az *Elpisz* (A remény) mint az érdek, a bizonytalanság, a titokzatos szerelem, „melyben nem mutatkozik más ráció, mint a sorsunké", az irgalmatlan kényszer, a szabad akarat vágya kerül a ráolvasás sodrába. A lehetetlen megkísértése, az abszolút igénye és kultusza a vivőereje ezeknek a gnóma tömörségű szövegeknek. Rokonságot tart velük *a Lélek, négy képben.* Az *Anti-Aesopus* az embernek az állatvilágban érvényesülő erőszakkal szemben érzett morális fölényét exponálja, holott a dühödt becsvágy, karriéréhség ugyanolyan immorális.

Alanyi költeményei is túlmutatnak a közérzet, a hangulat impresszionista ábrázolásánál. Talán kivétel a *Torna, latin,* amely az eltűnt idő elégiája, a *Búcsú* vagy a *Boldogság ágboga,* utóbbi kamaszkorát a lelkek egyességének nevezi. E verstípus élére az önvizsgálat és számvetés darabja, az *Ihlet* kívánkozik: „ez a rögzítetlen én, / csak az legyek? Ez az iszonyú fény?" Mintha identitását keresné a kétféle értékrend között ingázva. Ezért ellentmondásos a feltörő kérdésekre adott válasz: „de az értelem göcsörtös ágát-gyökerét, / nem, azt nem áldozom semmiért." A *Kerékpár* öröm, de tűnő jövevény, mint minden tulajdon, fontosabb az egyensúlyt tartani a mozgó időben. A *Rozs meg a rizs* a hazafias érzés deklarálása után a költő és a táj kapcsolatán mereng, meglehet a kínai költőt, név szerint Li Taj Pót, a szavak hasonló hangzása juttatja eszébe, és azon tűnődik: „mi válaszol a tájnak és / négyezer évében s a rizsben / mint termi meg négy bölcs sorát, / s hol a különbség, boldog isten?" Itt jelezzük Tóth Eszter kivételes rímhallását, amit kritikusai is méltattak. Az olyan rímekkel, mint a *rozsra-rostba, romboidba-gombolyítva, rizsben-isten* stb. a *Nyugat* nagy költőinek rímparádéját folytatja.

A teljességre való törekvés kap meg *Az ember, első találkozásnál* című antropológiai vázlatban, mely kivételes nyelvi felkészültséggel keresi az első találkozásnál az ember képletét. Nem konkrét személyről van tehát szó, hanem nembeli példányról, amely sok értéket hordoz, de sorsa a magány, mint a holland szélmalmoké. A vers a sejtelmes benyomásokat próbálja az eszmélkedés síkjába emelni. Érzékelésmódja

10 Nagyon távoli a rokonság Weöres Sándor *A kő és az ember* című versével.

a szó elioti értelmezésében az érzések és gondolatok szintézise.[11] Mint ahogy Walter Hölleler fogalmazott: „Együtt gondolkodom a képzeletemmel."[12]

A zene motiválta *Klemperer Bachot vezényel* szonettjét, illetve *Szvjatoszlav Richter Bartókot zongorázik* című versét. Az absztrakt költészet eleve zenei természetű, minthogy benne az érzéki hatásnak nagyobb szerep jut, mint a logikának. Tóth Eszter valószínűleg valamikor 1947 és 1950 között hallotta Klemperert vezényelni Budapesten, amikor ő a Magyar Állami Operaház főzeneigazgatója volt. (A *botló óriás* talán a nagy karmester idegbetegségére utal.) Az átszellemültség élményét a nyelvre bízza, képes kifejezni a karmester varázserejét, a felcsendült mű auditív ragyogását, nem múló és embert megtartó hatását. Az élmény nyelvi leképezése dinamikusabb a Richter-versben, ez nyilván a Bartók-zene drámaiságából adódik, bár nem tudjuk, hogy Richter éppen mit zongorázott, de itt az egyesített zenei világkép a fontos a maga felrázó, eszméltető kozmikus aurájával:

> Ó, enyhitetlen érzéklés! Csontig a
> szűkített összefüggések! A világ
> sebes forgás-áttételei süvítnek.
> [...]
> Soha csend többé. Csak e vörösalatti és
> ultraviola robajok s a kitett
> test tomboló passióiból a tett
> robbanásai, gerinc-reccsentő üdvözölés!

A költemény – mintha maga is a Bartók-mű része lenne – sugározza, hogy az életmű nemcsak zenei, hanem humanista értékkategória is. A *Los Caprichos – Lapok Goya mappájához* a művész 1799-ben alkotott 80 nyomatból álló, erősen korkritikus sorozatához kapcsolódik. Tóth Eszter a maga korának szörnyűségeit jeleníti meg két képben. A groteszk, sőt abszurd képekben egy-egy kulcsszó jelzi a kort: *szögesdrótok, égő emberhús szaga, édesapám feje a kövön* stb. E képekben is megjelenik a groteszk komikum, akár Dante művében, a Pokol leírásában, ami még riasztóbbá teszi a költői víziót.

Az *Egy Goethe-témára* című szonett a *Faust* leghíresebb soraira reflektál, amelyek Faust és Mefisztó alkuja közben hangzanak el. A tudásra szomjazó Faust a munka, a tettek embere, nem kívánja azt a percet, amikor nyugton, ágyban heverészhet, mert az nem boldogítja. Tóth Eszter a pillanatot haladásra serkenti, kitágítja az időt: „tartalmadat ne tartsd meg, hanem feljebb vidd az időben, bontsd ki s újra feljebb változtasd..." Hegel azt tanította, a történelem az abszolút szellem révén világtörténelem, amelynek célja a szabadság tudatában való haladás. De az ipari forradalmak, a technika fejlődése, a modernizáció következtében a történelem a mindennapi életben is globális egységbe rendeződött, nincsenek tisztán regionális érdekek. Ezt önti lírai formába az *Egy Tóth Árpád-vers témájára*. Tóth Árpádnak Kína még messzi, idegen föld, az ottani vasúti bús karamból nem tépi idegeit. A modern kommunikáció

11 Takács Ferenc, *T. S. Eliot a költői nyelvhasználatról*, Akadémiai, Budapest, 1978, 25.
12 Walter Hölleler, *Egy vers keletkezése = A líra ma*, szerk. Hajnal Gábor, Gondolat, Budapest, 1968, 19.

azonban közel hozza a távolt is, pláne, ha képekkel is operál, ezáltal személyessé teszi az eseményeket, mindegy, ha azok Afrikában vagy a Bikini-szigeteken történtek, mert „egy kun dombtól a holdig egymáson átütő világ"-ban élünk, a Jü-parton esett karambol „áttör falainkon." A világegység, a nemzetközi összefogás vágyát és követelményét fejezi ki *A kiáltás* című költemény, annak érdekében, hogy az emberiség képes legyen uralma alatt tartani a természetet, a világűrt, egyszóval a teremtett világot.

*A Zulejka könyvéből* Tóth Eszternek a keleti kultúra iránti affinitásáról árulkodik. A Zulejka névnek szimbolikus jelentése van az iszlám hagyományban. Történetét a szent könyv, a Korán tartalmazza. A szép Zulejka megpróbálta elcsábítani Józsefet, Egyiptom vezetőjének fiát. Ez a történet szimbolizálja a bűnbeesést és a kísértést az iszlám vallásban. A költőnő mellőzi azonban a szimbólum epikus kibontását, egy képzelt férfi (talán József?) tudatába helyezkedik, és kozmikus üzemmódra kapcsol: „hol órjás fényrobbanásokkal nyit – / hullik a teremtés, s vad / szívemből is egyre szakadniok kell / a csillagoknak!" Lenyűgöző a vers dinamikája, de az elvontság itt olyan fokú, hogy elvész a dolgok közötti érzékletes kapcsolat. Az *Út a Narayáma hegyére* viszont (ahogy az alcím is jelzi) Fukadzava Hicsiró *Zarándokének* című világhírű novellájának parafázisa, amely az epikumot lírai szférába emeli, nem kis mértékben a hat érzékről szóló japán hagyomány kultuszának applikálásával, ami a „spirituális érzékelés", a „belső látás" szinonimája.

„Tóth Eszter elköveti azt a képtelen merészséget, hogy – *Hódolat Szabó Lőrincnek* alcímmel – folytatja a Lóci verseket." Maróti Lajos szerint a Tóth Eszter-versek „melegebb hangzásaikkal mintha még megejtőbbek lennének olykor a példaképénél."[13] Mert a *Képek egy kisfiúról* tíz verse között nincs olyan, amely az öntudatlan gyermeki gonoszságot ábrázolná. E versek a maguk realista szemléletével, epikus természetességével külön színfoltot képeznek Tóth Eszter spirituális költészetében, de túlzás őket, mint Marafkó gondolja, „a kötet legsikerültebb versei"-nek minősíteni.[14] Kis történetek kerekednek előttünk, melyek a felnőtt perspektívájából bomlanak ki, de idézetek formájában megszólal a gyermek, s naiv bölcsessége szolgáltatja a poént, azaz mindig ő üti rá szignatúráját a szituációra. A kutyától félve intik a gyereket: „»Tudod, az idegen kutyákkal / nem tudhatjuk sosem...«" / »Bemutatkozom neki, s akkor / már nem lesz idegen!«"

A *Magzattal* a kötet élére kívánkozik. E vers születéséről és végső formájáról, az alkotófolyamatról terjedelmes esszét írt Tóth Eszter, melyet a *Várt váratlan* fülszövegében ipari naplónak nevez. „Nyersen őszinte, konkrét ábrázolása ihlet és mesterség küzdelmeinek." Tiszteletet parancsoló, ahogy a megfelelő jelentésű és mértékű szavakat keresi, cseréli, a kozmikus és materiális arányt érzékeltetve, nem félve a többértelműségtől. Mint írja, a több mint hatvan oldalas szöveg csak hosszában kísérhette a szellemi működést. „Mélységében követni az ilyesmit, igencsak lehetetlen."[15] A vers végső változata szerencsés ötvözete a transzcendens és reális anyai élményeknek, a teremtés misztériumának és a naturalista körülményeknek: „Emlőn, / bélen a mocskocska mézgák / – szent lucskaink – ömlőn...". Joggal írja

13 Maróti Lajos, *Könyvek között*, Napjaink 1966/12., 8–9.

14 Marafkó, *I. m.*, 755–756.

15 Tóth Eszter, *Egy ihlet útirajza* = Uő, *A várt váratlan*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 106–174. Továbbá az *Emberi madárdal* című összegyűjtött versekben.

Fedor Ágnes: „Tóth Eszter *Ikermonológ* című kötete a női sorsról beszél. Nemcsak a költőéről, holott ehhez, lírai verskötet lévén, joga volna. Asszonyköltő műve, mégpedig nagyon is öntudatos nőé, aki nemcsak vállalja ezt a helyzetet, de titkokat tud róla, olyan titkokat, melyeket eleddig talán senki sem fürkészett még ki, bár többen próbálták már. Tóth Eszter ugyanis tudós költő."[16]

A női sors titkokat is rejthet, mint ahogy Tóth Eszter esetében is. Harminc éven át tartott titkos kapcsolatot Ábrányi Tibor irodalomtörténésszel, akit edzőjének nevez. A nexust – főleg a férfi részéről – szerelem is színezte. Róla írta: „úgy hasítá gyors arcéle szét / a létet, hogy levillámlón kivágott / a némából egy felelő világot." (*A költő szerelmeséről*) A férfi emigrált, s Tóth Eszter – nem került konkrétan ebbe a helyzetbe – ezért csak eljátszik a gondolattal, vele ment volna? Ezt a dilemmát fordítja a költészet nyelvére *Az asszony igéi* című rapszódiája, amely magyar népmesei fordulatokkal érzékelteti a vonzás mágikus erejét, majd a mágneses térből való határozott kilépést: „Nem megyek el, dehogy én!" A költőnő életrajzi esszéjében megerősíti, hogy sohasem gondolt a válásra. Az Ábrányival való levelezést azonban hasznosnak tartja, sokat profitált belőle. A *Nőcsúfoló* alcíme szerint három önkarikatúra, de az olvasó az első kettőben nem érzékeli a torzító szándékot, pozitív jellemrajzként olvassa a verseket, az első a versalanynak a virágok iránti vonzódását exponálja, a másodikban megvallja, hogy az a szép szál férfi imponál neki, akinek stílusa is van. A harmadik viszont bonyolult, finom ironikus vallomás.

Tóth Eszter ezzel a kötetével érkezett a magyar irodalom fórumára, később még három új kötete, végül már halála után, 2001-ben összegyűjtött versei láttak napvilágot *Emberi madárdal* címen. Az újabb kötetek több átvétellel, mind szemléletüket, mind stílusukat tekintve szerves folytatásai az *Ikermonológ*nak, csak tematikai skálájuk és motívumhálózatuk bővült.

Kelemen Erzsébet

# Imázs és örökség

## Soltész Márton Szabó Magda-könyvéről

Soltész Márton *Önmaga hőse és áldozata. Közelítések Szabó Magda karriertörténetéhez* című könyve a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Történelemtudományi Doktori Iskolájában megvédett PhD-disszertációjának újraszerkesztett változata. A mű innovatív alkotás: sajátos módon kapcsolatot teremt az irodalom- és történettudomány között.

Amikor kézbe vettem a kötetet, már a Reinhart Koselleck- és Paul Ricœur-idézetekből, valamint a nyitányból láttam, hogy a könyv túlmutat a kortárs irodalomtudományi megközelítéseken, és az irodalomtörténetnek a történettudományhoz való közelítése révén historiográfiai, valamint genetikus-holisztikus elemeket, történettudományi szempontrendszert és módszereket alkalmaz. A szerző is utal rá, hogy a művészi

16 Fedor Ágnes, *Ikermonológ*, Magyar Nemzet 1966. nov. 13., 13.

szerepmodell felvázolásához elsősorban nem tényekkel, hanem adatokkal és forrásokkal dolgozik (51.), és munkájával az „irodalomtörténet egy alternatív működési, felhasználási módját" igyekszik demonstrálni (57.). Továbbá olyan megközelítéseket alkalmaz, „amelyeket az irodalomtudomány évtizedek óta tudománytalannak minősít, a történettudomány viszont sikerrel hasznosít." (33–34.)

A kötet első fejezete (*Bevezetés egy monográfiakísérlethez*) a „Szabó Magda-jelenséget" (39.) az irodalomértés és irodalomtörténet-írás 20–21. századi magyarországi helyzetének tágabb értelmezési keretében vizsgálja. A szerző bemutatja, hogy a rendszerváltozás előtti kötelező marxista értelmezési szempontokat az 1980–90-es évektől kezdve miként váltotta fel egy új, immár irodalomelméleti eredetű normatív modell. Ez az immanens, szövegközpontú poétika pedig axiómává tette a szerző és elbeszélő szigorú szétválasztását, valamint a szöveg történeti, társadalmi és szociokulturális beágyazottságának mellőzését. Ennek következtében az irodalmi művek mögötti életrajzi, intézményi, társadalmi tényezők kiszorultak az irodalmi diskurzusból. A „szerző" fogalma tudományos körökben stigmatizált lett (az új évezredben „a »szerzői szándék téveszméje«, vagy a »szerző halála« egy rendkívül redukált és vulgarizált értelmezési keret részeként már egytől egyig tankönyvi tény volt" – 40.), az irodalomtörténet pedig gyakorlatilag háttérbe szorult, marginalizálódott, a „történelem segédtudományává" (42., 46.) vált.

Soltész Márton pontosan látja, hogy mindennek intézményi, oktatásbeli és kanonizációs következményei is vannak. Így egy új, konstruktív modellt ajánl: egy kapcsolattörténeti esettanulmányokra épülő, történeti alapú „irodalomtörténeti mátrixot" (47.), amely feltárja a művek mögötti emberi, intézményi és társadalmi összefüggéseket. Ezzel megújítja az irodalomértelmezést.

A monográfia – ahogy a címe is jelzi – Szabó Magda életművének és karriertörténetének vizsgálatára, a szerző-imázs feltárására, az „alkotói módszer és írói/közéleti/értelmiségi szerepmodell genezisének" (33.) bemutatására vállalkozik. A cél a „Szabó Magda-jelenség" történeti-szociológiai értelmezése, vagyis annak feltárása, hogyan épült fel az író „legendája", kultikus imázsa, a róla kialakított kép.

A középpontban tehát az írónő összetett alkotói szerepmodellje áll: a magánember az egyéni, családi és kollektív-nemzeti félelmeivel, az író, a közszereplő és a médiaszemélyiség (49.). Ahogy Soltész Márton a doktori értekezése téziseiben (PPKE, Bp., 2025, továbbiakban: *Tézisek*) is írja, két irányból vizsgálja kutatása tárgyát: egyrészt az írói életmű poétikai elemzésén keresztül szociológiai, szociálpszichológiai és pszichobiográfiai megközelítést alkalmazva, másrészt kapcsolattörténeti esettanulmányok segítségével.

A szerző hangsúlyozza, hogy az életmű nem érthető meg pusztán esztétikai-poétikai alapon. Szükséges mellérendelni az értelmiségi szerep alakulástörténetét, a hatalommal való viszonyt, valamint elméleti-modellező megközelítéseket, így például Norbert Elias vagy Giovanni Levi individualizált forrásértelmezését, Michel Foucault szerző-funkció fogalmát, illetve Paul de Man fikció és önéletrajz közötti megkülönböztetésének, elvi eldönthetetlenségének problematikáját. A rendszerváltás előtti és utáni médiakörnyezetek összevetésével rávilágít arra, hogy a szocialista korszakban az írónő kvázi-monopolhelyzetet élvezett (66.), és tudatosan épít(h)ette önmagát. Olvashatunk „az »újholdasok–kommunisták–Péterek«-paradigma személyiségdiplomáciai

hátteréről" (21.), a folyamatos „szerepjátékokról" (30.), az 1948 utáni politikai-társadalmi környezethez való alkalmazkodás mechanizmusairól, illetve Aczél Györgyhöz, „korának teljhatalmú kultúrpolitikusához" fűződő viszonyulásáról is (21.), miközben Szabó Magda saját legendáriumának formálójaként és alakítójaként lépett fel. A hallgatás éveinek (1950–1958) önértelmezése és átírása pedig jól példázza, miként keletkezik a karriertörténetben egy utólagos, önvédő narratíva. Soltész Márton rámutat arra is, hogy az 1950-es évek második felére Szabó Magda kialakítja azt a „művészi modellt" (50.), amelyhez élete végéig lényegében következetes marad.

A rendszerváltás után Szabó Magda irodalmi pozíciója, kanonikus helye megrendült a „Péterek nemzedékének" (57) – Esterházy, Nádas, Lengyel és Hajnóczy – esztétikai térhódítása miatt, amit az írónő a médiaszerepeinek erősítésével csak részben tudott ellensúlyozni. A posztumusz kultuszépítés során pedig az intézményi és kiadói döntések – például kétes hitelű dokumentumok beemelése az életműbe – tovább árnyalták, sőt tovább bonyolították a róla alkotható képet.

A monográfia következetesen tekinti át a „Szabó Magda-jelenséget": a családtörténettől a hatalomhoz fűződő viszonyon át az évtizedeken át működtetett médiaszerepekig. Valójában Szabó Magda szerepfelfogása már az 1930-as évekre visszavezethető, 1958-ra véglegessé válik, és később csupán árnyalatokban módosul. Átgondolt karriertörténet, „tudatos kultuszépítés" (68.) ez, amelyben az egyéni, közösségi és az írói identitás szétválaszthatatlan egységet alkot. Pierre Bourdieu nyomán Soltész Márton a sikeres médiaszemélyiség titkára is rámutat: „rendszeresen, minél rövidebb időközönként új könyvek írása és kiadása, valamint a televízió képernyőjén való leggyakoribb megjelenés." (67.)

Ennek megvoltak a történeti előzményei, nagy mesterei: hasonló attitűd figyelhető meg Petőfi Sándornál is. A reformkor nagy költőjének irodalmi sikere szintén példátlan volt: rövid idő alatt rendkívüli népszerűségre tett szert, és az első olyan magyar költő volt, aki írásainak jövedelméből meg tudott élni. Imázsát pedig tudatosan építette: a periodikákban, a könyvpiacon folyamatos irodalmi jelenlétre törekedett. Szerződésben vállalta, hogy egy folyóirat minden egyes számában megjelenjen a műve. Hasonlóképpen Jókai Mórt is kultikus személyként tisztelték. Mitizáló életrajza is csak erősítette a legendáját (imaházban született, tüdőbetegségéből való csodás gyógyulása, névváltoztatása, kiválasztottságtudata). Regényei széles olvasóközönséget hódítottak meg: a befogadók áhítattal fordultak a szövegeihez. Az írásaiból – akárcsak Petőfi – ő is meg tudott élni, hiszen nemcsak népszerű volt, de rendkívül termékeny alkotó. A parlamenti felszólalásaiban is azzal dicsekedett, hogy félév alatt megír egy regényt. Szabó Magda ezt a tudatos írói szerepépítést ismerte fel Jókaiban. (A kötetcím nyitó szintagmája – *Önmaga hőse* – Szabó Magda által használt vendégszöveg: ő alkalmazta Jókaira.)

Szabó Magdánál is tehát tudatos szerzői képépítés figyelhető meg, egy kultikus ikon megteremtése, amely hatással van a közönségre és a kritikára egyaránt. Nem „született médiasztár" ő, hanem egy stratégiailag felépített önreprezentáció aktív alakítója. S ez „egyformán jó az írói életműnek, a jogörökösöknek, az online és nyomtatott médiumoknak, de még az olvasóknak (a hipnotizált médiumoknak) is." (27.)

Soltész Márton Szabó Magdáról szóló kötetének második fejezete, a *Megközelítésmódok* „sorra veszi az immanens, a műfajelméleti, a recepcióesztétikai,

a genetikus-holisztikus poétikai és a pszichobiográfiai megközelítések célját, érdemeit és hibáit" – olvashatjuk a *Tézisek*ben (lásd még: 34.).

A fejezet nyitányában a szerző filológiai alapossággal, lenyűgöző forrásgazdagsággal mutatja be az *Abigél* című regény (1970) és a belőle készült film (1978) recepciótörténetét, azokat a félreértéseket és leegyszerűsítéseket, amelyek a komplex nevelődési regény torz megítéléséhez, végső soron pedig a mű félreolvasásához vezettek. Ide sorolhatók a „gyerekkönyv", „ifjúsági-", „leányregény", illetve „ifjúsági film" műfaji címkék, valamint a „kamaszlányoknak, tizenkét évestől tizenhat éves életkorig" való, Faragó Vilmostól származó behatárolás (101.), továbbá az elemzőket megtévesztő „ifjúsági könyv"-imázs, amelyet Szabó Magda is gyakran hangoztatott. Ugyanehhez a félreértési hagyományhoz tartoznak az olyan megállapítások is, miszerint „a cselekmény lányregényből átvált történelmi regénybe" (*Szabó Magda: Abigél – Tananyag az elemzéshez*, online jegyzet, é. n., 7.).

A fejezet egyik legnagyobb erénye, hogy Soltész Márton szisztematikusan lebontja azokat a téves műfaji besorolásokat, amelyek fél évszázadon át meghatározták az *Abigél* olvasását. Az elemzés részletesen bemutatja, miként értették félre a kritikusok a szereplőket és a motívumokat: így például Kőnig tanár úr alakját (összekeverték a fedősztoriját a valódi szerepével, és így következetlenséggel vádolták; Komáromi Gabriella pedig tévesen Szabó Magda egykori franciatanárával azonosította, holott a Dóczy pedagógusa „csupán *modellje* volt a regényhősnek", 90–91.), vagy Gina cselekedeteit gyakran naiv „happy end"-be illesztették, így például Rigó Béla: „Engedelmesen sírunk és nevetünk, hogy végül mindent összegző örömkönnyek között éljük át egy hiteles happy ending hibátlanra sikerült katarzisát." (87–88.) Ezt az olvasatot Szilágyi Zsófia is követi, amikor úgy fogalmaz: „Az *Abigél* talán legnagyobb, ifjúsági regényként olvashatóságához és [...] népszerűségéhez jelentősen hozzájáruló bravúrja az, hogy szerzője happy endet képes varázsolni egy olyan regény végére, amely 1944 tavaszán zárul." (98.)

Soltész Márton értelmezése szerint valójában a történet tragikus lezárású, és a főhős sorsa továbbra is bizonytalan, a „happy end" pedig csupán látszólagos. Gina felnőtté válása veszteségek, traumák és identitáskrízis árán megy végbe, így a gyermek–felnőtt határmezsgyéjén játszódó történet morális drámája messze túlmutat a kamaszproblémákon. Soltész Márton nemcsak az egyik legfontosabb 20. századi magyar nevelődési regényként pozicionálja az *Abigél*t, hanem Ottlik Géza *Iskola a határon* című művével párhuzamba állítva (106–110.), Odorics Ferenc Ottlik-műértelmezésére is támaszkodva (107.) a magyar irodalom nagy beavatástörténetei közé emeli a művet.

A *Katalin utca* feldolgozásában a szekunder irodalmi diskurzus felhasználásával (112.) a monográfus saját értelmezését ütközteti a korábbi kritikusok – így Faragó Vilmos, Erki Edit, Szász Imre, Erdődy Edit – egyes olvasataival, valamint a kézirattári források alapján feltárja a szerzői önértelmezés dokumentumait. Az elemzés középpontjában az emlékezet működése („az egyetlen, amit az ember tehet, hogy [...] megpróbálja rekonstruálni múltját" – 114.), a trauma tapasztalata („csakis a trauma felől válik érthetővé" – 115.) és az idő térbeliesülése áll (ahogy Szabó Magda a Sőtér Istvánnak írt levelében fogalmaz: „helyszínné válik maga az idő" – 126.).

*A recepcióesztétikai megközelítés és a filológia kontrollinstanciája* című fejezet legkiemelkedőbb része a traumaelméleti kutatás, a regénynek eddig hiányzó trau-

mapoétikai olvasata. Henriett nem csupán kísértet, hanem narratív erő („nem más ő, mint a *monologue intérieur*-szerű elbeszélői hang és a narrátori szólam által közvetített sajátos eszméléstörténet legfőbb késztetője-artikulálója" – 122.), a trauma nyelvi megbénultságának, az elfojtott bűnök következtében létrejövő külvilági némaságnak a figurája; és „csakis a trauma felől válik érthetővé [...], hogy miért egyedül a gyermek Kinga látja-érzékeli Henriett szellemét" (115–116.) – ő még érintetlen a felnőttek bűntudatától, Bálint, Blanka és Irén pedig a trauma által különböző mértékben és különböző poétikai nyelven áthatott szereplői a regénynek.

Soltész Márton arra is rámutat, hogy a *Katalin utca* dramaturgiája nem lineáris történetmondásra épül, hanem fragmentumokra, epizódokra és elmozdított idősíkokra, amelyek az öregedés, a veszteség és a jóvátehetetlenség drámáját jelenítik meg. Kiemeli a „rekonstrukció" fogalmát mint írói, olvasói és regényhősi tevékenységet: a múlt felidézése mindig konstrukció is, amelyben a hiány legalább olyan meghatározó, mint a jelenlét: „Hiszen a *Katalin utca* imaginárius és a regénybeli utca fiktív terére egyaránt igaz, hogy ami van, lassanként eltűnik, ami pedig nincs, előbb-utóbb megjelenik: a valóság romjain új falat emelnek az emlékezet szorgos karjai." (115.)

Az elemzés másik nagy erénye, hogy nem lezárja, hanem megnyitja a *Katalin utca* értelmezését: a monográfiaíró érzékelteti a regény sokértelműségét, megmutatja esztétikai koherenciáját, ezáltal hozzájárul Szabó Magda prózájának újraértékeléséhez. Ez a kutatómunka mintaszerű példája annak is, hogyan egészítheti ki egymást az elméleti érzékenység és a filológiai alaposság.

A genetikus-holisztikus poétikai megközelítés az *Ókút*tól (1970) a *Für Elise*ig (2002) igyekszik feltárni „a Szabó Magdára jellemző alkotói módszer és szövegtípus kialakulásának genezisét [...] egyes – önkényesen kiválasztott – könyvművek vizsgálatán keresztül." (35–36.) A monográfia valóban egyszerre épít az élettörténet (genetikus) és a teljes életmű struktúrájának (holisztikus) feltárására, miközben különösen érzékeny a történeti narrativitás és az egyéni emlékezet metszéspontjaira. A monográfus kiindulópontja nem kanonizációs vagy kultuszteremtő szándék, hanem annak megértése, miként válhatott Szabó Magda egyszerre esztétikailag releváns, poétikailag megújuló és tartósan népszerű szerzővé. Ennek megfelelően az életművet „komplex történeti-szociológiai" modellként (129.) is olvassa: olyan írói pályaként, amely képes volt alkalmazkodni a változó mediális, politikai és befogadói feltételekhez anélkül, hogy feladta volna alapvető morális és poétikai kérdéseit.

Az emlékezés kiindulópontja az *Ókút* (1970): a gyermekkor helyei és élményei a „lieu de mémoire" (131.) funkcióját töltik be. Jan Assmann, Maurice Halbwachs és Pierre Nora emlékezetelméleteire támaszkodva Soltész Márton megmutatja, miként válik a személyes és családi emlékezet Szabó Magdánál kollektív tapasztalattá. A „több generáció sorsát-históráját" elénk vetítő, az „asszonysors tematikáját exponáló" (135.) *Régimódi történet*ben (1977) a családkritikát (lásd az 1960-as *Disznótor*t) felváltja a megértés és megbocsátás etikája. Soltész Márton külön hangsúlyt helyez arra, hogy a regény egyszerre családregény, dokumentumregény és nevelődési regény, s hogy valódi tétje az anyai trauma feltárása és az írói én autonómiájának kivívása. (A mű Jablonczay Lenke és Szabó Elek lányának, Szabó Magdának 1917. október 5-i születésével zárul.)

Szabó Magda színműírói korszakát, az 1970-es évtizedet záró *Erőnk szerint* (1980) című kötet három történelmi drámáját *(Az a szép, fényes nap; Kiálts, város!; A meráni*

*fiú)* összegző értékelés után ismét a prózaíró kerül a középpontba. „[...] legyünk őszinték: – írja a monográfus – az 1989-es politikai fordulat – sokakhoz hasonlóan – Szabó Magda számára is komoly megrázkódtatást jelentett. A járhatatlan (vagy legalábbis nehezen járható) utakról mielőbb le kellett térni, a hatalom védte bensőségből, az államilag irányított kultúra világából kilépve véget kellett vetni a kísérletezésnek. Regényt kellett írni – és annál is többet: sikerkönyvet." (143.)

*Az ajtó* a megszületés évében (1987) kevés figyelmet kapott, de aztán „mesés nemzetközi karriert befutó remekmű" (143.) lett belőle. A folytatásban erről is olvashatunk. A modern etikai önvizsgálat regénye morálfilozófiai kérdéseket vet fel: az árulás mint írói aktus, az írás mint másodlagos árulás, Emerenc mint „adomány" (Derrida) stb. Soltész Márton elemzése rámutat, hogy *Az ajtó* nem csupán történet, nem egy „permanens konfliktus, de a kölcsönös kötődés története is" (146.), egy erkölcsi és narratív kísérlet: a narrátor és Szabó Magda sajátos viszonya révén a regény az emlékezés és az írás felelősségét, a másik bizalmának kezelését vizsgálja. A *Für Elise* (2002) Szabó Magda életművének „metaregénye" (133.) pedig nem csupán önéletrajzi összegzés, hanem az íróvá válás folyamatának reflexív elemzése. Itt válik véglegessé az író és az elbeszélő elválaszthatatlansága, egymásba játszása, az a sajátos „irodalmi alapviszony" (148.), amelyben Szabó Magda saját életművének egyszerre *hőse és áldozata*.

Soltész Márton Hansági Ágnesnek egy irodalomelméleti előadásában elhangzott példájával teszi érzékletessé Szabó Magda prózapoétikájának alapvető feszültségét: a *Für Elise* nyilvános bemutatóján a beszélgetőpartnere előtt az írónő a táskájából elővett konkrét fényképpel „leleplezi" a szövegben Cili néven szereplő fiktív testvérét, hősnőjét, ezzel közvetlenül a biografikus valósághoz köti vissza a szöveget, s egyúttal megszünteti annak poétikai autonómiáját. (Soltész Márton Tarján Tamás esetére is utal, aki a „*Für Elise*-cikke nyomán egyenest Bogdán Cecíliától kapott levelezőlapot." – 148.) A jelenet világosan mutatja, hogy Szabó Magdánál az író és az elbeszélő szerepe nem válik el egymástól: az elbeszélői hang szorosan az írói énhez kötődik, s az elbeszélés személyessége feloldhatatlanná teszi kettejük határát.

Szabó Magda egész életműve szinte egyetlen, folyamatosan újraírt önéletrajzi performansz, amelyben a tér (kút, ház, város), a családi történet, a szerepek, az emlékezet és az etikai önvizsgálat egymásra épülve hozza létre az írónő egyedi, megismételhetetlen narratív identitását. Mondhatnánk erre, hogy mindez posztmodern játék: megteremti, valóságossá teszi hőseit, és azonosul velük. Akárcsak Weöres Sándor, aki egy fiktív hősnő fiktív költői életművét alkotta meg: teremtett egy alakot, *Lónyay Erzsébet*et, művésznevén *Psyché*t, s megírta nemcsak az ő verseit, hanem egész életregényét, utóéletét is. Egy másik szerepben, személyiségben lép fel Esterházy Péter is: Csokonai Lilije, a *Tizenhét hattyúk* című műve szinte hagyományt teremtett a magyar irodalomban. Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolán néven publikálta *A test angyala* című művét, Kovács András Ferenc pedig a *Jack Cole daloskönyvé*nek fiktív fordításával, a fordítás látszatát megteremtő, a fordíthatóságot, *egy fiktív fordítás olvasási lehetőségei*t (alcím) tematizáló művel alkot újszerűt. Míg azonban a Weöres–Esterházy–Parti Nagy–KAF-féle hagyományban a fiktív szerzői maszk elsősorban poétikai kísérlet, az identitás nyelvi és formai lehetőségeinek játékos feltérképezése, addig Szabó Magdánál az elbeszélői szerep nem esztétikai, hanem etikai pozíció. Az író nem bújik alakmásai mögé, hanem rajtuk keresztül saját erkölcsi

felelősségével szembesül. A *Für Elise* így nem a fikció autonómiáját emeli ki, hanem az önelbeszélés morális tétjét teszi láthatóvá, az írást az önvizsgálat és az erkölcsi számvetés médiumává téve.

A fejezet záró elemzése pszichohistóriai megközelítésben tárgyalja a *Pilátus* (1963) című regényt. S ez nem csupán értelmezés, életműbeli, pszichológiai és alkotáslélektani kontextusban való láttatás, hanem értékteremtés is: Soltész Márton visszahelyezi a regényt az életmű centrumába, és megmutatja, hogy a *Pilátus* nem félresikerült társadalmi parabola vagy érzelmi melodráma, hanem Szabó Magda egyik legőszintébb, legerősebb alkotása. Az elemzés olyan olvasási modellt kínál, amely az egész életmű újragondolását is inspirálja.

A regény középpontjában a kommunikációképtelenség, „az őszinte párbeszéd" hiánya (161.), a gyász, a családi trauma és az önigazolás tragikuma áll, anya és lánya viszonya bontakozik ki. Iza alakja Pilátusként, egyfajta helytartóként jelenik meg: „egy személyben dönt anyja sorsa fölött: előbb pálcát tör, majd a válság elmélyültével, a bekövetkező tragédia árnyékában kezeit mossa" (161.): „Én ártatlan vagyok." (Szabó, *Pilátus,* 2008, 250.) A regény azonban nem társadalmi vagy generációs konfliktusok ábrázolása, hanem az egyszemélyes, öröklött és vállalt trauma narratív feldolgozása: kompenzáció, rehabilitáció, gyászmunka, önterápia. Ebből következően a *Pilátus* nem egyszerűen anya–lánya tragédiája, hanem Szabó Magda egyik legmélyebb és legtisztább önfeltáró gesztusa: egy olyan önvallomás, amely kilép a hallgatásból, miközben továbbra is titkokkal körbezárt marad.

Soltész Márton ennek a műnek a megszületésétől számítja „a fikciós példázatszerűség és az önéletrajzi öntanúsítás életműbéli viszonyának visszafordíthatatlan megváltozását." (36.) Finom szociálpszichológiai olvasásmódjával, konstruktív és rekonstruktív értelmezési kísérletével (lásd: 154.), valamint az adekvát irodalomtörténeti kontextus kijelölésével láthatóvá teszi a regény belső nagyságát. Soltész Márton a *Pilátus* interpretációjával végső soron rehabilitálja a művet: a regény tehát méltó helyére került a Szabó Magda-életműben.

Soltész Márton a monográfia harmadik fejezetében filológiai alapossággal Szabó Magda négy kapcsolattörténetét mutatja be, három irodalomtörténészhez és egy kultúrpolitikushoz fűződő viszonyát. Ezek közül egy barát (Nagy Péter), egy korábbi kérő (Király István – 1945 után kérte meg az írónő kezét), a harmadik a férj, Szobotka Tibor, „a negyedik pedig Aczél György, akivel Szabó Magda mindaddig fenntartotta a[z] (érdek)barátságot, ameddig a politikus el nem veszítette hatalmát. Úgy tűnik, a Nagy Péter-barátság is hasonló okokból ment tönkre – ha ugyan létezett, s nem csupán fegyverbarátság volt: amikor a Kádár–Aczél-korszak kritikusnemzedékének tagjai »nemkívánatos személyek« lettek, Szabó Magda igyekezett menekülni az átkos »Aczél-girl« szereptől, s hátat fordított múltja szereplői között »házi kritikusának«, Nagy Péternek is" – olvashatjuk Soltész Márton *Bevezetés*ében (37.).

A *Kapcsolattörténetek*ből megtudjuk, hogy Szabó Magda és Szobotka Tibor házassága nem egyenrangú alkotótársi szövetség, hanem tudattalan alku volt: Szobotka saját írói ambícióit fokozatosan felesége pályájának szolgálatába állította, miközben érzelmi és egzisztenciális értelemben „villámhárítóként" (259.) védte őt a külvilág ellen. Szobotka *Bánom is én…* naplóját végigolvasva egyértelművé válik, hogy „a naplóíró közös életük első percétől az utolsó leheletéig alázatos szolgája volt

az Írónak." (260.) A kapcsolat tragikuma abban áll, hogy Szobotka önfeladását Szabó Magda csak utólag, bűntudattal („a férje elvesztésekor Szabó Magdát ért trauma, melyet sokszorosára növesztett a bűntudat", 263. – lásd ehhez a Bóka Lászlóval való intim kapcsolatát is: 264–273.) és mitizáló narratívákkal tudta feldolgozni, miközben a hatalomhoz való alkalmazkodás terhét végig a férj viselte helyette.

Fontos kiemelni, hogy a monográfia az elemző és feltáró munka eredményeivel nem ikonrombolásra irányul, hanem arra, hogy láthatóvá tegye az irodalmi kánon mögött működő hatalmi, lojalitási és személyes alkuviszonyokat, még akkor is, ha ez kényelmetlen következtetésekhez vezet. Erénye, hogy az életrajzot, a műértelmezést és a politikai kontextust együttesen vizsgálva a kapcsolatok történeti és erkölcsi szempontú értelmezését is lehetővé teszi, így azok mélyebb összefüggéseikben válnak láthatóvá.

Szobotka a műfordítások hasáblevonatainak korrigálása közben a felesége műveit is átfésüli (*Az őz* című regényt és a *Bárány Boldizsár* verses mesét): „Csendben és szerényen két író technikai munkáját végzem." Vagy: „olvasta, korrigálta gondosan felesége műveit" (254.). Mikor Soltész Márton kötetében ezekről olvastam, akaratlanul is a *Für Elise* regény jutott eszembe, amely 2002-ben látott először napvilágot. A barátnőm, Elekfi Erzsébet (Elekfi László nyelvész lánya) előbb olvasta a művet, és hívta fel a figyelmemet a kötetben burjánzó, az értelmezést zavaró nyelvi hibákra, a birtokos személyragok sorozatos elhagyására, ami a pályája elején egyáltalán nem volt jellemző az írónőre. Bár a korrektúrázást is ellátó férj már jóval korábban elhunyt (1982-ben), érdemes lenne a közbeeső műveket ilyen szempontból is megvizsgálni.

Soltész Márton kötetében a kapcsolatok bemutatása, elemzése az írónő komplex identitását tárja fel: a művészi ambíció, a személyes érintettség és a politikai környezet összefonódását. Izgalmas fejezet tehát ez is. És megrázó. Ugyanis egy egészen más Szabó Magda-személyiség lép elénk. A négy kapcsolattörténet feltárja az írónő rendkívül tudatos, ugyanakkor a hatalomhoz is alkalmazkodó stratégiáját, rávilágítva arra, hogy a közismert írói imázs mögött sokkal összetettebb, olykor ambivalens személyiség rejlik, és pályája nem csupán irodalmi teljesítményként, hanem a politikai és társadalmi viszonyokkal folyamatosan rezonáló, tudatosan alakított szerepként is értelmezhető. A szépirodalmi szöveget az életrajzi dokumentumokkal (levelezésekkel, állambiztonsági iratokkal, kortársak tanúságaival, visszaemlékezéseivel) párhuzamosan olvasó és kontextuálisan értelmező kutatói attitűd számára is „sokkszerű volt a szembesülés azzal az írószereppel, amelyet Szabó Magda 1956 után választott" (359.). Szabó Magda ugyanis – ki kell mondanunk – nem elszenvedője, hanem aktív haszonélvezője és legitimálója volt az aczéli kultúrpolitikának. *A szemlélők* (1973) című műve például allegorikus formában relativizálja a kommunista diktatúra bűneit, támadja a semlegességet és az 1956-os emigrációt (a regény morális ítélete szerint „a disszidensek egytől egyig gyáva hitszegők – lényegében hazaárulók" – 331.), miközben a konszolidált szocializmust erkölcsileg és politikailag igazolja. „*A szemlélők* […] a szövetségkötés regénye – a művelt polgárság és a szocialista kultúrpolitika (a valóságban soha meg nem valósult) konföderációs paktumának alapító dokumentuma." (330.)

A regényben „a korszerű, intelligens, jól képzett kultúrdiplomata" (358.) figurájában, Tristan Sutor alakjában felismerhető Aczél György, a nagy politikai támogató. Soltész Márton figyelemre méltó nyelvi leleménnyel teszi szemléletessé Aczélnak

az írónőt felkaroló szerepét. S itt is szemléletesen kapcsolódik össze az irodalomtudós és történész nyelvi regisztere: „Aczél szentesíti" (328.) – olvashatjuk az egyik alfejezet címét. A korra oly jellemző amorális tézis, machiavellista erkölcsi tévtanítás: *A cél* szentesíti... Tudjuk folytatni: az eszközt. S azt is tudjuk, hogy a jó szándék/cél nem teheti jóvá a rossz cselekedetet, azaz a cél nem szentesíti az eszközt. Aczél viszont szentesítette. Így a Kossuth-díj odaítélésének évében, 1978-ban *A szemlélők* című Szabó Magda-regény bekerül az 1945 utáni szocialista irodalmi kánonba is. A mű pontosan illeszkedik az 1972–73-as politikai fordulathoz, és döntő szerepet játszik abban, hogy az írónő végleg a támogatott alkotók közé kerüljön az aczéli kultúrpolitikában. „Hogyan lett az Újhold költőjéből a Kádár-rendszer prominens írója" (362.), a rendszer kiszolgálója? Hogyan navigált a Kádár-korszak kultúrpolitikájában, és miként alakította ki tudatos médiaszelfjét? Minderre tehát választ kapunk a fejezetből.

Soltész Márton a kötet végén kitekintést ad egy lehetséges folytatásra is, egy következő értekezés tárgyára: a Szabó Magda-jelenség komplex, kultusz és identitás-, valamint traumaközpontú, pszichobiográfiai értelmezésére, amely a filológiai kapcsolattörténetet új irodalomtörténeti módszerként javasolja. A *Végszó és kitekintés,* valamint a *Bibliográfia* után a *Mellékletek*ben Király István Szabó Magdának írt egyik levelét is olvashatjuk, a kötet végén pedig önálló fejezetként kapott helyet Gilbert Edit *Szabó Magda évszázados arcai* című tanulmánya.

Áldozat volt-e Szabó Magda vagy hős? Soltész Márton szerint erre nincs egyértelmű válasz, és nem is az irodalomtörténészek vagy történészek dolga eldönteni. Annyi azonban bizonyosan elmondható, hogy Szobotka Tibor „legalább annyiban áldozat(a) volt (Szabó Magdának), amennyiben feláldozta egészségét, karrierjét – végső soron önmagát – felesége írói sikere érdekében." (37.)

# „Anyáink mind történetek"

Borda Rékával és Kali Ágnessel Urbán Andrea beszélget*

*Urbán Andrea:* Amikor megtudtam, hogy az este témája az irodalom és az anyaság kapcsolata lesz, az volt az első reakcióm, hogy ez nagyszerű, de mégis hogyan férhet egyetlen beszélgetésbe a rengeteg ide kapcsolódó kérdés? Aztán hamar megnyugodtam, mert szerintem mindketten olyan alkotók vagytok, akiknek a szövegei nyomán kialakulhat egy szerteágazó, még ha a teljességre nem is törekvő beszélgetés. Régóta megjelennek a nőket érintő kérdések a szépirodalmi szövegeitekben, az anyává válás és az anyák irodalmi reprezentációja, ha jól tudom, mindkettőtöket foglalkoztatott már azelőtt, hogy megszületett a gyereketek. Hogyan vált lényegivé számotokra a kérdés, mi az oka annak, hogy ilyen nagy teret kap az írásaitokban?

* A beszélgetés 2026. március 4-én hangzott el a Freeszfe FREEDOM szervezésében.
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.

*Kali Ágnes:* Ahogy kimondtad, hogy már régebb óta érdekelt az anyaság témája, egyből arra gondoltam, hogy nem, mert nem tudtam olyan szinten kapcsolódni hozzá. A láthatatlan munka, a nők alulreprezentáltsága érdekelt, bizonyos igazságtalanságokat, egyenlőtlenségeket látni véltem, de engem megdöbbentett, hogy anyává kellett válnom ahhoz, hogy igazán átlássam ezt a kérdéskört. Az első élményem az volt, hogy elszégyelltem magam, hogy mennyi mindent nem vettem én sem észre, aztán dühös lettem, hiszen ezeket nyilván azért nem vettem észre, mert a világban minden úgy áll, hogy ezeket láthatatlanná tegye. Igazából ez volt az első nagy felismerésem ahhoz, hogy a következő kötetemnek a koncepciójában már fontos szerepet játsszon az egyéni megéléseimen túl.

*Borda Réka:* Engem már mikor kamaszként elkezdtem írni, aztán a húszas éveimben is, nagyon érdekeltek a női sorsok, a női nézőpont, az érzékenység, a szexualitás, hogy ezeket hogyan lehet versben megírni. Viszont ez még bőven a #metoo-mozgalom előtt volt, és akkor nagyon sok olyan visszajelzést kaptam a verseimre, hogy túl érzelgősek, nem elég posztmodern és posztposztmodern a költészetem. Ha bárki kinyitja a *Hoax* (2017) című első kötetemet, akkor egy elképesztően lecsupaszított nyelvet fog találni, nulla érzelem, tárgyilagosság. Utólag úgy látom, hogy ez a véleményekre adott pszichés reakció volt a részemről. Hasonlóan Ágihoz, szomorú, hogy anyává kellett válnom ahhoz, hogy átengedjem magam ezeknek a témáknak, és ne szégyelljem azt, hogy nőként valamilyen módon a női hagyományokhoz szeretnék kapcsolódni, amiket az irodalomkritika gyakran automatikusan ZS kategóriásnak vagy giccsesnek tart, csak azért, mert érzelmesebb hangon szólal meg, vagy hagyományosan női témát érint. Amikor Han Kang megnyerte tavaly a Nobel-díjat, volt egy igencsak tüzes Facebook-beszélgetés egy szerző posztja alatt, aki Han *Növényevő* című könyvéből – ami a kedvenc könyvem, így mélyen érintett a bejegyzés – egy erőszakjelenetet emelt ki, viszont a kontextust nem írta köré. Csak a szexuális aktus leírását olvashattuk el, és az idézetet megosztó pejoratív véleményét arról, hogy hogyan kaphat egy ilyen szerző Nobel-díjat, amikor ez abszolút giccs. Viszont ha megnézzük, Nádas Péter is ír szexuális aktusról, mégis magasirodalomnak tartják a műveit. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy itthon miként gondolkodnak a női irodalomról, női szerzőkről, arról, ha nő beszél a szexualitásról vagy ha férfi. Ez nagyon érdekes volt és arra sarkallt, hogy a jövőben annál is inkább álljak bele ilyen témákba. A készülő kéziratom nekem is a várandósság és az anyaság témakörét érinti. Nemcsak az állapotról írok, de az is foglalkoztat, hogy milyen várandós íróként beágyazódva lenni az irodalmi közegbe.

*Urbán Andrea:* Az irodalmi anyaképekről is szeretnélek majd kérdezni benneteket, de most, hogy szóba hoztad, Ági, a láthatatlan munkát, az jutott eszembe, hogy az írás nagy része sem látható, egyedül van az író a folyamatban. Nálatok az író- és anyaszerep milyen viszonyban áll egymással? Változtatott az anyává válás az alkotói folyamataitokon, vagy épp az irodalommal való foglalkozás az, amiből merítetek anyaként?

*Kali Ágnes:* Szerintem nagyon sokat változtatott, mert lényegesen kevesebb időm van bármire. Kétéves a kisfiam, most talán el fogok tudni kezdeni olyan intenzitással foglalkozni a dolgaimmal, ahogyan szeretnék, és ez nagy változás. Lehet, hogy

az írók is egyedül meg láthatatlanul végzik a dolgukat, közben meg tényleg az van, hogy anyaként, nőként sokkal több mindent kell csinálnod, még egy egészséges párkapcsolatban is, főleg az elején. Én ezt nem venném el. Nekem például nagyon fura volt, mikor még egyéves sem volt a kisfiam, és megkérdezték, hogy min dolgozom, hogyan hat az anyaság a szakmámra. Hát, szarul. Legalábbis arra, hogy mennyit tudok dolgozni. Közben meg felbecsülhetetlen az a sok impulzus meg ötlet, ami a fejembe gyűlik. Szerintem sok alkotó anyának rettenetesen kevés ideje van arra, hogy tényleg tudjon foglalkozni magával az alkotással. Lehet, hogy egy adott ponton, mondjuk a mosogatás helyett azt fogja választani, de az még mindig csak egy mosogatásnyi idő. A kimerültségről és a testi változásokról, a hormonokról még nem is beszéltünk. Rettenetesen inspirál ez az időszak, de a fizikai, kézzelfogható szinten nagyon kevés a huszonnégy óra egy napban, és abban nagyon kevés jut az alkotásra. A társadalom nem akarja elfogadni azt, hogy ezek az évek kiesnek egy nő esetében. Ezzel szemben hatalmas az ignorancia. Összességében magát az alkotást hátráltatja egy gyerek érkezése. Nekem az a tapasztalatom, és ahogy más alkotókkal beszéltem, megerősítettek benne, hogy nehéz egy végignyomott nap után, altatás után leülni írni úgy, hogy aztán megint hajnalban kelsz. Nem tud megtörténni maga a létrehozás. De ez nem azt jelenti, hogy nem éri meg.

*Borda Réka:* Én abszolút tudok csatlakozni ehhez, talán úgy fogalmaznám meg, hogy az írás luxus. Nyugalomnak, rengeteg támogatásnak, anyagi biztonságnak kell lennie, hogy az ember azt tudja mondani, nekem most van egy órám dolgozni. És az egy óra is sokszor kevés, hogyha alkotómunkát végzünk. Nekem kell legalább félóra, amíg átzsilipelek egyik feladatból a másikba, és átgondolom, hogy miről és hogyan akarok írni. Olyan, mint ha egy előző életről beszélnék, mert korábban mindig úgy írtam, hogy felkeltem, dolgoztam, hazaértem este, és éjfélig írtam. Valahogy mindig volt hozzá agyam, hozzászokott a szervezetem ahhoz az évek alatt, hogy az esti órákat az alkotásra szánom. Miután gyereked lesz, este altatsz, fürdetsz, nekem a párom színházban dolgozik, tehát javarészt ekkor én vagyok ezekért a felelős. Akkor mikor is írjak? Azon gondolkoztam valamelyik nap, hogy lassan másfél éves lesz a kislányom, nagyon sokat járunk játszótérre, a homokozóban csodálatosan elvan, akkor én leszek a furcsa anyuka, aki nem vegyül a többiekkel, hanem addig ír. De azért figyelni kell félszemmel. Próbálok egy módszert kidolgozni, hogy tudjak újra írni, és elképesztően irigylem Tóth Krisztinát, aki egy interjúban azt mondta, hogy ő szülés után félévvel jutott először íróasztalhoz. Nekem az íróasztalom jelenleg pelenkázó. Fogalmam sincs, hogyan csinálta, de nagyon irigylem őt.

*Kali Ágnes:* Játszótéren én is szoktam próbálni írni, de az a legrosszabb hely a tapasztalatom szerint. A buszon jól lehet, ha ül a gyereked a babakocsiban vagy a hordozóban, akkor az egy nyugodt helyzet. Két-három megálló egy félmondat.

*Borda Réka:* Én olyankor csak nézek ki a fejemből, és örülök, hogy élek.

*Urbán Andrea:* A beszélgetésre készülve beleolvashattam az éppen alakuló szövegeitekbe, és megfigyeltem, hogy ezekben a lírai én vagy elbeszélő gyakran reflektál

arra, hogy nehéz eldönteni, hová is figyeljen, hiszen édesanya: legyen teljesen jelen a gyerekkel, de közben találni szeretne időt az írásra is.

*Kali Ágnes:* Én annyival még kiegészíteném, hogy bennem leginkább talán az változott meg az irodalomhoz való viszonyomban, amióta anya vagyok, hogy maga az alkotás értékelődött át. Azt hiszem, hogy amikor írok, pont azért, mert luxussá vált, nem engedhetem meg magamnak jelenleg, hogy csak az alkotásért írjak, vagy hogy csak irodalmat írjak.

*Urbán Andrea:* A 2025-ös Mastercard Alkotótárs ösztöndíj rövidlistájára kerültek az anyaság különböző oldalait megmutató kötetterveitek. Réka, a te kötetterved *A kilencedik évszak* címet viseli, és a várandósság időszakában készült naplófeljegyzésekre épít, Ági, te a *Tigristej* címet adtad a készülő kötetnek, melynek az egyik fő célkitűzése a női szolidaritás kollektív nyelvének a megteremtése. Mesélnétek az ösztöndíj megpályázásának hátteréről és a tervezett anyagról?

*Borda Réka:* Én 2024 márciusában kezdtem el írni a kéziratot, és az egész várandósságot végigkövette az írói folyamat. Azóta is folyamatosan dolgozom rajta, állandóan csiszolom, jutnak eszembe ötletek. Próbálok a jelenből visszabeszélni ennek a kéziratnak, és belehelyezni önironikus részleteket saját magamnak, hogy mennyire naiv voltam a várandósság alatt bizonyos dolgokkal kapcsolatban. Most komplex a viszonyom a kézirathoz, belenyúltál a méhkasba ezzel a kérdéssel. A Mastercard pályázat után volt egy szakmai beszélgetésem, és egy írótárs azt mondta, hogy egész egyszerűen zseninek kell lenni ahhoz, hogy a várandósságról lehessen írni; ezáltal nem lehet róla írni. A teherbeesésről lehet, vagy a kisgyermekes időszakról, de a várandósság egy átszellemült időszak, egy más állapot, nem lehet megfogalmazni. Ez őszintén szólva nagyon elbizonytalanított, és nem azért, mert egyetértek vele, hanem mert azt éreztem, hogy ez épp azt az általános véleményt visszhangozza, miszerint a női témák nem megragadhatók, nem érdemes nekikezdeni írni róluk. Mi az, hogy zseni egyáltalán? Zsenik inkább férfiak szoktak lenni. De ki tud írni a várandósságról, ha nem a nők? Ez az élmény nagyon ledobott az egészről, és feltettem magamnak pár kérdést. Azon is eltöprengtem, hogy mégiscsak arról írok sokat a könyvben, hogy nekem adott esetben mentálisan vagy fizikailag nehéz a terhesség, és ez talán bántó lehet annak, aki nem akar gyereket, nem lehet vagy épp elment a gyereke. Ez is egy érdekes irodalmi kérdés, mert íróként van felelősségem. De kell-e valamilyen módon erre reflektálnom, vagy viseljem el, hogy ez a téma iszonyatosan érzékeny? A gyerekvállalás közügyként van kezelve, nem lehet úgy írni róla, hogy valaki ne érezze rosszul magát. Kellett idő, amíg ezt helyretettem magamban, most érzem azt, hogy igenis van erőm befejezni.

*Kali Ágnes:* Szerintem amúgy tök jó, hogy ezen túlléptél. Ez például egy olyan dolog, ami engem nagyon dühít, tünetértékűnek érzem, amikor valaki ilyet mond, vagy amikor úgy érzed, figyelned kell, hogy kit bántasz meg. Ez mind oda vezet, hogy inkább hallgass, inkább ne beszélj, inkább ne legyen téma az anyaság, a „zsenik" majd megírják. Én azt valószínűbbnek tartom, hogy nem fogja elolvasni az ilyen könyveket

az, akinek ez fájó téma. Ellenben felelősség megírni a tapasztalatod olyan nők miatt, akik hasonló helyzetben vannak, és akik folyamatosan azt hallják, hogy maradjanak csendben. Nagyon hiányzik az anyaságról szóló szépirodalom, tehát a nem felkészítő könyvek. Ijesztő, hogy belénk táplálják a megírással kapcsolatos félelmet.

Én jelenleg a *Tigristej* című könyvemet írom, most egy másik színházi munkámon kívül ezzel foglalkozom a legtöbbet. Az anyaságot szeretném kitágítani a szövegek szintjén, ami nemcsak az anyákra vonatkozik, hanem egy világszemléleti kérdéssé tud átalakulni. Az anyaságra én tényleg úgy tekintek, hogy ez egy olyan világkép, amiben az élet van a központban, és ami szembemegy a patriarchális szemléletekkel, amelyekben viszont nem az élet és az élet gondozása van előtérben. Engem leginkább az érdekel, hogyan lehet ennek nyelvet találni vagy ezt a nyelvet megteremteni, ehhez pedig úgy gondolom, a gondoskodás nyelvéből kell kiindulni.

*Urbán Andrea:* Nagyon fontos dolgok hangzottak el. Nyilván egyéni történetekről van szó, viszont ha sok ilyen keletkezik, akkor mégiscsak összeállhat egy teljesebb kép az emberben. Most hozzád fordulnék, Réka, te több helyen is publikáltál az utóbbi időben rövidprózát az anyaság ambivalenciáival kapcsolatban, és nyolc év után először jelent meg verspublikációd. Ezekben az elsőre aprónak tűnő, de annál jelentékenyebb helyzeteket mutatod meg, amelyekben felszínre kerül az anyai bűntudat, a vélt és valós elvárások terhe. Mi foglalkoztatott a szövegek megírásakor?

*Borda Réka:* Szerintem, ahogy említed, a bűntudat, az önmarcangolás gondolata indított el ebben a folyamatban. Talán megoszthatom, hogy bár mi nagyon terveztük a gyermekvállalást, mégis, amikor teherbe estem, akkor borzasztóan végigszorongtam az egész várandósságot, azt éreztem, erre nem állok készen. Nagyon rosszul éreztem magam attól, hogy rosszul érzem magam, így muszáj volt elkezdenem valamilyen módon írni róla. Annak ellenére, hogy a terhesség alatt végig jártam terápiára, pont azért, hogy egy kicsit tudatosabban állhassak bele a szülői létbe, mégis azt érzem, hogyha nem lett volna ez a napló, akkor nem biztos, hogy le tudtam volna küzdeni a sok félelmet az anyasággal, a szüléssel, az anyai mintákkal kapcsolatban. Végig ez mozgatta a kéziratot. Itt vagyok, sok szempontból elképesztően szerencsésen, hogy nekem ez sikerült, nincs komplikáció, és egészséges lesz a gyerekem, mégis úgy érzem magam, mintha ez lenne a legszörnyűbb, ami történhetett velem. A szövegben is reflektálok rá, hogy épp amiatt alakult ez ki bennem, mert az írói identitásom kamaszkorom óta az egyetlen olyan identitásom, ami megingathatatlan, és megtanultam, hogyha anya leszek, akkor eltűnök a süllyesztőben. Élesen rémlik egy emlék, ezt le is írom, hogy már látszott a pocakom, ültem a buszmegállóban, és miközben egy fiatal lányt megnéznek a férfiak, én láthatatlan vagyok. Mivel terhes vagyok, én nem vagyok megnézhető. Ez felkavaró, bosszantó, közben milyen jó, hogy nem néznek meg engem. Ezek a helyzetek mindig tovább tudtak lendíteni a kéziratban, igenis fontos ezekről beszélni. Csak azért, mert láthatatlan leszek a társadalom szemében valamilyen szempontból, másrészről értéket adok a világhoz. Ha jó anyuka leszek, egy jó történetté válok, mert akárhogy is nézzük, a nagyanyáink, anyáink mind történetek, ennél íróibb dolog nincs a világon.

*Urbán Andrea:* Ági, a te kéziratodról is szeretnék kérdezni. A *Tigristej* cím számomra ambivalens, eszünkbe juthat a harcias „anyatigris", az ellenállás, ugyanakkor a gyermek táplálása kiszolgáltatott helyzetet is jelent, ami nagyon intim és bensőséges. Te hogyan gondolkodsz erről?

*Kali Ágnes:* Vannak a négy-öt napnak megfelelő hosszúságú átvirrasztott éjszakák, amikor altatsz vagy szoptatsz, egy ilyenen a végkimerülés határán elkezdtem írni a fejemben egy sci-fit. Ez abból állt, hogy a világ teljesen helyrejön, megjavul, és leromboljuk a patriarchátust, és az anyatej lesz a legfőbb fegyver, az anyák elkezdik a tejüket fröcskölni, és meghalnak a diktátorok. Nem volt ez egy végigvitt koncepció, nem fogom megírni, valószínűleg nem lenne egy jó sci-fi. De a kötetem végső soron erről szól, csak más formában. A két hívószava az anyatej és az ellenállás. Hatalmas harc volt, amennyit a szoptatásért küzdöttünk a kisfiammal az első hónapban. Ezzel kötöttem össze a verseket, de az anyatej inkább az ellenállás ősszimbóluma számomra a kötetben.

*Urbán Andrea:* Erről eszembe jutott Hélène Cixous, ő ír az anyatejről fehér tintaként, amivel írni lehet. Kicsit visszatérhetünk az anyaképekhez. Vannak esetleg számotokra olyan női szerzők, akár kortársak, illetve irodalmi anyafigurák, akik fontosak? Irodalmi példák mellett más társművészeti alkotásokat is említhettek, amelyek inspirálóak voltak az utóbbi időben.

*Borda Réka:* Ez azért is egy izgalmas kérdés, mert az irodalmi életben szerintem mindenkinek apaképe van. A mentorok jellemzően idősebb férfiak, nagyon hiányoznak a női mentorok, vagy nem annyira emelik ki őket általában. Nekem Han Kang, akit említettem, nagyon fontos. Amikor elnyerte a Nobel-díjat, felcsattintottam egy alkoholmentes sört, annyira örültem, nem számítottam rá, hogy megkapja. A *Görög leckék*et nem tartom olyan jónak, de alapvetően minden könyvét imádom. Egyébként ő is vezetett rá arra, hogy igenis lehet érzékenyen írni úgy, hogy minőségi legyen. Nem kell félni a hagyományos, nőinek mondott irodalomtól, ami nem női, mint tudjuk, de irodalom. Van egy könyv, *A gyerek* a címe, Kjersti Annesdatter Skomsvold írta, és a Typotex adta ki magyarul. Amikor terhes lettem, ezt újra és újra elolvastam, egy nagyon vékony, nagyjából 100 oldalas könyvről van szó. Csodálatosan ír a szerző arról, hogy milyen komplex az, hogy lett egy második gyereke. Az érzékeny nyelv nagyon kidolgozott, annyira őszinte az egész, hogy lehidaltam tőle. Ha képzőművészetet nézünk, Fajgerné Dudás Andrea nem feltétlenül várandósságról fest, de amennyire kendőzetlenül megjeleníti a női testet, a saját testét is adott esetben, az zseniális, nekem ő az egyik kedvenc magyar képzőművészem.

*Kali Ágnes:* Nekem is van Nobel-díjas anyaképem. Nem az anyaságról való gondolatai miatt, de nekem ilyen Doris Lessing. Most éppen újraolvasom, nagyon izgalmasan hat rám. A várandósság alatt sokat foglalkoztam még Sheila Heti könyveivel, de a *Változások könyvé*t most kezdtem el, és nagyon izgalmas, hogy most jutottam el oda, ahol ő elkezdi. Tala Madani 2019-ben megfestette a *Shit Mother* című festményét, a szülése után egy piétát akart festeni, és hosszan írt arról, hogy az miért nem jött létre, miért nem tudta megfesteni a Madonnát, és helyette miért ezt festette.

*Borda Réka:* Muszáj megemlítenem Patti Smith-t is, akinek nemrég jelent meg magyarul az önéletrajza, és nagyon ajánlom, mert gyönyörűen ír az anyjáról. Ha már anyaság és irodalom, izgalmas lehet ez is. Hatalmas hősöm, és nagyon jó barátok Krasznahorkaival is. Érdekes kapcsolatok vannak a nagyvilágban.

*Urbán Andrea:* Zárásként nem a mostani munkátokról kérdeznék, hanem azt hangsúlyoznám, hogy mindkettőtöknél fontos az egymásra figyelés, a gondoskodás, felhívjátok a figyelmet arra, hogy közösségekben létezzünk és ne izoláltan, ami napjainkban komoly probléma, és az anyákat is súlyosan érinti. Úgy látom, keresitek mindketten a kapcsolódást különböző projekteken, felolvasásokon keresztül. Milyen lehetőséget láttok erre? Mi az, amit szeretnétek megvalósítani?

*Kali Ágnes:* Én rengeteg mindent szeretnék megvalósítani. Megváltoztatni a világot, eltüntetni az összes diktátort... alulról kell, meg kicsiben kell kezdeni. Most van két közös projektünk, ami számomra nagyon fontos: az egyik a nemmondommeg kollektíva, ahol különböző művészetekben alkotó nőkkel együtt dolgozunk, a másik a Tóth Réka Ágnessel közösen szervezett Bíbola-projekt. Az a tervünk, hogy az összes játszóteret átalakítjuk irodalmi térré is, aminek a gyerekek is szerves részei, de egyelőre az Aurórában volt egy eseményünk. Nincs csitítás, hanem a kicsiknek is készülünk szöveggel, így közösen létezünk, és közösen hozunk létre egy irodalmi teret, ahol néha egy-egy félszöveg találkozni tud a többiekkel, és az már siker.

*Borda Réka:* Én is Tóth Rékával egyeztetek az elmúlt időszakban. Olyan kulturális eseményeket szeretnénk megvalósítani, ahová az anyák el tudják hozni a babájukat, de nem a szokásos esti órában, amikor a legtöbb ilyen jellegű rendezvény van. Jó lenne elmenni mondjuk egy felolvasásra délelőtt, amikor még nem annyira alszanak a gyerekek, ez általában egy ébrenléti ablak. Elképesztően hiányzik nekem is a kultúra az életemből, rengeteget jártam kiállításmegnyitókra, felolvasásokra, de mióta édesanya vagyok, nem tudok elmenni rájuk. Ezt szeretnénk visszahozni az anyák számára, lehetőleg olyan környezetben, ahol a hasaló pici babák is tudnak gondtalanul rugdalózni. Egy önkormányzattal is egyeztetek, nyitottak egy irodalmi ösztöndíj létrehozására, és az alpolgármester annyira egy vagány feminista, hogy kifejezetten nők számára szeretné ezt meghirdetni. Bízom ebben, mert ahogy beszéltük is, a szülés után rengeteg szerzőnő kiesik a munkából, nemcsak a gyerek miatt, hanem mert miután lejár a GYED/GYES-időszak, vissza kell menni dolgozni, és azért nincs idő írni. Azzal sem mondok újat, hogy a női fizetések sok esetben alacsonyabbak, mint a férfiaké. Egy ilyen ösztöndíj segítséget nyújthat a nők számára, kiemelve, hogy a gyermektelen nőknek is nyitott lenne a pályázás. Én nagyon élvezném, ha ez összejönne.

Kulcsár-Szabó Zoltán

# Természettörténet Borbély Szilárdnál

## Naturhistorisches Museum

A Naturhistorisches Museumban (magyar néven is szerepel: a Természetrajzi Múzeumban) tett látogatásának, egyszersmind a *Naturhistorisches Museum* című versének egy pontján Borbély Szilárd felfigyel egy változásra a természetfilmek narrátoráéra emlékeztető *személytelen géphang*ban. A nyolc szakaszos költemény negyedik versszakában jön el ez a reflexív (illetve, mint egy nemsokára megfogalmazódó felvetés érvel majd, egyben önreflexív) pillanat, amelyet sok tekintetben ambivalens felvezetés készít elő. Miután a vers végigvezetett a múzeum gyűjteményét bemutató termeken, bezárja az intézményt, immár jogosulatlan szemtanúként arról számol be a lírai hang, hogy mi minden történik azután, hogy a múzeum becsukta kapuit a látogatók előtt. Ugyanis *zárás után sem áll meg az élet*. A vers harmadik szakasza ezt az elvileg megfigyelhetetlen életet elsősorban apró lények munkálkodásaként írja le, „különféle egyszerű felépítésű lények / harcolnak a túlélésért", *kártevők* dolgoznak a tárlókban. Fontos, hogy olyan élőlényekről tudósít ez a szakasz, amelyek maguk nincsenek kiállítva, elméletileg nem szereplői azoknak az inszcenírozott tereknek, amelyek egyszerre spektákulumban és tudományos ismeretekben hivatottak részesíteni az odalátogatót – persze szigorúan csak nyitvatartási időben. Ezek a nem kiállított lények azonban, ellentétben a múzeum figyelemre érdemes lakóival, határozottan *élnek*. Amikor a géphang detektálja ezt az életet (ami szintén kissé paradox, kinek szólna a géphang, miért maradna bekapcsolva zárás után?), kiesik személytelen szerepéből. Érdemes a részt hosszabban idézni: „De zárás után sem áll meg / az élet. A tárlók öreg tölgyfavázában / apró kártevők folytatják munkájukat azzal / az egykedvű háttérzajjal, / ahogy egy természetfilm narrátora / beszél. Mikroszkopikus gombák, / különféle egyszerű felépítésű lények / harcolnak a túlélésért. Ekkor drámai remegés / finom feszültsége üt át a személytelen / géphangon: *És vírusok a levegőben*." Itt nem felfejtendő ez a szál, de nem elképzelhetetlen, hogy a géphang mondandója valamiképp Nemes Nagy Ágnes *Múzeumi sétá*jának nyitányára reagál („Én már csak ezt szeretem, a múzeumot. A tárgyak, a levegő alig-poros tisztaságát, a tárlók üvegfényeit. [...] Nem nézek én ott semmit. Ne hidd, hogy nézek. Semmit. Bánom is én, kelta baltanyél, középkori csempe, kép, absztrakt szobor, nem nézek semmit. Csak a levegő, tudod."), vagy akár a prózavers egy későbbi instrukciójára („Lassan, vigyázva lélegezni.").

Drámai remegés, finom feszültség válik érzékelhetővé (de kinek a számára? az apró létezőknek?) a hangon, a géphang mondhatni maga is életre kel, rezegni, rezonálni kezd, volumenje lesz stb. Mi váltja ki ezt a drámát? Egyfelől a szövegben felsorakoztatott lények, akiken megmutatkozik a *struggle for existence* darwini princípiuma, mind olyanok, amelyek az emberi észlelés számára hozzáférhetetlenek: apró

kártevők, mikroszkopikus gombák, vírusok. Csupa olyan lény, amelynek létéről (és *életéről*) csak gépek közreműködésével lehet tanúságot tenni, és amelyek életének keretei éppen ezért szorosan összefonódnak ezekkel a gépekkel.[1] Ők kelnek életre és csempésznek elevenséget a narrátor géphangjába. Úgy tűnik, a létért folytatott küzdelem is bennük vagy általuk manifesztálódik igazán, hiszen az elvileg látványosabban vagy meggyőzőbben volna demonstrálható fejlettebb fajok kiállítása révén, és a vers egy későbbi ponton el is kalauzol, többek közt „a nagyragadozók vitrinjéhez". Sőt, az eddig megtett múzeumi út is az élettelen létformáktól („ásványok és kőzetek") a fejlettebb rendszertani osztályok, pl. a madarak felé vezet („Víztelenített testek, szárított toll, / szőr, hámrétegek [...]"), „a teremtés kikövetkeztetett rendje szerint", mondja a vers. Ez a rend egyben a modern természetrajzi múzeumok állandó kiállításainak felépítésében megfigyelhető rend, pl. a bécsi természetrajzi múzeumében. Mivel a vers Borbély *Berlin & Hamlet* című kötetében (2003) olvasható, főszerepben a címben is megnevezett várossal, melynek kartográfiai és kultúrarcheológiai feltérképezésére a kötet tulajdonképpen vállalkozik,[2] és amelynek több negyede, tere, épülete kitüntetett figyelemben részesül a versekben, amit a két kivétellel kizárólag berlini helyszínekre referáló verscímek is kiemelnek, kézenfekvő volna a berlini múzeumra gondolni. Annak azonban más a neve (Museum für Naturkunde vagy Naturkundemuseum), mint a verscímmel viszont egyező néven ismert, amúgy mai formájában a berlinivel egyazon évben, 1889-ben megnyitott bécsi intézménynek, mindkettő paradigmatikus jelentőségű a műfaj modern történetében. Bécs (a város alapvető topográfiáját is ideértve) előkerül persze a kötet más verseiben is, pl. a *Stephansdom*ban vagy a Borbély által itt bőségesen fel- és átdolgozott, Felice Bauerhez írott Kafka-levelekben, mint ezt a *Levél VII.* című darab dokumentálhatja: „Ami engem illet, én ugyan / nem mennék Bécsbe, még májusban sem. Ocsmányul éreztem ott / magam, a világ kincséért sem járnám körül még egyszer a Parlamentet, / bámészkodnék a Kärtnerstrassén, a Stephansplatzon, vagy a Ringen, / üldögélnék a Beethoven, vagy a Museum kávéházban, vagy éppen / a Ratskellerben, sőt még a schönbrunni parkban se barangolnék / még egyszer magányosan egy hűvös, habár verőfényes délelőttön. / Mehetnék akár Berlinbe is". Ez az idézet éppen azt a körzetet rajzolja ki, ahol a Naturhistorisches Museum is található, ennél azonban fontosabb érv lehet a nevezett intézmény mellett, hogy a vers, rögtön azután egyébként, hogy az addig kibontakozó leírást megtörő géphang megszólal („*És vírusok a levegőben*"), tesz egy utalást az 1679-es pestisjárványra, azaz egy Bécs-központú pandémiára, amelynek leküzdése után „emléket / állítottak a pusztulásnak", ez az emlék(mű) aligha lehet más, mint a bécsi Grabenen található (vagyis a Kafka-idézetben körülhatárolt területre eső) híres pestisoszlop.

Vagyis feltehetően a bécsi múzeumba kalauzol el ez a (gép)hang, és az út, amelyet felrajzol, egészen nyilvánvalóan körkörös. Az ásványoktól és kőzetektől a kitömött látványosságokon keresztül visszajuttat az egyszerű felépítésű lényekig, és csak ezen a ponton jelentkezik az élet. Érdemes itt rögtön előreutalni arra, hogy

1 Lásd ehhez Jussi Parikka, *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, Minnesota UP, Minneapolis–London, 2010, 28.

2 Lásd erről Mezei Gábor, *Írás és topográfia* = Uő, *Az organikus jelenlét poétikája*, Prae, Budapest, 2023.

a vers tágabb ívét tekintve is meghatározó marad ez a körkörösség, amire a szöveg egészen nyílt önreflexív instrukciót ad majd az utolsó szakaszban, ahol ismét eljut a mikroszkopikus lényekhez. Itt egy zenei szakszóval irányít újra az elejéhez („A vitrinek üvegén bacilustenyészet, de jön / a nagytakarítás, *fine da capo*"). Beszédes, hogy maga a formula itt szokatlan formát ölt, tulajdonképpen maga is egy visszafordulással él, megfordítja a bevett változatot, *da capo al fine*! Végrehajtja azt az utasítást, amelyet idéz. Ehhez még vissza kell térni, most azonban fontosabb a múzeumot bemutató és egyben az élet jelenlétéről tanúskodó hang státusza. A szöveg ugyanis ha nem is azonosítja, de egy hasonlat révén mégis közelhozza a különös múzeumi audio guide és/vagy természetfilmes narráció sajátos szólamát ahhoz az élethez, amit leír. „A tárlók öreg tölgyfavázában / apró kártevők folytatják munkájukat azzal / az egykedvű hangsúlytalan háttérzajjal, / ahogy egy természetfilm narrátora / beszél". Ez a hangsúlytalan háttérzaj, melybe majd csak a létezők élet-halál harcára, a láthatatlan fenyegetettségre való ráismerés hoz valóban eleven tónusokat, az élet más formáira támadó bakteriális organizmusok valamiféle manifesztációjához hasonlíttatik itt, amely lényegében magának az életnek a bemutatására és tárggyá tételére nézve hordoz fenyegetést (az öreg tölgyfavázak épségét kezdi ki). A hasonlatot továbbvezetve, kicsit talán túlhúzva akár azt a következtetést is el lehetne helyezni itt, hogy ugyanez a reláció kell hogy érvényesüljön tehát a természettudományos ismeretterjesztés narrációjában is. A narrátor élettelen géphangjának mondandóját kezdi ki vagy semlegesíti (ki ne ismerné ezt a jelenséget?) az, hogy közben valamiféle háttérzaj irritációjaként fejti ki a hatását. Ez a hasonlat azért különösen fontos, mert a versben, amelynek kimért, epikus, a hatsoros versszakok rendje iránt közömbös mondatszerkesztéssel élő nyelvében egy bizonyos tekintetben hasonló hang nyilvánul meg. Némi túlzással ugyanis elmondható, hogy Borbély maga is egy viszonylag egykedvű, leíró, ismereteket közvetítő, olykor oktató hangon beszél, amely a költemény második felében, ahol tágabb eszmetörténeti folyamatokra tekint, továbbra is megmarad valamiféle ismereteket kivonatoló beszélő attitűdjénél, aki viszont időről időre közbeszól abba, amit előad. Ahogyan a múzeumi körülnézést is megszakítja az „*És vírusok a levegőben*" kiszólás, amely aztán a járványtörténeti utaláson keresztül utat nyit egy elnagyolt ívű ideológia- vagy tudástörténeti narratívának, amit megint megszakít egy utalás a munkájukat folytató baktériumokra: „A gondviseléshit / mellett megerősödött a matematika, / később a statisztika. A hit visszaszorulásakor / a halottkultusz helyét a szabadság / mítosza vette át. Mindez az élet rajongó / tiszteletét eredményezte, meg persze / háborúkat, forradalmakat. De a boldogság / jelszava kiszorított minden mást. A halál / modern metaforája idővel az evolúció / lett. Miközben / a baktériumokról / az emberiség még nem tudott semmit." Ez a megszakításokkal ellenpontozó, kicsit parabázisszerű szerkezet, ahogyan ez az idézet is több ponton megmutathatja, a verssorok szintjén, pontosabban a (mondatkezdésekkel egybeeső) sorvégeken is tükröződik („De a boldogság"; „A halál"). Ez a hang végső soron tehát, az élet háttérzajába vész. Amivel mintha azt tanúsítaná, hogy az, ami utóbbi, vagyis az élet szempontjából igazán lényeges, éppenséggel nem látható, nem közvetíthető, nem beszélhető el azon keretek között, amelyekben az életet kiállítják.

Ez egyáltalán nem áll messze a modern természettudományos múzeumok működését meghatározó alapfelosztásoktól. Ezek közül a legfontosabb az, amely kettévá-

lasztja a tudományos megfigyelést és elemzést, illetve a spektakuláris élményt szolgáló kiállítási koncepciókat (ez a különbségtétel alkalmasint eltérő funkciójú intézményeket hívott életre),[3] és ami nyilván közvetlenül ebből fakad, a kiállításokban megcélzott befogadók és befogadásmódok között is különbséget tesz. Ez a különbségtétel persze inkább következménye egy történeti váltásnak (hiszen csak az teszi lehetővé a két funkció szétválasztását), annak, amelyet Nyhart múzeumtörténeti vizsgálódása az ún. „biológiai perspektíva" térnyerésének tud be a 19. század második felében. Ez – a természettörténet kiállításának vonatkozásában – mindenekelőtt abban ad hírt magáról, ez Nyhart fő tézise, hogy az életformák linnéi típusú klasszifikációjának, rokonsági láncok és hasonlósági összefüggések rendszerének helyét a „funkció" princípiuma veszi át: az lesz a vezérszempont, hogy a különféle organizmusok miként viszonyulnak egymáshoz, természetes környezetükhöz, a világban geográfiai és egyéb értelemben betöltött helyükhöz, ez a szempont képes volt alkalmazkodni aztán az evolúcióelmélet adaptacionalista feltevéseihez is.[4] (Ebben a tekintetben különlegesen érdekes, hogy Borbély verse a létharcot viszont az egyszerű felépítésű lények nem kiállított, ám valóságos életében mutatja meg.) Viszont még olyan modern múzeumi koncepciókban is, mint amelyeket a Borbély által meglátogatott bécsi intézmény is tükröz, mely semmiképpen sem mondható kommerciális program által vezéreltnek, fontos szerepet kap az élővilág esztétikai szempontokat alkalmazó bemutatása: ezt a szempontot egyszerűen kikényszeríti az a törekvés, amely az élőlényeket a saját természetes közegükben és helyzetekben akarja megmutatni, egyszerűen fogalmazva oly módon, hogy életet jelenít meg konzervált tetemek színrevitele révén.

Borbély költeménye ennek a kiállítási stratégiának két domináns elemét is kiemeli. Egyrészt azt a – „biológiai perspektíva" által kikényszerített – elvárást, hogy a kitömött állatok valamiféle jelenet keretei között legyenek szemügyre vehetők, méghozzá lehetőleg olyanban, amely az ún. természetes életkörülményeikre emlékeztet. Azzal a kihívással kell boldogulni többek között, hogy a mozdulatlan tetemeknek (amelyek mozdulatlanságát Borbély rögtön az elején, még a nem organikus létformáknál *látszólag*osnak ítéli, később a kártevők létharca adja meg a magyarázatot arra, hogy miért; „Az ásványok és a kőzetek / világa látszólag mozdulatlan") – valamiféle elevenség illúzióját kell kelteni. Ezt egyrészt a taxidermia művészete hivatott biztosítani („Víztelenített testek, szárított toll, / szőr, hámrétegek. Élethű üvegszemek."), másfelől a jelenet elrendezése, amely a mozdulatlanságban a mozgás illúzióját kelti. Borbélynál ez így jelenik meg: „A végtelenségig lassított mozgást rögzítő / halott művek". Valójában meglepően sűrű megfogalmazás ez. *Művekről* beszél, ami a kiállított preparátumok mesterséges voltánál is erősebben céloz az egész múzeumi installáció esztétikai indítékaira és fegyvertárára. A végtelenségig lassított, de mégis mozgás: ez az, amit egy sikeres kiállítás meg tud valósítani, a kiállított, mozdulatlan állat felidézi vagy megmutatja a befogadónak egykorvolt elevenségét. Végül: a lassítás, a rögzítés és a művek, ezek a tevékenységek, illetve a megjelölés nyilvánvalóan megelőlegezi a később szóba hozott természetfilmet. Azt a médiumot, amely film- és narrációtech-

3 Lynn K. Nyhart, *Modern Nature. The Rise of the Biological Perspective in Germany*, Chicago UP, Chicago–London, 2009, 76.

4 Vö. *Uo.*, 22–28.

nikai eszköztárával lényegében azt az opciót bontja ki, amelyet a preparált állatok múzeumi elrendezése ígér, vagyis azt, hogy átjárást létesít mozdulatlanság és mozgás, eleven testek és tetemek között, reanimálja a halott állatvilágot.

Ennek a törekvésnek az egyik mellékhajtása és múzeumtörténeti következménye az volt, állítja Nyhart, hogy a kiállított élőlények – a rajzolt jelenetekben ábrázolt állatok mintájára – hajlamosak lettek emberi vonásokat vagy legalábbis az emberi önszínrevitel bizonyos gesztusait magukra ölteni.[5] Borbély is valami hasonlót figyel meg és emel ki a lassított mozgásukban rögzített preparátumokból: „Bár a levegőben / a lábuk, s fejük már kecsesen félrefordítva, / Ha elölről szemlélik, előnyös félprofil." Ez tulajdonképpen emberekről, esetleges példával élve egy táncosról vagy sportolóról készült, jól sikerült fotó leírása lehetne. Bár a vers rögtön a következő mondatban megvonja a láthatóságot és a látást is a múzeumot benépesítő élőlényektől („A nagy rasszok képviselői vak tárgyak / a sötétben."), itt sem húz határvonalat emberek (a feltételezett látogatók) és állatok (a kiállított látványosságok) közé. A *nagy rasszok*, egy bizonyos szótárban legalábbis, emberek csoportosítására is érvényes kifejezés. A modern természettudomány antropomorfizált állatok kiállításában tárja a természet történetét a nézők elé. A következő, fentebb már idézett mondat vezet át a kártevőkhöz és a létharchoz: „De zárás után se áll meg / az élet." Ez egyrészt visszavonatkozik az előző képre. A bezárt múzeumban nincs fény és nincsenek már nézők, ezért lesznek az üvegszemű életimitációkból hirtelen valóban vak tárgyak a sötétben,[6] másrészt viszont aktivál, hiszen a szószerinti vagy itt inkább fogalmi jelentéséhez kényszerít vissza (amúgy a versben nem egyedülálló módon) egy köznapi frazémát: nem áll meg az élet, ez itt nemcsak arra vonatkozik, hogy a múzeumban nyilvánvalóan vannak teendők a látogatási időn túl is (pl. nagytakarítást kell végezni a vitrineken), hanem arra a tényleges folyamatra is, hogy zajlik az élet, kártevők rágják a kiállítótereket, baktériumok és vírusok folytatják a küzdelmet a létért, adott esetben az élet ellen. A zárás nem igazi zárás tehát, az életet nem lehet feltartóztatni, még ha ez olykor éppen a bemutatott élet „életét" fenyegeti. Sőt a vers jóval későbbi pontján, a már idézett zárlatban még egyszer nyomatékos lesz a kiállított élet és az élet sajátos küzdelme az életért: „A vitrinek üvegén bacilustenyészet, de jön / a nagytakarítás, *fine da capo*." Noha nem derül ki, hogy a vitrin melyik oldalán tenyésznek a mikroorganizmusok, bizonyos értelemben akkor is kiállított, még ha intencionálatlanul és szabad szemmel hozzáférhetetlenül kiállított élőlényekről van szó, ha pusztán a múzeum láthatóbban eleven, noha ideiglenes lakóival, az odalátogató emberekkel volnának interakcióban. A *vitrin* ráadásul fontos szó a kötet kontextusában. Az egyik, minden kétséget kizáróan berlini helyszínnek szentelt versben, az *Alexanderplatz*ban kerül elő többek között, egy olyan leírás alkotóelemeként, amely egy nagyszabású intertextuális átirat keretei között másolja rá a nevezett tér kaotikus urbánus tájait József Attila *Téli éjszaká*jára, melynek egyik kérdése éppen téli éjszakák kiállítására irányul („Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?"), amelyet Borbély a kiállított áruk kommerciális látványvilágával konfrontál („A kirakatokban és a vitrinekben / lángol

5 Lásd *Uo.*, 62–64.

6 Krupp József hívja fel rá a figyelmet, hogy Borbély költészetében a szemek gyakran jelennek meg holt, passzív, roncsolt szervként, amely inkább tárgya, mint ágense a nézésnek. Lásd, számos példával, Krupp József, *„Kitörlött értelem". Borbély Szilárd:* Halotti pompa, Vigilia 2006/2., 122–123.

a szégyen.”). Lőrincz Csongor Hans-Jörg Rheinberger egy írására támaszkodva érvelt amellett, hogy a *Téli éjszaka* vitrinje az életet a maga kísértetiességében mutatja meg, egyszerre laboratóriumi térként elszigetelve (amelyben hallható lesz, József Attila szavaival, ahogyan „összekoccannak a molekulák”) és kiállítótérként láthatóvá is téve azt.[7] És hát valami ilyesmi történik a Naturhistorisches Museum bacilusaival is, amelyek talán csak ott lesznek láthatók, ahol – talán szándékolatlanul – a vitrinre tapadnak, amivel persze kiteszik magukat a pusztításnak (a nagytakarításnak), amely viszont, mint higiéniai óvintézkedés, az élet további pusztítását gátolja meg. Az élet kiállítása egyben az élet fenyegetése, és fordítva, a múzeumba beengedett élet a kiállítást fenyegeti.

Hogy a posztmodern művészet időbeliséggel és elevenséggel kapcsolatos konceptualizációiban fontosnak mutatkozik ez a paradoxon, azt legközismertebb példaként Damien Hirst híres és egyben hírhedt állatpreparátumai támaszthatják alá, amelyek határozottan ellenálltak a preparátumok antropomorfizálásában rejlő csapdának, méghozzá pontosan azáltal, hogy vitrinbe, átlátható, a természetes környezet minden szignalizációjáról lemondó vitrinekbe helyezték a tartósított tetemeket. A talán legnevezetesebb műtárgy ezek közül a *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* című 1991-es vitrin, amely egy formaldehidben lebegő preparált tigriscápán szemléltette az élet különös, holt, de egyben a halált mint organikus pusztulást ignoráló örökkévalóságát.[8] Egészen két évig, amikorra, feltehetően a művészi koncepció ellenére és a preparáció során elkövetett hibák következményeként, a kiállított cápa mégis oszlásnak indult. Láthatatlan kártevők kezdték meg munkájukat az időtlenített testen, olyasvalami történt tehát, aminek lehetőségét Borbély verse ugyan nem szemlélteti igazán, de annál határozottabban végiggondolja. Az élet kísérteties túlélése vagy túlélete számára bizonyos értelemben maga az élet jelenti a legvégletesebb fenyegetést.

Borbély költeményének szemhatáráról persze nem hiányzik a végletesen letűnt, a végérvényessé vált múlt temporális mintázata sem. Hogy a természettörténet kézenfekvően adja magát ennek szemléletessé tételére, arra is hozható többé-kevésbé kortárs, Borbélytól nem túl távol álló példa. Durs Grünbein *Kindheit im Diorama* című esszéjében (a költőtárs verseiből készült magyar válogatást többekkel együtt Borbély szerkesztette és fordította)[9] a New York-i természettudományi múzeumban

7 Lőrincz Csongor, *A ritmus némasága? József Attila:* Téli éjszaka = *Verskultúrák*, Ráció, Budapest, 2017, 324–326. Lásd Hans-Jörg Rheinberger, *In vitro = UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit*, szerk. Peter Geimer, Kadmos, Berlin 2014.

8 Ez az örökkévalóság, vagyis az, „hogy többé már nem tudnak meghalni, nem tudnak elhervadni, az előfeltétele a helyüknek a vitrinben”, állapítja meg Durs Grünbein a *Kindheit im Diorama* című 1994-es, még idézendő esszéjében a kiállított rovarokat és növényeket szemlélve. (Durs Grünbein, *Kindheit im Diorama* = Uő, *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Suhrkamp, Frankfurt, 1996, 125.)

9 Köztük egy olyat (*Biologischer Walzer*; *Biológiai valcer*), amely az emberi beszéd képességének és az ember állati eredetének rejtélyét tematizálva él a formaldehidben tartósított testrész képével is: „Steter Tropfen im Mund war das Wort der Beginn / Des Verzichts, einer langen Flucht in die Zeit. / Nichts erklärt, wie ein trockener Gaumen Vokale, / Wie ein Leck in der Kehle Konsonanten erbricht. / Offen bleibt, was ein Ohr im Laborglas sucht, / Eine fleischliche Brosche, gelb in Formaldehyd. / Wann es oben schwimmt, wann es untergeht, / Wie in toten Nerven das Gleichgewicht klingt.” Borbély (nem optimálisan megoldott) fordításában: „Örökös csöpögés a szájban, a szó a lemondás / Kezdete volt, hosszú menekülés az időbe. / Semmi sem magyarázza,

tett látogatás teremt alkalmat az emlékezés és a visszahozhatatlan múlt viszonyának végiggondolására, közelebbről egy olyan populáris vizuális médium, a dioráma, amely csak azt követően születhetett meg, hogy „felismerték a természet történetiségét”.[10] A kiállított preparátumokat egy régvolt dicsőség glóriája övezi, a természettörténeti idő számára az emberi történelem kínál léptéket, az állatok egy nemzeti panteon halott hőseiként fogadják az ily módon emlékművek előtt tisztelgő látogatókhoz hasonlóvá váló múzeumvendégeket:

> Hogy a lemenő nap miféle ragyogása övezi az ilyen pillanatokat, ritkán mutatkozik meg olyan fejedelmi módon, mint a New York-i American Museum of Natural History termeiben. Ezekben a nagydiorámákban hatalmas ráfordítással valósították meg az utolsó főhajtást a leköszönt állatfamíliák előtt. Itt vannak mind, valószerűtlen díszben és kiszerelésben egybegyűjtve, a metropolisz szívében deponálva. Mint a nemzet nagyjainak panteonjában, úgy merednek világos fényben úszó sírkamráikból az egykori szárazföld messzeségeibe. [...] A New York utcáiról idemenekült látogatót egy mauzóleum hűvös levegője fogadja, egy bolygóközi rekviem hangtalan zenéje.[11]

Borbély versében mindazonáltal nem ez az élettelen dicsfény a szignálja a természettörténeti szemléletnek (amely mindazonáltal ironikusan materiális referenciát képez az élet 5-6. szakaszban említett „rajongó tisztelete” számára), hanem a holttá dermedt természet látens íráskaraktere. A verset nyitó mondatban alkalmazott *nyitott könyv* frazémát is érdemes szó szerint venni. „A Természetrajzi Múzeumban tíztől hatig nyitott könyv a múlt.” A formula természetesen a nyilvánvalóvá, olvashatóvá tett látvány vagy felszín képzetével (és persze az olvasható természet nagy hagyományú fogalmi metaforájával) operál, ugyanakkor a látogatási idő megadásával egyrészt a múzeumra magára testálja a történelem kiolvashatóvá tételének autoritását, másrészt látványos kontrasztot készít elő a fentebb már említett másik frázist tartalmazó mondattal („De zárás után se áll meg / az élet.”). A nyitott könyv maga a nyitott múzeum, de az élet (vagyis az, hogy ez olyasvalami, ami megy tovább, bizonyos értelemben a befejezetté – és vagy mert olvashatóvá – tett múlt cáfolata) igazából zárás után ad hírt magáról. Ez a fogalmi metafora ráadásul, különösen egy olyan kötet szövegkörnyezetében, amelynek meghatározó alakítói a Walter Benjamin-szövegekből átvett idézetek, a természettörténet benjamini felfogására terelheti a figyelmet, amely ismeretesen *A német szomorújáték eredete* allegóriatanának kifejtésében artikulálódik. Ettől egyébként bizonyos tekintetben nem áll távol a muzealizálódott hatalmi emblémák képzetköre sem, amellyel Grünbein idézett esszéje operál. Az alábbi, számtalanszor idézett különbségtételben mégis inkább Borbély költeménye látszik

---

hogyan tör fel egy száraz szájpadlás / Magánhangzót, mint a torokrés a mássalhangzókat. / Nyitva marad, mit keres egy fül a laborüvegcsében, / Egy érzéki brosstű, sárgán a formaldehidben. / Midőn fenn úszik, midőn alászáll, / Mint a halott idegekben az egyensúly csendül.” (Durs Grünbein, *Koponyaalaptantárgy*, ford. Borbély Szilárd és mások, Jelenkor, Pécs, 2006, 69.)

10 Uő, *Kindheit im Diorama*, 126.

11 *Uo.*, 127–128.

közelebb lenni ehhez az allegóriafogalomhoz, és – ami most fontosabb – az abban rejlő természettörténet-koncepcióhoz:

> Míg a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca, az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája. Mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban – nem, halálfejben jut kifejezésre. [...] Ha viszont a természet mindig is a halál martaléka, ugyanúgy mindig allegorikus is. Jelentés és halál úgy érlelődött meg a történelmi kibontakozás során, ahogy csíra módjára szorosan egymásba nőnek a teremtmény kegyelem nélküli, bűnbe esett állapotában.[12]

Jelentés és halál egymásbafonódása – ez volna a benjamini természettörténet sarokköve.

Miért fontos ez a Borbély-vers szempontjából? Egyrészt azért, mert a *Berlin & Hamlet* sűrűn idézi Benjamint, másrészt pedig azért, mert a vers második felében a természettörténetnek a múzeumban fellelt mintázatát (amely a kulturális jelentéssel felruházott, kiállított természet önpusztításával végződik, olyan katasztrófában – a bécsi pestisjárványban –, amely emlékállítást követel) érvényre juttatja az emberi tudás formációinak történetében is.

A vers második, nyelvileg-poétikailag talán kevésbé feszes része ennek a tudástörténeti alakulásnak a kivonatos felvázolásával indul: az „új magyarázatok" megfogalmazását a járvány katasztrófája tette szükségessé. Ami persze már önmagában érv amellett, hogy a természet története beavatkozik, mintát szab az emberi történelemnek. Olyan katasztrófákra emlékeztet ez, amelyekről a „rombolás természetrajzáról" előadott híres tézisében (melyet itt talán helyesebb szó szerint természettörténetnek fordítani) W. G. Sebald az autonómnak hitt emberi történelem megrendülését, vagyis éppen a természet történetébe való „visszasüllyedését" vélte leolvashatónak.[13] Sebaldnál persze természet és történelem elkülöníthetetlenségének katasztrófáját egy történeti kataklizma teszi láthatóvá, de a mintázat Borbély versében sem teljesen irreleváns, hiszen mind a pestisjárvány katasztrófáját, mind a világról és az életről előállított, erre a katasztrófára reagáló magyarázatokat egy egyáltalán nem egészen természetes körülmény, az emberi tudás bizonyos korlátozottsága indukálja („Miközben a baktériumokról / az emberiség még nem tudott semmit."). A baktériumok talán éppen azért avatkozhatnak be pusztító természeti katasztrófát előidézve a történelembe, mert a tudás akkori rendje bizonyult sebezhetőnek. A természet katasztrófái mindig egyben a történelem katasztrófái is, és ez – Sebald okfejtése nyomán – fordítva is helytállónak mondható.

12 Walter Benjamin, *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László = Uő, *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 366–367.

13 W. G. Sebald, *Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*, ford. Blaschtik Éva, Európa, Budapest, 2014, 74. Vö. ehhez Lőrincz Csongor, *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald* Luftkrieg und Literatur *című szövegében* = Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 317–319.

A járvány nyomán előlépő új magyarázatok sorát, amely a gondviseléshittől „a boldogság jelszaván" át az evolúcióelméletig terjed (nem komolytalan felvetésként érdemes ideszúrni, hogy ez a sor sokban érintkezik Borbély debreceni kollégája, S. Varga Pál a 19. század második felének magyar költészetét tárgyaló 1994-es, *A gondviseléshittől a vitalizmusig* című könyvének fogalmiságával), az idézett mondat rekeszti be az emberiség baktériumokat illető tudatlanságáról (amely teljes talán nem volt a pestisjárványt követő években, de abban az értelemben pontos ez a kitétel, hogy az orvostudomány csak bőven a 19. század derekától kezdve tudta érdemben felvenni a harcot az ilyen mikroorganizmusokkal). Borbély verse nem explikálja különösebben az emberi *történelem* szerepét ebben a sorozatban, de azért tesz rá utalást: „Mindez az élet rajongó / tiszteletét eredményezte, meg persze / háborúkat, forradalmakat." Ezt követően a vers visszaterel a múzeumba, „a nagyragadozók vitrinjéhez", amely olyan élethű, hogy megriasztja, aztán egy különös hasonlóság felismeréséhez vezeti az anyjával a tárlatot megtekintő kisgyereket, ők a vers egyedüli emberi szereplői. „A nagyragadozók vitrinje előtt elcsendesedő / gyerek az anyja mellé hátrál és megfogja / a kezét. Az egyikre rámutat: *olyan, mint / a papa*." Ez a váratlan hasonlóság visszatükrözi a preparátumok kiállításának antropomorfizációs hajlamát, amelyre a vers a második szakaszban céloz az előnyös félprofilból mutatott állatokról beszélve, van azonban egy nagyon fontos strukturális szerepe is. A jelenet által kiváltott újabb tudástörténeti reflexió ugyanis egy olyan rendhez vezérel vissza, „a hasonlóságok sorozataihoz", ahol *még* nincsenek érvényben, ismeretlenek azok a természet történetiségével kapcsolatos előfeltevések, amelyek egy modern természetrajzi múzeumot egyáltalán lehetővé tesznek. „És valóban, lehetne a hasonlóságok / sorozatai szerint is elrendezni az anyagot. / Az asszociatív és metaforikus kapcsolatok, // vagyis a *történelem nélküli* nyelv szerint." (kiem. KSzZ) Ebben az archaikus rendben nincs történelem sem.

Ez a tudós okfejtés a tudás azon rendjére céloz, amelyet Michel Foucault emlékezetes módon az ún. „klasszikus kor" episztéméje által leváltottként jellemzett *A szavak és a dolgok*ban, amelynek 2000-ben megjelent magyar fordításáról könnyen elképzelhető, hogy friss olvasmányélményként ott van Borbély versének hátterében. A klasszikus episztémé kialakulása előtt „a hasonlóság irányította a dolgok ábrázolásának művészetét", jelenti ki Foucault,[14] akitől az alábbiakban még többször is kell idézni. Mindenesetre ezen a ponton az derül ki, hogy a teremtésnek nem csupán egyetlen kikövetkeztetett rendje lehet (a váratlanul muzealizált papa a bécsi múzeumban több okból is aligha kerülne egy vitrinbe a ragadozókkal), sőt a tudásrendek történeti sora, itt is a *fine da capo* utasítást követve, meg is fordulhat. A modern múzeum, amely nyilvánvalóan nem mondhat le a spektakularitás esztétikájáról és eszköztáráról, ezzel az eszköztárral tulajdonképpen regresszív módon felidézheti a tudás egy olyan rendjét, amelynek érvényét a kiállítás maga tagadja (természetesen ezt a regresszivitást nyomatékosítja a vers azzal, hogy a hasonlósági elrendezés egy gyerek szemléletében jut szerephez). Foucault, aki *A szavak és a dolgok*ban kimerítően tárgyalja a természetről szerzett tudás formációit, elsősorban persze a későbbi,

14 Michel Foucault, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 35.

második, a klasszikus és a modern kor között azonosítani vélt episztéméváltásra fókuszálva, egy ponton éppen a kiállítás klasszikus logikájának megtörésében látja feltárulkozni az új episztémé alapprincípiumát, a *történelmet*: „A XVIII. század végén Cuvier egy napon kezet emel a Múzeum üvegrekeszeire, összetöri őket, felboncolja és elemzésnek veti alá az állati láthatóságnak e megőrzött klasszikus hagyatékát."[15]

A nevezett episztéméváltás, így érvel Foucault, mindenekelőtt a természet történelmének két formája között váltás. Csak a klasszikus kor végén vált lehetségessé a természet történetéről abban az értelemben beszélni, amely azt kompatibilissé tette a történelem értelemszerűen ugyanekkor színrelépő univerzális fogalmával. A *természetrajz*nak, *histoire naturelle*, kevés igazi köze volt a mai értelemben vett történetiséghez, egy élőlény „története" adott esetben nem volt más, mint a leírása. A *természettörténet*, *histoire de la nature*, csakis akkortól válik elgondolhatóvá, amikor a természet mint olyan történetiként, mi több, az emberi és nem-emberi létezés természete – történelemként lesz megragadható. „Ahhoz, hogy a természet története megjelenjék – írja Foucault –, a természetnek nem kellett sűrűsödnie, elhomályosulnia, sem mechanizmusait megsokszoroznia egészen addig, amíg olyan áthatolhatatlan történeti tömegszerűségre nem tesz szert, amelyet csak fölvázolni és leírni lehet, de nem mérni, kiszámítani és magyarázni; éppen ellenkezőleg: a Történetnek kellett Természetivé válnia."[16] Ez a fejlemény egyrészt nélkülözhetetlen volt egy egységes biológia, egy biológiai perspektíva létrejöttéhez, sőt: elengedhetetlen ahhoz, hogy az *élet* fogalmáról mint olyanról lehessen képet alkotni. „Biológia – mondja Foucault még a 18. századról is – ekkor még nem létezett és [...] a tudásnak az a felosztása, amelyet mi százötven évnél valamivel régebben ismerünk, nem lehet érvényes az azt megelőző időszakra. A biológia ismeretlenségének pedig nagyon egyszerű az oka: *akkoriban maga az élet sem létezett*. Csak élőlények léteztek, amelyek a *természetrajz* alkotta tudás rácsozatán keresztül jelentek meg." (kiem. KSzZ)[17]

Ha ez így van, akkor a természettörténet modern fogalmi lehetősége nem kis mértékben azon az előfeltevésen alapul, hogy az emberi és nem-emberi életnek a történetiség, akár egyenesen a történelem a *természete*. Csakis ezért lehetséges az, hogy pestisjárványok fundamentális gondolkodástörténeti változásokat indukáljanak, és az is, hogy ezek gyökeresen átalakítsák *az élethez* való viszonyulás opcióit, sőt az is, hogy háborúkat, forradalmakat eredményezzenek, hogy újabb „természeti" katasztrófaként avatkozzanak közbe a történelem menetébe.

Nyilvánvaló, hogy ez a fejlemény, tehát hogy, ha lehet így fogalmazni, a természet természete történetivé vált, kardinális jelentőségű fogalomtörténeti következményeket vont magával. Ezekbe a következményekbe itt nincs mód (és szükség) részletesen belebocsátkozni, de egy utalást tenni talán mégsem felesleges a természet és a történelem ily módon előálló kereszteződésének különös mintázatára. Ezt a mintázatot a legmélyrehatóbban Theodor W. Adorno dolgozta ki egy 1932-es előadásában, amely minden fontosabb feltevésében Benjaminnak az allegorikus szemléletről kifejtett,

15 *Uo.*, 162.

16 *Uo.*, 152. Vö. még 184.

17 *Uo.*, 151. Vö. még 188. A természet történetiségét feldolgozó művészeti reakciók spektrumához lásd az alábbi tanulmánykötetet: *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, szerk. Annerose Keßler – Isabelle Schwarz, Transcript, Bielefeld, 2018.

fentebb érintett elgondolására támaszkodik.[18] Mit tesz tehát a természettörténet névvel jelölt fogalmi kereszteződés a két pólussal? Egyrészt nyilvánvalóan azt láttatja be, hogy amennyiben a természet történetivé válik, illetve történelemként mutatja meg magát (vagy, lehetne hozzátenni, történetiként állítja ki a vonatkozó múzeum), akkor egyben mulandónak is kell mutatkoznia: a természet olyasvalami, ami elmúlt, ami ugyan – nyitvatartási időben, „tíztől hatig" – nyitott könyvként olvasható, de mint olyasvalami, ami elmúlt (Benjaminnal gondolkodva rögtön hozzá lehetne fűzni azt is, hogy ez, mármint az olvashatóság eleve múltbeliséget, valamiféle mortifikációt is implikál). És fordítva: a történelemre is rávetül a természet (ez mutatkozik meg abban, hogy az ember által létrehozott világ a maga jelentéseivel és konvencióival „második természetként" vált észlelhetővé), és vele a keletkezés és pusztulás organikus ciklusainak mitikus temporalitása. „Mindig, amikor valami történeti lép a színre – írja Adorno –, a történetiség visszautal arra a természetre, ami benne elmúlik. Megfordítva, mindig, amikor a »második természet« jelenik meg, a konvenciók eme világa közelít hozzánk, ez egyben desifrírozza magát azáltal, hogy jelentéseként éppen mulandóságát teszi világossá."[19] Ez a chiasztikus kereszteződés (mint azt három évtizeddel később Adorno filozófiai főművében még egyszer megerősíti)[20] a lehető legtávolabb áll a történelem naturalizálásának vagy éppen ontologizálásának intenciójától. Éppen azt hivatott megakasztani. Az, hogy természet és történelem bizonyos értelemben a végességet teszik kölcsönösen láthatóvá egymásban, viszonyukat a jelölés és jelentés kategóriáiban engedi megragadni, méghozzá a Benjamin allegóriafogalmában lefektetett minta szerint. Adorno összefoglalásában:

> Mulandóságként az őstörténet abszolút jelen van. [Mint egy múzeumban, lehetne hozzátenni. – KSzZ] Méghozzá a „jelentés" jegyében. A „jelentés" terminus azt jelenti, hogy a természet és történelem mozzanatai nem feloldódnak egymásban, hanem egyidejűleg szétválnak és oly módon kereszteződnek, hogy a természeti a történelem jeleként lép színre, a történelem pedig, ott, ahol a leginkább történetinek adja ki magát, a természet jeleként. Minden létezés vagy legalábbis minden keletkezett létezés, minden egykorvolt létezés allegóriává változik.[21]

Hogyan néz ki ez a chiasztikus kereszteződés természet és történelem között Borbély költeményének megvilágításában? Mint látható volt, a vers olyan narratív struktúrát juttat érvényre, amely egyszerre körkörös és tartalmaz diszkontinuitásokat. A pestisjárvány elindít egy tudástörténeti fejlődéssort, amelynek egy pontján, éppen azon a pontján, amelyen lehetővé válik az olyan intézmények megszületése, mint egy modern természettudományos (természetrajzi és természettörténeti) múzeum, a szöveg hirtelen visszazökkent egy innen nézve archaikus episztémébe – ráadásul éppen

18 A továbbiakhoz lásd Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte* = Uő, *Philosophische Frühschriften. Gesammelte Schriften*, I., szerk. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt 1997, 358–360.

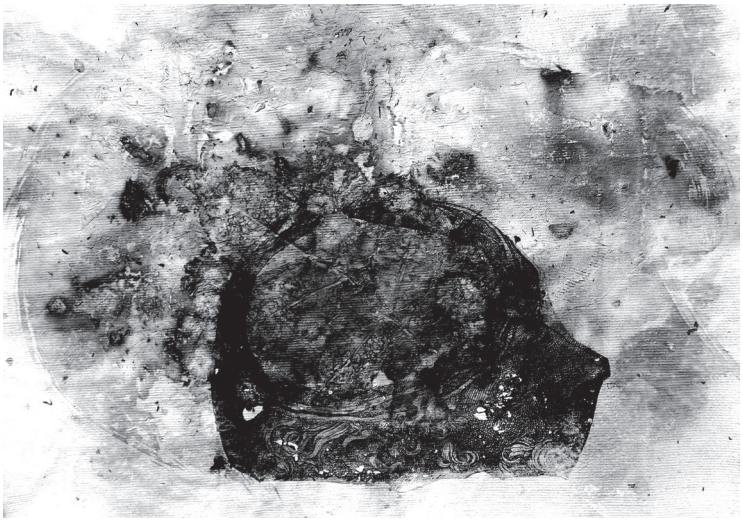
19 *Uo.*, 359.

20 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* = Uő, *Negative Dialektik – Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften*, VI., 349–350.

21 Uő, *Die Idee der Naturgeschichte*, 360.

a múzeumban. Továbbá: ahogyan az fentebb szóba került, a vers rendre létharcként állítja be a ki nem állított élet (kártevők, bacilusok) viszonyát az élet kiállításához, amely nyitott, olvasható könyvvé, történelemmé alakítja a mulandó természetet. És amely, a maga részéről, ugyanígy beavatkozik az eleven természet mechanizmusaiba, pl. azáltal, hogy az élet kiállíthatóságának (és, hozzá kell tenni, konzervált mulandóságának) fenntartását biztosítandó eltünteti a vitrinekre telepedő bacilustenyészetet. És ezzel kezdődik minden elölről. Ezt a jelenetet foglalta össze a vers *nagytakarítás*ként. És ez, valamint a már többször idézett zenei instrukció vezeti be a vers zárlatát, noha a *fine de capo*nak persze inkább visszafelé, mint előre kellene utalnia.

Az utasítás az utolsó sorokat ezzel mintegy kiszigeteli a versben felvázolt körkörös mozgásból, de ezek tulajdonképpen maguk is a visszafordulás, a körkörös ismétlés mintáját juttatják érvényre. Itt újra visszatér a természetfilmes narrátor géphangja vagy éppen persze a tudományos ismereteket kivonatoló laikusé, mindenesetre az élet keletkezésének évezredes kérdésére adott válaszokból vázol fel egy kisebb gyűjteményt a vers búcsúzóul: „Egy becsapódó / meteor, vagy egy, most még az Amazonas / vidékén szunnyadó vírustörzs. Állítólag / az élet kezdete egy meteorittal érkező fertőzés volt." Az élet pusztítással, pusztulással kezdődik, amelynek formája akár a pestisjárvány katasztrófájáét is öltheti: létrejötte egyben valamilyen (másik?) élet halála. Így lett a halál modern metaforája az evolúció – vagy fordítva. Az élet önmaga elpusztításán keresztül teremti újra önmagát, úgy, hogy saját konzerválása ellen lázad fel – és éppen ebben vonja magára a mulandóság, az allegorikus olvashatóság árnyát. Hogy ezt Borbély a muzealizált természettörténet díszletei közé helyezi, azt a – persze a vers szövegterein túlra vezető – kérdést fogalmaztatja meg, vajon mit árul el ez a természettörténeti mintázat általában a történelem tapasztalatáról.[22]



22 Bodor Ádám prózáját elemző 2010-es írásának egy pontján Borbély mindenesetre így fogalmaz: „Ugyanis a kelet-európai fordulatot követő mérsékelt eufória sem feledtethette azt a tényt, hogy az elmúlt negyven év megértésére nincs mód, csupán *természetrajzi* leírására lehet vállalkozni. A múlt megértése elvégezhetetlen feladattá vált." (Borbély Szilárd, *A határövezet viszonyai*, Beszélő 2010/2–3., 51.)

Krupp József

# Állatok és tárgyak Bukolikatájban*

Borbély Szilárd *Bukolikatájban. Idyllek* címmel posztumusz megjelent kötete[1] 2010 és 2013 között írt verseket tartalmaz, melyek tágan értik a *bukolika* fogalmát, a pásztori világon túl kiterjesztve a jelentését a *Georgica,* vagyis a földművelés területére is. Ami a kötet bukolikusságát illeti, egyik értelmezője, Száz Pál a verseknek a hagyományhoz való metonimikus viszonyáról beszél: „a táj téeszesítetten posztparaszti, bukolikussága bevallott mimikri, idézőjeles alakoskodás".[2] Borbélynál a „bukolikus" magában foglalja a „posztbukolikus"-t is, mely nem a pásztori költészet utánit jelenti, hanem azt a szemléletmódot, amely túllép a bukolika keretein, de a bukolika hagyományainak talaján áll.[3]

Pásztorok természeti térben többek között költészet művelésével töltik az idejüket: a bukolikus költészetben már csak e narratív-tematikai alaphelyzet folytán is különösen fontos a natúra és a kultúra összefüggéseinek kérdése. A georgikus, vagyis paraszti költészetben a bukolikusnál jóval nagyobb szerep jut a vidéki-falusi életforma és tér esztétizáló ábrázolásának.[4] Borbély Szilárd kötetének leírásai és elbeszélései különböző konfigurációkban mutatják be az emberi és állati munka, az élő és élettelen egymásra utaltságát a mezőgazdasági tevékenységek során. Az alábbiakban ezek néhány vonatkozását mutatom be, a *Pegazus, szárnyak* című költeményt részletesebben is elemezve.

*A gép, a földút és a mángorló lapja*

A natúra és kultúra viszonya már a kötet narratív verseket tartalmazó ciklusának nyitó darabjában, *A Deukalion Termelő Szövetkezet*ben is nagyon fontos.[5] A vers középpontjában egy átgondolatlan gazdasági vállalkozás, a Rizstelep kudarcos története áll, amelyről Borbély *Nincstelenek* című regényében is szó esik. A mezőgazdaság gépesítése és a kollektív tulajdon meghatározó szerepe elválaszthatatlanok a szövegben; a természetbe való beavatkozás többek között azzal jár, hogy az igen értékes termőtalajt legyalulják.

A vers a mitológia ősidejébe visszanyúló történetet idéz meg: a számos kultúrában ismert özönvíz mítosza egy korszak lezárultát és egy új korszak kezdetét

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 Borbély Szilárd, *Bukolikatájban. Idyllek*, Jelenkor, Budapest, 2022.

2 Száz Pál, *„Mnémoszüné, a sötét fényű". Borbély Szilárd:* Bukolikatájban, Tiszatáj 2022/11., 77–80, itt 79. Hasonlóan vélekedik Kőrizs Imre is, aki így írja körül a kötet címében szereplő térbeli viszonyt: „valahol annak környékén, de nem pontosan ott". Kőrizs Imre, *Lucus a non lucendo. Borbély Szilárd:* Bukolikatájban, Mozgó Világ, 2022/6., 106–111, itt 110.

3 Terry Gifford, *Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral = The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, szerk. Louise Westling, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, 17–30, itt 26.

4 A bukolikus és georgikus költészet szerteágazó problematikájához lásd: *Europäische Bukolik und Georgik*, szerk. Klaus Garber, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

5 A versről a következő helyen írtam részletesen: Krupp József, *A gép mítosza és a posztbukolikus táj. Borbély Szilárd:* A Deukalion Termelő Szövetkezet, Irodalmi Szemle 2023/11., 66–79.

jelzi. A mitikus büntetés Borbély költeményében más logika szerint működik, mint az antik mítoszban. Versében nem az istenek döntenek úgy, az emberiség bűnös voltát megállapítva, hogy vízzel árasztják el a földet. *A Deukalion Termelő Szövetkezet*ben egy költői megoldás révén a vétek és a büntetés egymásba játszik, még ha a versben szereplő embereknek ez nem is tűnik fel. A versben a mitikus özönvíz két síkon is megjelenik, először az emberek a cselekvők, utána pedig maga a természet.

A költemény nemcsak a Deukalión és Pürrha-történetet idézi meg, hanem mitikus aura vonja be a falu világában korábban ismeretlen gépet, az átemelő szivattyút is. „Borzasztóak a gépek, / mert nem fáradnak soha el. Valami elátkozott / erő hajtja őket örökké. Szívták fel a hatalmas / csőbe a folyó vizeit. Roppant kígyóként / tekergett a rozsdás cső a folyótól át / a mezőre. Ráccsal meg szűrőkkel volt / a vége lezárva, hogy elszippantsa a görbe // futású mederből a vizet." (1c–2) A vers beszélője a gépek ábrázolása során többféle távlatot is megnyit. Az egyik az antropomorfizmus, amely egy sajátos megszemélyesítés révén jelenik meg. A gépek nem fáradnak el, aminek élőlényekkel, különösen emberekkel kapcsolatban van relevanciája. Másrészt viszont a mondat éppen azt állítja, hogy a gépek fáradhatatlanok, tehát egy emberi vonás, az elfáradásra való képesség hiánya jellemzi őket; éppen ezért borzasztóak. Egyszerre keltenek borzadást ember alatti és ember feletti voltukban. Az idézetben szereplő kígyó-metafora, amely a rozsdás vascsőre vonatkozik, előkészíti a gépek világának az állati szférával való összekapcsolását. A „görbe futású" jelző, mely enyhíti a leírás komorságát, az antik irodalom magyar fordítástörténetét, konkrétan pedig Devecseri Gábor megoldásait idézi meg.

A kifejezés a folyó kanyargására és ezáltal szabályozatlanságára utal. Ezzel szemben áll a gépet szabályzó kapcsolók említése, melyek fekete bakelitből készülnek. Az apa ezekkel dolgozik, szemmel tartva a gép „óráit" a kapcsolótáblán. „Figyelte, simogatta, meg- / szelídítni próbálta a borzalom gyermekeként / született vasszerkezetet. A gép nem aludt, / és apám szolgálta egész nap, éjjel és nappal. / Csodálata tartotta lekötve. A gép megbabonázta, / és nem tudott szabadulni előle." (2) A kígyó-metaforával előkészített animális képzetkör felől közelíti meg a lírai beszélő a gépet, amikor a megszelídítésére tett kísérletről beszél. De nem a „bukolikus" táj valóságából vett állathoz hasonlítja, hanem mitikus figurát teremt. A „borzalom gyermeke" radikalizálja és narrativizálja az általában a gépek tulajdonságaként említett „borzasztó" jelzőt. A „borzalom" itt már nem egyszerű attribútum, hanem a gép – eredetével összefüggő – lényege. Rémisztő és veszedelmes, állati alaktani jegyeket mutató szörnyeket idéz meg ez a gép.

A gép megváltoztatja az apa tudatállapotát. Nem egyszerű csodálatról, hanem megbabonázottságról van szó, amely összefügg a férfit lenyűgöző indusztriális esztétikával. Mert bár a gép működéséhez szükséges gázolaj miatt kiég a fű, vagyis az össze nem illő, természetesnek és mesterségesnek tekinthető anyagok ellentétéről beszélhetünk, ugyanakkor a gép és a táj egymásra vetül: „A ritka rézcsövek ragyogása / olyan volt, mint az őszi lombkorona / látványa." (3a) A drága színesfémek újdonságot is jelentenek, és megidézik az urbánus életforma rekvizítumait: „És mint Kirké / szigetén, itt a gépek varázsolták el az / embereket. A férfiakat, akik a gépek közt // laktak." (3a–b) A gép emberre gyakorolt hatásának fontos tényezője az irracionalitás. Kovács Edward a *Bukolikatájban*-ról írott kritikájában Hans Blumenberg *A mítosz való-*

*ságfogalma és hatóereje* című írását idézi: a mítosz, eredetének egyik megközelítése szerint, „a démonikus megbabonázottság passzivitásának tiszta kifejeződése".[6]

A gép és a táj össze nem illése *A Deukalion Termelő Szövetkezet*nél kevésbé kiterjedt módon, és sokkal kevésbé radikálisan jelenik meg a *Merkúr a határba* című darabban. Ebben a tehenekről olvassuk a következőket: „És hasított patájuk / körmeivel nagy esők idején mély, harántirányú / árkokat vésték a földbe, hogy amikor / a piros traktorral mentünk, rázott rettenetest. / A biciklit meg a szélén toltuk, ahol nem volt // már út sem." (5b–6) A részletes leírás úgy láttatja a patákat,[7] mintha azokat valamiféle eszközként használnák a tehenek, akik a maguk állati mozgásával mintegy szándékosan teszik tönkre – legalábbis a traktoron és kerékpáron közlekedő emberek perspektívájából – a földutat. Vagyis a tájba való beavatkozás alanyai itt a szarvasmarhák.

Hasonló leírást olvashatunk az *Árkádiai legelő, alkonyi angyal* című versben: „Az Árkádiában lakó lassú mozgású állatok lépte / bordásra vágta a földutat, és olyan lett, mint a / libagége vagy a mángorló lapja, amelyre oldalt / szép betűkkel véste rá a mester tulajdonosa / nevét. A csordaúton nem lehetett biciklivel menni. / Csak tolta a gúnárnyakú csordás is, a kormányhoz / szorította hosszú botját, amellyel terelgette / a marhákat." (1a) Ebben a részletben a költői összerendezésnek köszönhetően több ponton is natúra és kultúra sajátos konfigurációját figyelhetjük meg. Az állatok bordásra járják az utat, amit a vers beszélője két hasonlattal is megvilágít.[8] Egyrészt libagégéhez hasonlítja az út bordázottságát, vagyis egy tésztaféléhez, amely formája és mintázata miatt egy állati testrészről kapta a nevét. A csordásnak pedig a gúnárnyakát emeli ki, vagyis egy olyan jelzővel látja el, amely rímel a libagégére. Igaz, az egyik a gége struktúrájára, a másik a nyak vékonyságára és hosszára utal, a két szó (*liba* és *gúnár*) ugyanarra az állatfajra utal (utóbbi annak hím egyedeire). Mintha a csordás a nyaka és a két metafora révén részben hasonulna ahhoz az úthoz, amelyen jár, és amelyet a tehenek lépte vág bordásra. A másik hasonlat a kimosott és megszárított ruhák simításához használt mángorlóval kapcsolja össze az utat. Azáltal, hogy a vers beszélője a bordázott lap oldalának vésetét, a tulajdoni viszonyok jelzésére szolgáló és esztétikai funkcióval bíró kalligrafikus díszítést is megemlíti, a tehenek mindennapi vonulását jeles mesterségbeli tudással, a tárgyak igényes megmunkálásával asszociálja.[9]

---

6 Hans Blumenberg, *Hajótörés nézővel*, ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 109. Lásd Kovács Edward, *A mítosz színeváltozása. Borbély Szilárd:* Bukolikatájban, Szépirodalmi Figyelő 2022/4., 108–115, itt 113.

7 A „hasított patájuk" kifejezés fontos Pilinszky-intertextus: „És tudjátok, miféle fájdalom / tapossa itt az örökös sötétet / hasadt patákon, hártyás lábakon?" *(Apokrif).* Pilinszky írásművészete a költő és esszéíró Borbély Szilárd egyik fontos tájékozódási pontja; a kapcsolat több vonatkozását feltárta már a recepció. Lásd t. k. Szénási Zoltán, *Inter-Textus és Resurexus. Pilinszky jelen-léte Borbély Szilárd* Halotti Pompa *című kötetében*, Studia Litteraria 2006/1–2., 116–125. Mártonffy Marcell, *Ikon és intertextus. Pilinszky teológiai recepciója az értekező Borbély Szilárdnál*, Studia Litteraria 2006/1–2., 35–54. Szávai Dorottya, *„Ha Auschwitzra gondolok, sejtem már, mért volt lennem". Az önvád retorikája. Borbély Szilárd Pilinszkyjéről" = Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. Lapis József – Száz Pál, Alföld Alapítvány – Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, Debrecen, 2024, 234–249.

8 Meglehet, a *megvilágít* ige nem pontos ezen a helyen, hiszen a bordázott utat alighanem könnyebb elképzelni, mint a libagégét. Tehát nem annyira szemléletes, mint inkább ornamentális hasonlatról van szó. Borbély a *Nincstelenek*ben is szerepeltet ilyen hasonlatokat. Vö. Kőrizs Imre, *Mit csinál a ló?* = Uó, *tévedések fenntartása mellett*, Műút, Miskolc, 2019, 117–122, itt 117.

9 A használati tárgyak nagyon fontosak a kötetben a falu hierarchiája szempontjából: „A széles / eresz alatt, két kovácsoltvas kampószegen / függött egész évben az esztováta két oldalszéle. / [...]

A vers a természet és a kultúra sajátos találkozását is megörökíti. A kötet legidillibb pillanata egy antropomorf tehén és a keresztény ikonográfia találkozása a véletlennek köszönhetően. A faluban dolgozó „műemlékisek" nem ismerik a szokást, hogy be kell csukni a parókia kapuját, amikor hazatérőben vannak a tehenek. A Manci nevű tehén betéved a parókia udvarára, és szembesül a Kálvária-csoport szobraival: „Állt döbbenten. / Nem értette, hogy miféle emberek lehetnek / ezek. Sose látott festett, szoborszerű embereket, / akik nem szólnak, nem ütnek, nem káromkodnak, // nem kiabálnak. Állt a nagy állat megmerevedve / a szárnyas angyal szobra előtt. És nagy, puha, rózsaszín / orrával közelített lassan az angyali archoz. Nem / hitt a szemének. Nagy orrlyukaival fújtatva próbálta / szagolni az angyalt, aki csak nézett festett szomorú / szemével a Manci barna szemébe." (6–7.) A megdöbbenés, amelyet a vers beszélője a tehénnek tulajdonít, a kultúra befogadásának fontos testi-mentális kísérőjelensége, amelyet humán tapasztalatként tartunk számon. A tehén a vers narratívájában, legalábbis az elbeszélő szavai alapján így tűnik, ebben a tapasztalatban részesül.[10]

*A méhek, a ló és a szárnyseprű*

A *Pegazus, szárnyak* Borbély Szilárd egyik utolsó verse, melyet zárlata, mint alább szó lesz róla, alkalmassá teszi, illetve tenné arra, hogy lezárja a „bukolikus" versek sorát.[11] A vers utolsó sorai megidézik *A Deukalion Termelő Szövetkezet*et, és összegző gesztussal utalnak a faluversek szereplőinek életére. A költemény mind a mítoszhoz való viszony, mind pedig a benne megmutatkozó természeti és tárgyi világ vonatkozásában gyökeresen eltér a ciklusnyitó darabtól.

A *Pegazus, szárnyak* georgikus versnek tekinthető: a gazdasági tevékenységek közül a méhészet és a lótartás játszik benne fontos szerepet.[12] Utóbbival Borbély mintha egy periódusos rendszer hiányzó elemét töltené ki, amennyiben a ló a huszadik század nagy technikai paradigmaváltásának fontos költői toposza. Ebben a szövegben a Deukalion-verssel szemben nem a gépekkel folytatott munkáról, hanem a lovasszekérrel való szállításról olvashatunk leírást, és ezzel összefüggésben egy ló haláláról.[13]

---

/ A módos házakat erről, a szövőszék / oldalszéleiről meg lehetett ismerni. Ahol nem / függött a hátsó eresz alatt, az nem számított / valamirevaló portának." (*A paraszt Párkák, 3b)* Egy rossz anyagi helyzetű családról olvassuk: „Semmi szerszám, farakás, melléképületek / se az egyetlen tákolt tyúkólon kívül." (*Dionüszosz és a pucák, 4c*)

10 Smid Róbert a *critical plant studies* irányából közelíti meg ezt a verset és *A Deukalion Termelő Szövetkezet*et. A tehén parókiaudvari jelenetét így értelmezi: „Manci mintha csak az Édenkertbe jutott volna, így a versben a művelés, az emberi gond kezdetének őszövetségi epizódja és az újszövetségi megváltástörténet egymásra montírozódik." Smid Róbert, *Elkerített testek a szikföldön. Borbély Szilárd:* Bukolikatájban, Irodalmi Magazin 2023/3., 113–118, itt 118.

11 Nem tudhatjuk, hol lett volna a vers helye a ciklusban, ha Borbély Szilárd elkészült volna a kötettel. A posztumusz kiadásnak a függelékében kapott helyet, mivel a szerző által 2013 tavaszán összeállított anyagban még nem szerepelt (hiszen Borbély még meg sem írta ekkor).

12 Vergilius a *Georgica* negyedik könyvében ír a méhészetről (a lótenyésztésről a harmadikban).

13 „A ló rendszerint az életet, a halállal viaskodó, pusztuló vagy elpusztult életet jelenti. Gépzajos századunkban a ló mindinkább a természetes élet, a modern nagyvárosi civilizáció által egyre inkább kiszorított természeti világ szimbóluma lett" – írja Bojtár Endre Tandori Dezső *Hommage*-a kapcsán. Bojtár Endre, *Értékelés és értelmezés. Tandori Dezső:* Hommage = Uő, *Egy kelet-európéer az irodalomelméletben*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 87–104, itt 91. Borbély költészete persze távol áll az efféle szimbólumképzéstől.

Hogy Borbély Szilárd a méhészetet is beemelte a „bukolikus" világba, egyrészt nem magától értődő, másrészt nagyon is kézenfekvő. Azért nem magától értődő, mert a méhészet esetében olyan speciális tudásról és gyakorlatról beszélhetünk, amely nem jellemzi a paraszti közösség egészét.[14] Nem véletlen, hogy a méhekkel kapcsolatos munkák alanyaként a vers beszélője nem a falusi embereket a kötetben oly gyakran leíró „istenek"-et, hanem „apám"-at emlegeti. Ugyanakkor nagyon is kézenfekvő, hogy Borbély kiemelt figyelmet szentel a méheknek. Ezek a rovarok az ókortól fogva kitüntetett szerepet töltenek be a zoológiai és mezőgazdasági szakirodalomban: a méhek nagy megbecsülésnek örvendenek, közösségük és az emberi társadalom között analógiát érzékelnek, és a méhek a nekik tulajdonított erkölcsiség okán exemplumként szolgálnak.[15] A ló és a méh képzetéhez is könnyen rendelhetők olyan diskurzusok, melyekben ezek az állatok túlmutatnak önmagukon.

Borbély ábrázolásmódjára jellemző, hogy a vers méhtetemektől jut el egy ló halálának elbeszéléséig. A méhek és a lovak közötti kapcsolatot ebben a szövegben meglepő módon a szárny jelenti. Ez az állati testrész megjelenik a vers címében is, amely hasonlóan épül fel, mint a *Kirké, disznószíve* és a *Prokné, anyám,* melyek keletkezésük idejét tekintve is közel állnak a Pegazus-vershez.[16] Ezekben a címekben a vessző által kifejezett kapcsolatos mellérendelés egy-egy mitológiai alak nevét köti össze a versek központi motívumával. Az egyes motívumok összefüggenek az adott mitikus figurákkal, de összefüggésüket, ahogy a címben megjelenik, nem írhatjuk le egyértelműen valamely grammatikai kategóriával.[17] A szárnyas ló, a Pegazus [Pégaszosz] ikonográfiai hagyománya alapján a *Pegazus, szárnyak* mellérendelést alárendeléssé alakíthatnánk: „Pegazus szárnyai", de ez nem felelne meg a vers szemantikai és képi valóságának; a cím két eleme ennél lazább és talányosabb viszonyban áll egymással.

Az első szakaszban központi szerepet töltenek be a szárnyak – mégpedig többféle szárny. Az első mondat nem köti a szárnyakat konkrét állathoz: „A méhesben találtam szárnyakat, amelyek / nem repültek már sehová sem." Itt tehát három dolgot is megtudunk a szárnyakról: azt, hogy a vers beszélője hol és hogyan jutott hozzájuk [a megtalálás helyszíne mellett az is lényeges, hogy találta, és nem ő hozta létre őket), és azt, hogy *már* nem repültek, ami azt implikálja, hogy ez korábban másként volt. A szárnyak eredete tehát valamilyen repülő entitás, a méhes alapján

14 „A méhészettel kapcsolatos tudás mindig konkrét személyek egyedi tudása, ez nem épül be a közösségi tudás általános rendszerébe." Kotics József, *Paraszti méhészet = Magyar néprajz,* II., 89–103, itt 103.

15 Darab Ágnes az Idősebb Plinius méhábrázolásáról szóló, az ókori apiológiába is bevezető tanulmányában idézi Pliniust: *Sed inter omnia ea principatus apibus et iure praecipua admiratio, solis ex eo genere hominum causa genitis.* „Azonban valamennyi között a méheket illeti meg az elsőség, és a joggal kivételes csodálat is, mert ebből a [rovar]fajból egyedül ők keletkeznek az ember számára." [Plin. *Nat.* XI, 11., ford. Darab Ágnes.] Darab Ágnes, *A méhek római élete [Plin.* Nat. XI, 11–70.], Antik Tanulmányok 2026/2. [megjelenés előtt]. Köszönöm Darab Ágnesnek, hogy a rendelkezésemre bocsátotta tanulmányát.

16 Távolabbi rokona ezeknek a *Bécsikék, legyek* cím, mely felsorolásszerűen nevezi meg a vers két, ellentétes irányba mutató motívumát.

17 A *Prokné, anyám* esetében például csak az egyik lehetőség Prokné és a beszélő anyjának azonosítása. A Borbély-hagyatékában fennmaradt töredék, az *Ödipusz, aki megszüli* címe is hasonlóan talányos. Ezeknek a címeknek a kérdéséről máshol részletesen írtam: Krupp József, *A vers teste. Borbély Szilárd:* Prokné, anyám = *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről*, szerk. Lapis József – Száz Pál, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2024, 54–79, itt 57–58.

pedig azt gondolhatnánk, méhszárnyakról van szó. A folytatásból azonban kiderül, hogy ez csak áttételesen igaz: „Apám a kasok / körül sepert velük, a megtört fehér szárnyakkal, / döglött méheket, molyrágta lépet, méhek kis / szárnyait, kiszáradt pókokat, limet-lomot, ami lehullt / a néhány deszkaszálra." (1a)

Az első mondatban említett szárnyakat tehát seprésre használták, amiből sejthető, hogy ezek madárszárnyak voltak eredetileg. A seprésre használt szárnyak és a méhszárnyak között a seprés révén egészen konkrét érintkezés, vagyis metonimikus kapcsolat jön létre. A hulladékként elgondolt egykori élet többféle állathoz kötődik: a méhek mellett megidéződik a lépet pusztító moly, és kiszáradt állapotban jelen vannak a méh számára élőként veszélyt jelentő[18] pókok. A méhek esetében feltűnő a rész és egész egymás mellé helyezése: a seprendő anyag először „döglött méhek"-ként, majd „méhek kis / szárnyai"-ként van megnevezve. A semleges-részvéttelen „döglött" mellett tehát, amely rovarok esetében adekvát jelző,[19] ott van az odafordulást implikáló kifejezés is, amely érzelemtelibb (gyengédebb), mint a prózai „kis méhszárnyak". A felsorolás egymás mellé rendezi, ami korábban egynemű és ép volt, és ami most egészként (méhtetem) és részként (méhszárny) is jelen van – anélkül, hogy ennek többé jelentősége volna. Mint ahogy a hulladék leírásában a „kis szárnyait" és a „kiszáradt" a hasonló hangzás révén is kapcsolatot teremt a méh- és póktetemek között, egyszersmind jelzi a szárny és a szárazság összetartozását, amelynek a szárnyseprű[20] vonatkozásában is jelentősége lesz.[21] A *Pegazus, szárnyak* elején tehát száraz, apró tetemek rendezetlen halmazát látjuk, ezeket összesöprik; a költemény második felében a ló halála egészen más konstellációban jelenik majd meg.

A méheshez kapcsolódik a vers első negyede-harmada (a 2c szakasz elejéig), először a méhészeti tevékenységről, majd a méhek világáról olvasunk. Borbély a méhek és az emberek között szoros kapcsolatot hoz létre egy nyelvi elemmel, a *család* szó kettős használatával: „röptette apám a néhány családot, / amely a lépes mézet adta a családnak." (1b) Ez a diafora hasonló logikán alapul, mint fentebb a különböző szárnyakra tett utalások, és előkészíti a méhek magas társadalmi szervezettségét bemutató részeket.

A vers beszélője hangsúlyozza, hogy korábbi méhészeti módszereket ír le a következőkben: „Régen / lekénezték az egész rajt, és kivágták a nehéz / lépeket.

18 Lásd pl. Valló Árpád, *A méhtenyésztés vezérfonala*, Pallas, Budapest, 1914, 52.

19 A méhekkel kapcsolatban nem olyan egyértelmű a dolog. „Általánosan ismert hiedelem, hogy a méh Salamon király bogara, s az a tiltás, hogy a méhre nem szabad azt mondani, hogy megdöglik, hanem csak azt, hogy meghal." Szabadfalvi József – Hoppál Mihály, *Méhészet = Magyar néprajzi lexikon*, III., 549–552, itt 551.

20 Borbély két helyen is „tollseprű"-ként említi a tárgyat a versben. Ennek a szónak két meghatározását találjuk *A magyar nyelv értelmező szótárá*ban: „1. Baromfi, főleg liba lemetszett szárnya, tűzhely körüli tisztogatásra, koromnak, elszóródott lisztnek leseprésére. 2. Finomabb, puha tollakból vékony bot végére kötött seprű, főleg bútorok, képek, falak leporolására, tisztogatására." Mivel a mai köznyelvben szinte kizárólag a második jelentésben használják a szót, a szárnyseprű használata mellett döntöttem. Mint egy alábbi szakirodalmi hivatkozásból látszik, a libaseprű is bevett név a szóban forgó eszközre.

21 A hangzás szempontjából figyelemreméltó a „limet-lomot, ami lehullt" az l, m és t ismétlésével. Borbély a limlom ikerszót, amelyet rendesen csak a végén toldalékolunk, mindkét tagján raggal látja el, kötőjellel írja, és nem a megszokott értelemben [„[rendetlenül összezsúfolt, egymásra hányt] hasznavehetetlen, ócska, csekély értékű v. értéktelen holmi"] használja, hanem az apró hulladékokra vonatkoztatja; mintha a nyelvhasználatra is vonatkoztatható volna a hulladékszerűség ezen a ponton, a hangzók, illetve szótörmelékek egybesöprése.

Aztán csak elvettek tőlük, leseperve / a makacs dolgozókat, vigyázva az anyára." (1b) Két korábbi korszakról van itt szó, az egyikben még lekénezték a rajt, a másodikban kíméletesen bántak a méhekkel. Borbély kibontja az *elvenni* méhészeti kifejezésben[22] rejlő szemantikai lehetőséget, amikor a *csak* módosítószóval vezeti be, és az említett eljárás egyszerűségére utal, egyrészt a későbbi technikákhoz, másrészt – implicite – a méhek tevékenységéhez képest. Az „elvettek tőlük" második tagja abba az irányba viszi el a kifejezést, mintha itt valamiféle veszteség érné a méheket.[23] A méhészkedés tárgyi-technikai feltételeit egy későbbi, eszközökben bővelkedőbb állapottal – az előbb említett két korszak után ez a harmadik – összehasonlítva írja le a vers beszélője: „Nem / volt még pergető, se kaptár, csak a gyékény- / kas, amelyeket gyártott apám telente, / mindig többet, mint amennyire szükség volt, / a padláson pedig üresen lógtak a szarufák / alatt felakasztva, mint könnyű harangok, // amelyekbe beköltözött időnként néhány folt- / darázs."[24] (1b–2a)

Az archaikus technikával, könnyen hozzáférhető anyagból megfonható kasok készítésének ideje tehát a tél. Az évnek az emberek felől értelmezhető telését Borbély rávetíti a méhekre, amikor kirepülésüket említi: „Így telt az év, a télre jött tavasz, / készültek új kasok, kirepült akácra a / dolgozók hada, az új fiasítás, amely éhes / volt nagyon, és addig repült, míg szárnyai / elkoptak teljesen." (2a) A vers a méhek életszakaszairól sajátos költői beszámolót ad, melyben fordulópontként jelenik meg a szárnyak elkopása. A nemzedékek közötti munkamegosztás példája, hogy a gyűjtő méhekből takarító méhek lesznek, amikor hártyás szárnyuk már nem alkalmas a repülésre. „Akkor még takarítottak // kicsit a kasban, nevelték a következő / fiasítást. Aztán egyszerre nem mozogtak / tovább. Akkor jöttek a következő takarítók, / akiknek időközben szintén elkopott a / szárnyuk már, kihordták őket a kas szája elé,

22 Ezen a ponton („elvettek tőlük") talán tollhibát feltételezhetünk, és a kívánatos alak az „elvették" lenne: ti. a műveletsor részeként arról van itt szó, hogy elvették a méhektől a lépeket (nem pedig általában „elvettek" tőlük). Ezt azért lehet itt szóvá tenni, mert Borbély Szilárd szövegei esetében újra meg újra felmerül az a szövegkritikai kérdés, hogy egyes szöveghelyeken nem elírással van-e dolgunk. Bárhogy is van, az *elvenni* fontos méhészeti terminus, többek között a lépek összefüggésében is használatos, de vonatkozhat az anya elvételére is. Lásd pl. „Az elvett fiasításos és mézeslépek helyett az anyacsalád dolgozóslépeket kap" (Valló, *I. m.*, 134). Vallónál ezt olvassuk a „régi méhészek" kora tavaszi munkálkodásáról, a „barkácsolásról", illetve „herélésről": „a lépeket visszametszették, a mézből, ha soknak találták, elvettek s rendesen a két szélső lépet – a veselépeket – szedték ki." (*I. m.*, 105. Ezen a helyen indokolt az „elvettek" az „elvették" helyett, hiszen nem tárgy a vonzata, hanem ez a kifejezés: „a mézből".)

23 A korábbi és újabb méhészeti technikák különbségére a néprajzi szakirodalom is felhívja a figyelmet. Borbély leírásával több ponton is érintkezik a következő beszámoló, amelyben a szárnyseprű is megjelenik: „Régebben a méheket kénnel kifüstölték s így vették el a mézet. Újabban átrázzák egy üres kasba s a méh ebből felszáll egy fára. Innen vigyázva leütögetik vagy libaseprűvel leseprik a királynéval együtt, vigyázva, hogy az ne maradjon az ágon." Gönyey Sándor, *Adatok Galgamácsa néprajzához*, Néprajzi Értesítő 1940/1–2., 22–50, itt 40. Borbély minden bizonnyal felhasznált valamilyen néprajzi vagy méhészeti szakmunkát.

24 A *folt* jelentése itt: 'csoport, sereg'. Ahogy a Czuczor–Fogarasi-féle szótárban olvasható: „Mondják különösen holmi apró bogarakról, rovarokról, férgekről. Folt darázs szállott a fára. Folt méh, légy v. méhfolt, légyfolt". A „foltdarázs" szerepel Kölcsey Ferenc *Vanitatum vanitas*ának harmadik versszakában a „patkánycsoport" mellett. Borbély versébe bizonyára innen származott át: a szót részletesen kommentálta is a Kölcsey-versről írt értekezésében, hangsúlyozva, hogy már Toldy Ferenc is ritka szónak tekintette. Borbély tájszónak minősíti. Borbély Szilárd, *A* Vanitatum vanitas *szövegvilágáról,* Kölcsey Társaság, Fehérgyarmat, 1995, 31.

// ahonnan apám a szárnyakkal seperte / őket össze." (2a–c)[25] Az apa tehát folytatja, befejezi azt a munkát, amelynek oroszlánrészét a méhek végzik el.[26]

Itt térünk vissza a szárnyseprű leírásához. „A fehér tollseprűvel, amelyet / a csont és a bőr tartott össze, halott / szárnyvége a libának, amelyet levágtunk / mindjárt az állatról, amikor nyakát // elmetszettük." (2c–3) A seprű tehát csonkolás eredménye, és ez kapcsolatot jelent a Pegazussal, amennyiben a szárnyas ló születése ahhoz a pillanathoz köthető, amikor Perszeusz lefejezte a Meduszát; egy másik mítoszvariáns szerint a Medusza kicseppenő véréből született. A levágott szárny seprűvé alakulása egy pillanat műve: „Csak a szárnycsonkra / volt szükségünk, a véres csontot ekkor / a fahamuba nyomtuk bele azonnal, / és ettől, mint valami múmia, maradt / minden egyben, tollak a beszáradt / bőrben, és kész volt a seprű máris." (3) Ezen a ponton megismétlődik a szárny és a szárazság összekapcsolása, amely fentebb a méhszárnyak vonatkozásában volt fontos.

A szárnyseprűnek és a levágott állatnak a kapcsolatára utal a jelzőcsere a „halott szárnyvége a libának" megfogalmazásban (valójában a liba tekinthető halottnak). Fontosabb ennél a csonk és az egész, az egyben levés oxymoronja: a szárnyvég le van vágva a szárny egészéről, mégis „maradt / minden egyben". Figyelemreméltó továbbá a seprű megalkotásának minimalista volta és a megidézett mumifikálás bonyolult eljárásának az ellentéte. A szárnyvég önállósulására utal a múmia-hasonlat, amelyet az alliteráció még hangsúlyosabbá tesz. A *mi-mi-mú-mi-ma-mi* hatos sorozata, amelyhez hozzájárul még egy hetedik bilabiális hang, az utolsó szótag *b*-je („mint valami múmia, maradt / minden egyben"), kifejezetten kellemetlen: ott van a legkülső hangképző szerven, az ajkunkon, de nem tudunk megszabadulni tőle, csakúgy, mint a múmiaként elgondolt szárnycsonk képzetétől.[27]

A véres csontot tehát fahamuba nyomták, és a szárnyból múmiaszerű, száraz tárgy lett. „Csak a fekete csonk emlékeztetett // arra, hogy egykor repült ez a csonk, / hogy úszott a vízben vagy csak csapkodott, / hajtotta maga körül a levegőt." (3–4a) Furcsa tautológiának, megoldatlanságnak is lehetne tekinteni ezt a megfogalmazást, a csonk–csonk diafora azonban nagyon is találó: a fehér szárnyvég végén a fekete csonk jelzi, hogy a csonk-szárnyvég egykor a repülést-úszást-csapkodást lehetővé tevő mozgásszerv része volt.[28] A csapkodás vonatkozásában hangutánzó potenciállal is bíró *cs* mellé társul a *k,* és ez a két hang az előbbi idézetben látott szavak mellett

25 Darab Ágnes így foglalja össze az idősebb Plinius vonatkozó leírását: „A kaptáron kívül és belül végzett munkák szigorúan fel vannak osztva az életkor és a társadalmi rend szerint. Az életerős felnőttek kint dolgoznak, gyűjtik és szállítják a virágport, az idősebbek pedig a kaptárt tartják rendben, és ételt készítenek." (*Nat. hist.* XI, 21–22.), Darab, *I. m.*

26 Az együttműködésnek másik, a méhekkel szemben előzékenyebb ritmusát teszi lehetővé a kaptár használata. A méhészeti irodalom klasszikusa, Sőtér Kálmán így ír a tavaszi takarításról: „lássunk a kaptárak talajának kitakarításához, a mivel sok fáradságtól, sőt nem csekély veszteségtől mentjük meg a méheket, – mert a halottak kihordásával foglalkozók nem birván a terhet – gyakran lehullanak és – különösen, ha lábaik, szárnyaik, a halottak körmeibe akadván, hamarjában nem szabadulhatnak – elfáznak, és el is vesznek." Sőtér Kálmán, *A méh és világa. Elméleti és gyakorlati bevezetés a méhek alapos ismerete és sikeres tenyésztésébe,* II., Gyakorlati rész, Franklin, Budapest, 1908, 615.

27 Az undor kérdéséről Borbély Prokné-verse kapcsán Simon Attila tett alapvető megfigyeléseket. Lásd tanulmányát jelen folyóiratszámban.

28 Ha „a fekete csonk"-ot így módosítanánk: „a fekete csont", a konjektúra szemantikailag egyszerűbbé tenné a mondatot.

a folytatásban is meghatározó lesz: *kacsa* („Toll- / seprű kacsából is készült"), *lapocska, lapockacsont*.[29]

A méhszárny–szárnyseprű–liba- és kacsaszárny sorozatához ezen a ponton újabb elem járul. Ahogy a vers beszélője beszámol róla, gyerekkorában társaival nem használati tárgyként, hanem játékként tekintettek a szárnyseprűre. „Ezzel játszottunk, // hogy két tollseprűt felkötöttünk a / vállunkra, a lapocska fölé, amellyel / mozgatni lehetett őket, a nagy / lapockacsonttal. És rohantunk le és / fel az udvaron, ahogy tudtunk, rebbentek / szét a tyúkok, kacsák, libák. Futott / a kutya utánunk és ugatta a szárnyakat. / Azt képzeltük, tudunk repülni mindjárt, / felszállunk, ahogy a szarka, a galamb. / De ez sose történt meg." (4a–b) Működni látszik itt egy fontos Horatius-hely, a költő hattyúvá válásának emlékezete: „hattyú leszek lám, hószinü, csillogó, / s az ujjamon s a vállamon már / lengedező, puha pelyhek ülnek" (Horatius: *carm.* II. 20, 10–12; Kardos László fordítása). Mint alább látni fogjuk, a versben Borbély több olyan motívumot rendez egymás mellé, melyek értelmezhetők a költészettel kapcsolatos antik/mitikus diskurzusok irányából. Ide tartozik, hogy a költő mint szárnyas lény Platón *Ión*jában összekapcsolódik a méh és a méz képzetével, melyeknél a Borbély-vers íve kezdetét vette.[30] A bukolika nagy témája, a költészet, úgy tűnik, utat tör magának ebbe a versbe.

A képzelet és a gyermeki játék találkozása új értelmet ad a szárnyseprűnek. A Daidalosz és Ikarosz-mítosz sajátos változatát látjuk itt; Ikarosz alakja egyébként megidéződik az említett Horatius-ódában is. Az ovidiusi elbeszélésben, miközben a feltaláló apa a szárnyak megalkotásán dolgozik, amelyekkel majd el tudnak repülni Krétáról, fia, Ikarosz/Icarus játszani kezd a tollakkal és a viasszal. Borbélynál kész szárnyakkal játszanak a gyerekek, akik hisznek abban, ami Ovidiusnál valóban megtörténik: Daidalosz/Daedalus megújítja a természetet („naturamque novat", Ovidius: *Metamorphoses,* VIII. 189).[31] Borbély asszociációs mítoszkezelésére jellemző, hogy különböző mítoszok elemeit is felhasználja egy-egy versében. Ahogy fent láttuk, *A Deukalion Termelő Szövetkezet*ben megjelenik Kirké alakja, aki aztán egy másik vers címadója lesz (*Kirké, disznószíve*). A *Pegazus, szárnyak*ban meg nem nevezve ott van Ikarosz emlékezete, történetének egy játékos – bár Ovidiusnál baljós – pillanata. Az *Ikarosz a lakótelepen* című, városi környezetben játszódó versben aztán kibomlik a magasból lezuhanó fiatalember tragédiája.

A visszaemlékező elbeszélő nem véletlenül nevezi meg a szarkát és a galambot, hiszen ezek olyan madarak, amelyek tényleg tudnak repülni, nem csak olyan korlátozottan, mint a házi lúd és kacsa. A kutya reakciójának leírásában az „ugatta

29 A *lapocska* esetében elképzelhető a tollhiba, de játékos szóhasználatról is lehet szó; a lapockának egyébként van lapácskа nyelvjárási alakja (*Új Magyar Tájszótár* III., 730).

30 „Hiszen a költők – köztudomás szerint – azt mondják, hogy ők a múzsák valamilyen kertjeiből és erdős völgyeiből, mézcsordító forrásoknál szedegetik éneküket, s úgy hozzák el nekünk, mint a méhek, maguk is úgy repülve. És igazat mondanak. Mert lenge lény a költő és szárnyas és szent, s mindaddig nem képes alkotni, míg az isten el nem töltötte, józansága el nem hagyta, és többé benne nincsen értelem." Platón, *Ión,* 534a–b; Ritoók Zsigmond fordítása. Ezen a helyen mondok köszönetet Simon Attilának a tanulmányomhoz fűzött fontos észrevételeiért.

31 A *natura* a kommentárok szerint itt elsődlegesen a feltaláló (és fia) természetére vonatkozik, de magába foglalja a Természetet is. Ahogy Kenney írja: „naturam … nouat: sc. suam; but here natura also embraces 'Nature'". Alessandro Barchiesi – E. J. Kenney – J. D. Reed, *A Commentary on Ovid's Metamorphoses,* Volume 2: Books 7–12, Cambridge University Press, Cambridge, 2024, ad loc. (145–146).

a szárnyakat" megfogalmazás kétértelmű: érthető úgy is, mintha – a gyerekek elképzelése szerint – madaraknak „hitte" volna őket, de racionális értelmezést is megenged, mely szerint a kutyát egyszerűen irritálta a gyerekek futkosása. Az idézet utolsó mondata („De ez sose történt meg.") abszurd módon, száraz humorral kommentálja a gyerekkori szokásról szóló beszámolót: mintha komolyan felmerülhetett volna, hogy a gyerekek repülni kezdenek.[32] Pedig ami ezt a képességet illeti, nem olyanok lettek a szárnyaktól, mint a szarka vagy a galamb, inkább olyanok, mint a lúd vagy a kacsa.

Az emberi korlátokat játékosan kitágító szárnyalásnak van egy másik változata is: „Néha meg a // bokánkra kötöttük, amikor a melegben / izzadtunk nagyon és rohantunk kint / a poros földúton, amelyen szekerek / jártak el." (4b–c) Ennek a játéknak a mintáját a mitológiában a bokáján, illetve saruján szárnyakat viselő Hermésznél/Merkúrnál találjuk meg, akit az istenek követeként ez is segíti a gyors helyváltoztatásban. Az isten ikonográfiájának ez az eleme nem ismeretlen a *Bukolikatájban* világában. A *Merkúr a határba* című versben olvassuk a következőket: „Bár néhol volt / egy-két furcsa kőoszlop, amely Merkúrnak, / a bokáján szárnyakat viselő, gyors lábú istennek– // lépteire utalt vissza." (4a–b) A szárnyseprű segítségével, Hermész sarujának megidézése révén a gyerekek öntudatlanul is színre viszik a mítoszt a posztbukolikus térben.

A földutak és a szekerek említése újabb metonimikus kapcsolat révén megnyitja az utat a vers címében szereplő Pegazus előtt. Ez a szakasz számtanilag a költemény közepén, a százhúsz soros szöveg hatvanegyedik sorában kezdődik. Borbély versében nem mitikus szárnyas lóról olvasunk, hanem egy egyszerű igavonó jószágról, amely megszakad a nagy nyári melegben. A szerző digitális hagyatékából tudható, hogy a vers első fennmaradt vázlata a *Pegazus* címet viselte, és ebből úgy tűnik, először a ló elpusztulása jelent meg a bukolikus verseken dolgozó szerző horizontján.[33]

A vers beszélője feleleveníti, hogy gyerekkorában nyaranta nagy kazlakat raktak a szekerekre, így szállították a szénát. A gyerekeket felküldték a széna tetejére („hadd örüljenek"), az énelbeszélő félt a magasban. A jármű, az állat és az ember egységét sajátos zeugmával írja le a vers: „A tikkasztó hőségben így / sétált haza a szekér, meg a ló, meg / az ember, mind fáradt volt már, / szomjas és elcsigázott." (6b) A mondat első fele mintha egy mese struktúráját idézné meg (különösen a kétszeres „meg" ad orális színezetet a szakasznak). A *sétál* metaforikusan használható a szekérrel, de a mondatot záró három melléknév csak a lóra és az emberre vonatkoztatható; a zeugma (a szó egyik jelentése 'járom', 'iga') egybefogja a szénaszállításban részt vevő három tényezőt. A mondat poétikai-retorikai leírása mellett azonban figyelembe kell venni annak intertextuális hátterét. A vers ugyanis ezen a ponton megidézi Radnóti Miklós első *Razgledni*cáját: „torlódik ember, állat, szekér és gondolat". A Radnóti-vers tömörségéhez képest még feltűnőbb a *Pegazus, szárnyak* szöveghelyének orális

32 Itt jegyzem meg, hogy a vers második felében van egy kétszer is előforduló, furcsa megoldás, amikor a vers beszélője felvet egy lehetőséget, melyet aztán visszavon. „Az egyik ló erőlködött, / kapart a lábával, mintha gödörbe / csúszott volna. Pedig nem." (6c) A megszakadt ló vizelettócsájáról olvassuk: „olyan volt, mintha árnyékot vetne / ide valami, pedig mégsem" (6d). Némileg megoldatlannak tűnnek ezek a helyek a maguk kollokvializmusával, különösen a második, amelyben a „mégsem" helyett a „nem" lenne megfelelő.

33 A 2013. október 29-én létrehozott és aznap utoljára mentett, *Pegazus* nevű fájlról van szó. A teljes verset tartalmazó, másik számítógépes mappában található fájl létrehozásának és utolsó mentésének dátuma 2013. november 7. Ez a fájl szintén a *Pegazus* nevet viseli.

jellege. Fontosabb ennél, hogy Borbély a magyar költészettörténet tragikusan drámai pillanatára utal; nem az eklogaíró Radnótira, de az eklogákkal sok szálon érintkező, azok „táján" születő költeményre.

Míg a méhek és a szárnyseprű esetében a szárazság volt meghatározó, addig a ló halála a nedvességet állítja középpontba. A fent említett, digitálisan fennmaradt vázlat a megszakadó ló kifolyó vizeletének mennyiségét emeli ki, ezt a motívumot a versben tízsoros szakasz járja körül. A folyadék az élő és holt test viszonylatában úgy jelenik meg, hogy a megszakadást követően elhagyja a ló testét: „mintha minden kijött volna, / ami víz volt benne szegényben" (6d). A ló halálára adott reakció a részvét és a tisztelet gesztusrendszerében értelmezhető: a másik lovat „a kocsival *kegyeletből* / előbbre vezették" (kiemelés tőlem, K. J.). A jelenlévők az ember és az állat szenvedésének analógiájáról szóló megállapításokkal kommentálják a ló elpusztulását, majd eljutnak a pragmatikus végkövetkeztetésig: „Jaj, a / szerencsétlen, mondták... Öreg / volt. Meg a hőség. Legalább nem / szenvedett, morogták ezt is. Én is / így szeretném, ha lehet, kívánni a / véget, mindenki hozzátett még / valamit. Hagyjuk. Menjünk. Majd / a dögkútra kivisszük" (7a). A részben elliptikus, részben egyszavas tőmondatok között feltűnő az „Én is / így" kezdetű mondat sajátos szórendje. Ez a szöveghely a szerző egy másik versére alludál, a hozzá időben közel álló *Prokné, anyám*ra, melyben ezt olvashatjuk: „Halott / szeretnék lenni, ha kívánni lehet még." (6c) Az „én is így szeretnék meghalni" közhelye helyett egy nyelvileg a maga rendetlenségében kidolgozott és ezáltal komolyan vett (és veendő) gondolat kerül az idézett felsorolásba. A ló temetése kívül esik a verstörténés idején: az emberek mennek tovább haza, villákkal tolva a nehéz helyeken a szekeret, így segítve a megmaradt lónak.

A vers első fogalmazványában Borbély megnevezte a Parnasszust, melynek lábainál az „istenek" élnek a lovaikkal. Ezt később, mint alább látni fogjuk, megváltoztatta. A *Parnasszus* helymegadásnak két mitológiai összefüggés miatt is nagy a jelentősége. Az egyik, hogy Deukalión és Pürrha az özönvizet túlélvén ezen a hegyen kötött ki kis sajkáján, vagyis a helyszín összeköti a pegazusos verset a ciklusnyitó darabbal. A másik, hogy a Parnasszus és a Helikón szomszédos hegyek, és mindkettőt úgy tartják számon mint Apollón és a múzsák lakhelyét. A Helikón hegyen a Pégaszosz patája nyomán jött létre a költői ihletet adó Hippokréné forrás, vagyis a Parnasszus és a Helikón közelsége és részben felcserélhetősége miatt a Pegazus/Pégaszosz és a Parnasszus is kapcsolatba hozhatók egymással. A szárnyas ló és a hegy is kapcsolatban állnak a költészettel, csakúgy, mint Hermész, akinek Borbély versében a saruja jelenik meg, de aki a mitográfiai hagyomány szerint többek között a lant feltalálójaként is hozzájárult a líra (*lüra* = 'lant') eredetéhez (vö. Apollodórosz: *Mitológia,* III. 10). A Pegazus, a Parnasszus és Hermész tehát olyan alakjai és helye a mitológiának, melyek a költészet irányába mutatnak.

Ez akkor is fontos vonatkozása a versnek, ha figyelembe vesszük, hogy a szövegnek a *Jelenkor* folyóiratban és a posztumusz kötetben megjelent változatában nem szerepel a Parnasszus név, és az említett helyen ezt olvashatjuk: „Így éltek az istenek a lovakkal / a görbe folyó partjainál, hol a távoli kék / hegyeket délibáb felhőzte el szemük / elől, a nyári melegben a délibáb, meg a / szemhéjról lefutó csípős izzadságcsepp." (7b) A Parnasszus lábai helyett a görbe folyó partjairól olvashatunk tehát, és ez ugyanúgy, sőt még szembeötlőbben összeköti a verset a ciklusnyitó *A Deuka-*

*lion Termelő Szövetkezet*tel, mint a *Parnasszus* név teszi a vers vázlatában. Nemcsak ez az egybecsengés, hanem az „így éltek" összefoglaló formula is olyan zárlatot ad a *Pegazus, szárnyak*nak, amely alapján a faluversek záró darabja lehetne.[34] A két versben, mint láttuk, radikálisan eltérő eszközhasználat jelenik meg (gép vs. szárnyseprű), ahogy a tulajdoni viszonyok is gyökeresen különböznek egymástól („népgazdaság" vs. a tulajdon kérdését nem érintő narráció). Míg a Deukalion-versben ökológiai, társadalmi és családi szinten is a törések a jellemzők, addig a *Pegazus, szárnyak*ban Borbély olyan tereit mutatja meg a mezőgazdaságnak, amelyekben a posztbukolikus felszínen erőteljesen átsejlenek a georgikusság mintázatai.



34 Ez nem terjeszthető ki általában a *Bukolikatájban* narratív verseket tartalmazó ciklusára, mely a *Valaminek* címet viseli, és szerepelnek benne városi környezetben játszódó költemények is.

Simon Attila

# Undor és halál Borbély Szilárd Prokné, anyám című költeményében

Ebben a tanulmányban a Borbély Szilárd *Prokné, anyám* című verséről tervezett hosszabb munka egyetlen szempontját tudom, azt is csak részben, kidolgozni. Kizárólag undor és halál versbéli megjelenésével kapcsolatos fenomenológiai és poétikai jelenségek értelmezhetőségére hozok majd néhány sebtében kommentált példát. Sem a vers mítoszi vonatkozásairól, sem pszichoanalitikus értelmezésének lehetőségeiről (itt nemcsak az undor, hanem a gyász, a kannibalizmus, a tabu, a szégyen vagy az anya kérdése is eminensen kerülhetne elő, s nemcsak Freud, hanem az abjekt elméletét kidolgozó Kristeva nyomán is), sem pedig a modern magyar költészettel (mindenekelőtt József Attila anya-verseivel) létesülő szövegközi hálózatáról nem lesz szó (egyéb összefüggéseket most nem is említve).[1]

A *Prokné, anyám* című vers a *Kalligram* című folyóirat 2013. decemberi számában jelent meg.[2] A költő halála után kiadott *Bukolikatájban* című kötet nem tartalmazza, sőt, e kötet Borbély számítógépén megtalált tervezetének sem volt része. Mindezzel együtt tartalmi és szerkezeti-formai elemek alapján is a kötet darabjai közé sorolható. Ennek az sem mond ellent, hogy a *Bukolikatájban* verseinek időhorizontját nagyobb részben kitevő távoli, a beszélő gyermekkorába visszanyúló múlthoz képest itt a felnőtt emlékező nyilatkozik meg; hiszen hasonlóra is van példa a kötetben, például mindjárt az ugyancsak kórházi kulisszák közül induló és a *Prokné*-verssel számos egyéb szempontból is rokonítható *Próteusz a pszichiátrián*[3] vagy épp az *Ikarosz a lakótelepen*. Továbbá nem is az egyedüli, sok szempontból a „bukolikus" ciklushoz tartozó vers ez, amely nem szerepel a kötet Borbély számítógépén megtalált tartalomjegyzékében: a *Kirké, disznószíve* és a *Pegazus, szárnyak* című költemények sem voltak benne a 2013 áprilisában keletkezett tartalomjegyzékben, a Jelenkor Kiadó azonban ezeket a verseket a 2022-ben megjelent *Bukolikatájban* kötet végére illesztette, indokoltan. Ha a kötetnek lesz újabb kiadása, az remélhetőleg már tartalmazni fogja a *Prokné, anyám* című, borzongatóan érdekes darabot is.

1 A költemény mítoszi hátteréről, vagyis a Prokné–Philoméla–Téreusz-történettel való kapcsolatáról és ebből kibontott mítoszértelmezéséről tavaly decemberben adtam elő *Mítoszi hagyomány Borbély Szilárd* Prokné, anyám *című versében* címmel a *Róma és a Kelet – Antik örökségünk* című konferencián (Debreceni Egyetem BTK, 2025. december 4–5.). A konferencia anyagából a szervezők tervezik egy kötet összeállítását.

2 Kalligram 2013/12., 27–29. Elérhető a világhálón is: https://epa.oszk.hu/03900/03985/00068/pdf/EPA03985_kalligram_2013_12_27-29.pdf

3 A versről lásd: Krupp József, *Próteusz hallgatása. Borbély Szilárd verséről,* A Vörös Postakocsi 2020/4., 4–14.; a két vers differenciáló összehasonlításához: Uő, *A vers teste. Borbély Szilárd:* Prokné, anyám = *Körülírások. Tanulmányok Borbély Szilárd életművéről,* szerk. Lapis József – Száz Pál, Alföld Alapítvány – Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, Debrecen, 2024, 57, 65–67, 69–70. Köszönöm Krupp Józsefnek, hogy tájékoztatott a Borbély számítógépén talált anyagról.

A narratív hosszúvers első, hosszabbik fele egy álomleírást tartalmaz, melynek főszereplője azonos a vers beszélőjével, s a történéseket mindvégig az ő nézőpontjából, utólagos elbeszélésének közvetítésében követhetjük. Az álomelbeszélés tárgya egy kórházi látogatás: a versbeli én kórházban fekvő édesanyját látogatja, pontosabban már csak látogatná meg, mert anyja a legutóbbi látogatás óta eltelt időben – ezzel szembesül a kórteremben tébláboló figura – meghalt. Ágya a kórházi rend szerint bevetve, s a nővér, látva a fiú tanácstalanságát, illetve zavart kapkodását, felszólítja a kétségbeesett látogatót, „hogy hagyja [...] / ezt abba, ennek semmi értelme, immár". A versbeszélő ekkor már „rosszat sejt", tudniillik, hogy anyja „már nincs is". Mégis, az elengedni nem tudás kétségbeesett gesztusával, az ágy fölé hajol, ahol korábban „[a] lepedők alatt valami egészen / apró kis darabokat" talált, s most, amikor utóbb a párna fölé hajol, anyja arcát keresve és sírva, a következő megdöbbentő eseményről számol be: „valamit éreztem a számmal, / amit bekaptam egy lélegzettel, vagy / a csókra nyílt számba csúszott be. Anyám // feje volt, kicsire kiaszott, mint egy / csirke feje." (4b–4c) Ezután kínlódva igyekszik megszabadulni a félig lenyelt fejtől, melyről ezen a ponton nem tudja eldönteni, hogy „az anyám vagy csirke feje volt" (4d), s végül nagy nehezen kiköpi az idegen testet. A versben erre vonatkozóan háromszor szerepel az „undor" szó, a lírai én az események affektív hatását ezzel a megjelöléssel próbálja megragadni. Erre következően a vers énje a kórházi szobában megpillantja az apját, aki üres tekintettel, érthetetlenül maga elé motyogva nézi az anya üres ágyát, s „nem biztos, hogy tudja, / mi történt" (4f). A beszélő végül megsimítja az apa arcát, s a borostás bőr tapintása és sercegése hirtelen ráébreszti mulasztására: „Meg kellett volna már / borotválnom, jut eszembe..." (4f) Az álomelbeszélés ezzel a három ponttal zárul, a beszélő ekkor fölébred, s innentől kezdve az éber vagy éppen ébredező alany tudatának egyidejű megnyilatkozásait olvashatjuk. Ezek közül most elegendő annak említése, hogy miközben a lírai én hasztalan próbálja megfejteni, hogy mi az értelme ennek a bizarr álomnak (azt azonban bizonyosnak veszi, hogy van valamilyen, a puszta eseménysoron túlmutató jelentése), ezzel párhuzamosan továbbra is nagy hangsúlyt helyez testi érzéseinek, fiziológiai folyamatainak (tüneteinek) részletező leírására. A vers a kietlen és dermesztő kozmosz képével zárul: „Bal felé fordul a Föld, / kel a Hold jobbra, a Sarkcsillagon pedig / Prokne gyűlöletének iszonyatos hidege."

Mit mondhatunk a költemény narratív és reflexív középpontjában álló undor affekciójának antropológiájáról és esztétikájáról előzetesen? Winfried Menninghaus szerint az undorról és az undorítóról (*der Ekel, ekelhaft*) való gondolkodás a 20. században az undorítót mint a botrányost, az asszimilálhatatlant, mint az egyáltalában vett heterogént és mint olyan jelenséget állította előtérbe, amely áthágja a civilizációs tiltásokat. „Az igaz az undorító, az undorító az igaz": Nietzschétől Freudon, Kafkán, Bataille-on és Sartre-on át egészen Kristeváig írók és gondolkodók sora képviselte ezt a nézetet, az undorítónak kiemelkedő megismerési potenciált tulajdonítva.[4] A művészet pedig, így Menninghaus, az a kitüntetett „gyakorlat, amely ennek az abjekt igazságnak helyet és olyan »realitást« ad, amely minden szimbolikust szétrobbant."[5]

4 Winfried Menninghaus, *Ekel = Ästhetische Grundbegriffe,* II., szerk. Karlheinz Barck et al., J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2010, 143.

5 *Uo.*

Az esztétikum és az undor antropológiai jelenségének összekapcsolása azonban nem 20. századi jelenség. Éppenséggel már a 18. században is megfigyelhető. Az esztétika mint tudomány keletkezése és az undor elméleteinek megjelenése ugyanannak a folyamatnak a két oldala; ugyanazon szerzők fogalmazták meg az esztétikum alapvető meghatározásait, akik az undor antropológiáját is elsőként formálták meg. A 18. században persze még abba a sémába illesztve ezeket, amely az esztétikai tetszést és az undort egymás ellentéteként rendezte el, s amelyet később éppen az előző bekezdésben említett szerzők romboltak le.

Ezzel kapcsolatban érdemes röviden felidézni azt, amit Moses Mendelssohn *82. Irodalmi levelé*ben (Charles Batteaux és német fordítója, Johann Adolf Schlegel megjegyzései nyomán) undor és esztétikum viszonyáról mond. Az undor esetében nem működik az esztétikai megkülönböztetés (ami itt elsősorban az affektusok „valóságosságára", vagyis átélésük módjára vonatkozó elképzelés, és nem ontológiai vagy funkcionális különbségre utal), ellentétben mondjuk a tragikus szomorúság esztétikai örömmé átváltható érzésével (az arisztotelészi hagyomány értelmében).[6] Mendelssohnnál az undor az esztétikai gondolkodás számára egyfajta határtapasztalatot jelent, amennyiben az undor érzése „mindig természet, sohasem utánzás."[7] Ha az undor nyer ábrázolást, akkor természet és művészet, valóság és fikció pólusai között nem tudunk különbséget tenni: az undorító képzet mindenképpen és kizárólag undorítóan hat, akár a való életből, akár a megjelenített világból ér el bennünket. Menninghaus kommentárja szerint: „Az esztétikai megtévesztés összezavarja a művészet és valóság közötti megkülönböztetést, az undor beomlasztja azt."[8]

Borbély versének olvasása ugyanakkor ennek az affektív esztétikának a korlátait is megmutatja. Ugyanis miközben a beszélő az átélt affekciót háromszor is undornak nevezi,[9] a versben az undorító esemény leírása maga – nem undorító. Legalábbis a közvetlen hatás értelmében az olvasást nem az undor érzése kíséri, összehasonlítva mondjuk azzal, ahogyan például Hajas Tibor vagy Nádas Péter bizonyos írásainak egyes részei, esetleg Petri György *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című versének néhány sora az olvasók egy részében föltehetőleg közvetlenül undort vált ki.[10] Amit arról olvasunk, hogy a beszélő álmában meglátogatja kórházban fekvő anyját, aki időközben – a beszélővel együtt erre kell következtetnünk – meghalt, majd pedig, amikor a fiú a halott anya ágya fölé hajol, s anyja „kicsire kiaszott" feje a szájába csúszik és ő kis híján lenyeli azt, nos, ez a szöveg elsődleges tapasztalata szerint megdöbbentő, groteszk vagy morbid, egyszersmind akár dermesztő, hideglelős, torokszorító – de nem undorító.

6 Moses Mendelssohn, *Briefe, die neueste Literatur betreffend* = Uő, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe,* V/1., szerk. Eva J. Engel, frommann-holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1991, 130.

7 *Uo.,* 132.

8 Menninghaus, *I. m.,* 146.

9 Ezt már Krupp József is regisztrálta a versről írott gazdag értelmezésében, de a jelenség részletes elemzésébe nem bocsátkozott bele: Krupp, *I. m.,* 64.

10 Hajas Tibor, *Szövegkáprázat (Sidpa Bardo)* = Uő, *Szövegek,* szerk. F. Almási Éva, Enciklopédia, Budapest, 2005, 144–173; Nádas Péter, *Párhuzamos történetek 2. Az éjszaka legmélyén,* Jelenkor, Pécs, 2005, 136–137. Petri György, *Versei,* Szépirodalmi, Budapest, 1991, 300–303.

[...] és valamit éreztem a számmal,
amit bekaptam egy lélegzettel, vagy
csókra kinyílt számba csúszott be. Anyám
4. c
feje volt, kicsire kiaszott, mint egy
csirke feje. Ekkor jöttem rá, amikor
már késő. A sírástól merev lett az álkapcsom,
meg a tudat iszonya görcsbe kapott,
és ahogy a térdre leestem az ágy mellé, a
koszos linóleumon, bal kézzel támaszkodtam,
jobbal próbáltam a számból kipiszkálni,
mert nem tudtam kiköpni magamtól.
Erőlködtem, mint aki hányni akar,
jobb mutató ujjammal. Nagy nehezen
4. d
sikerült, kiesett, le a földre.

Ennek a szövegrésznek az affektív hatásában egyfelől az játszik szerepet, hogy Borbély nem törekszik közvetlenül intenzív effektusok kiváltására: az eseményt megjelenítő nyelv visszafogott, tárgyszerű, inkább a részletezés, semmint affektusok kiváltása a célja, olykor egyenesen esetlennek, esetlenül körülményesnek hat (például a szokatlan szórenddel, a közbevetések halmozásával). Talán egyedül „a tudat iszonya görcsbe kapott" szerkezet tűnik ki stiláris emeltségével és képszerűségével, de ezt is a „meg" kötőszó vezeti be, ami viszont az emelkedettet szintaktikailag már előzetesen a köznyelvien keresetlenhez kapcsolja. A tudósító modalitásban megszólaló nyelv távolítja a tudósítás tárgyát.

Másfelől azonban maga a beszélő a teljes szövegben mégiscsak háromszor használja az átéltekre mint saját affektív tapasztalatára az undor szót. Ilyen módon, az ismételt azonosító megnevezés, vagyis az affektus fogalmi elhelyezése révén, ez a testi és affektív komplexum már szinte a leírással egyidejűleg reflexiós kontroll alá kerül. A vers hatása nem az undort kiváltó eseménynek vagy magának az undornak mint testi-fiziológiai jelenségnek a sikeres mimetikus nyelvi elénk állításán, valamiféle *hüpotüpószisz* minél részletezőbb kidolgozásán fordul meg, sokkal inkább a szubjektum mint testi módon létező, érző (érzékeléseknek és érzelmeknek kitett), emlékező és gondolkodó komplexum drámájának nyelvi színrevitelén. Ennyiben az, hogy miközben az undor mint reflexiós fogalom előkerül, maga a nyelvi színrevitel viszont nem kelti föl az undor érzését, nem fogyatkozása a szövegnek. Borbély versében természet és kultúra/esztétikum dinamikus viszonya (szemben Mendelssohn megfogalmazásával) sokkal inkább az utóbbi felé billen, az undor másodlagos effektusként jut érvényre, akkor, amikor a dermesztő leírás után – mert mindezzel együtt ez a dermesztő-borzongató hatás aligha vitatható el a fent idézett leírástól – *végiggondoljuk*, hogy mi is történt: hogy valaki majdnem lenyelte a halott anyja összeaszott fejét. Az ilyen módon tudatosított önkéntelen *kannibalisztikus* esemény magában is undorkeltő, s különösen

is azzá teszi, hogy a lenyelt emberi testrész a versbéli beszélő *saját anyjának* a feje.[11] Miközben a lírai én által undorként referált saját tapasztalat az olvasó számára először inkább a borzongás érzéseként jelentkezik (valami olyasmiről van itt szó, mint amit a latin nyelvű retorikai-poétikai irodalomban *horror*nak neveztek), a történés és a viszonyok tudatosítása már alighanem előhívja az undor érzését. E reflexív késleltetés talán ahhoz hasonlítható (vagy akár annak egy esete), amiről Kolnai Aurél, akinek az undorról szóló egyik legkiválóbb, máig rendszeresen idézett értekezést köszönhetjük, hangsúlyosan beszél, s amit ő „morálisan undorítónak" nevez, de ennek általánosabb jellegét hangsúlyozza: a fizikai undorral szembeállított szellemit – miközben a kettőt egylényegűnek veszi. Idézem Kolnai megfogalmazásait: „*Morális*on itt nem *etikai*t értünk a szó szigorú, minősített értelmében, hanem, mondjuk, ellentétben a *fizikai*val, *szellemi*t [...], ahogy morális tényezőkről vagy valaminek a morálisan lényeges oldaláról szoktunk beszélni." Illetve: „A morálisan undorító rokonsága a fizikai undorítósággal nem pusztán a formális viszonyok egyformaságán nyugszik, inkább tartalmi lényegazonosság".[12]

Az ábrázolásnak ebben a késleltetett, utólagos reflexióval átitatott hatásmódjában persze az is közrejátszik, hogy az undor mindenekelőtt a német idealisták által úgynevezett alsóbb érzékelésekhez kötődik (ez már az idézett Mendelssohnnál is így van, és nagyjából Kantnál is), vagyis az ízleléshez, a szagláshoz és a tapintáshoz, miközben az irodalom a magasabb, szellemibb érzékekhez, a látáshoz és a halláshoz szól.[13] Vagyis eleve sem olyan könnyű az irodalomban undort kiváltani, valami undorítót mint az olvasottaknak az elsődleges, az észlelő olvasás érzéki hatásában is undorítót megjeleníteni. Ennek alighanem ahhoz is köze van, amit Kolnai a közelségnek (közvetlenségnek, érintkezésnek) az undor kiváltásában játszott döntő szerepéről, s ezen belül is a szaglásnak az elsődlegességéről mond. Ezt a közelséget az irodalom nem tudja elérni: a nyelvi imagináció által kiváltott undor is undor (ennyiben igaza van Mendelssohnnak), de semmiképpen sem olyan erős hatású, mint akár mondjuk egy festményen vagy kivált filmen ábrázolt undorító jelenség (miközben a szagok kulcsfontosságú hatásától, s persze a tapintásétól is, ez utóbbiak is meg vannak fosztva).[14]

---

11 Az pedig, hogy itt éppen az anya *fejéről* van szó, párhuzamok és jelentések, életvilágbeli és kulturális referenciák gazdag hálózatát nyitja meg a Borbély-életműben (mindenekelőtt a *Halotti Pompa* s persze az *Egy bűntény mellékszálai* egyes darabjaira gondolhatunk), lásd ezekhez Krupp, *I. m.*, 63–65.

12 Kolnai Aurél, *Az undor*, ford. Mesterházi Miklós = Uő, *Szeretet és gyűlölet, undor és gőg. Érzelemfilozófia a realista fenomenológiában. Kolnai Aurél és Max Scheler írásai,* szerk. Boros Gábor, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2014, 59, 73.

13 Mendelssohn, *I. m.,* 131. Kant felosztása némileg más: nála a három magasabb érzék a tapintás, a látás és a hallás, a két alacsonyabb pedig a szaglás és az ízlelés. Lásd Immanuel Kant, *Pragmatikus érdekű antropológia,* ford. Mesterházi Miklós = Uő, *Antropológiai írások,* Osiris – Gond-Cura alapítvány, Budapest, 2005, 60; az undor elhelyezése: 64, részletes tárgyalása az *Első rész Második könyv*ében: *A gyönyör és az undor érzéke, I. m.,* 163–194. Kolnai Aurél elemzése szerint pedig az undor legelsősorban a szagláshoz, aztán a tapintáshoz és harmadikként a látáshoz kapcsolódik (az ízlelést a szagláshoz rendeli, így az undor szempontjából nem tartja külön tárgyalandónak), s legkevésbé vagy egyáltalán nem a halláshoz. Kolnai, *I. m.,* 47–51.

14 *Uo.,* 62: „hogy undorító legyen, ahhoz maga a tárgy szorul rá valamiféle saját ígylétében képviselt *közelségtartalomra,* a közelség olyan mozzanatára, amely magában hordja annak a tendenciáját, hogy átcsap az érzékelő (megismerő) szubjektum helyzetére." Fogjuk látni, hogy Borbély

Visszatérve a Borbélytól idézett szövegrészhez: a testi tüneteknek és folyamatoknak a pontos (vagy legalábbis pontosságra törekvést sugalló), sőt tárgyiasító leírása ez, ahol még a tudatos, akaratlagos cselekedetek is – az előre esett test megtámasztása bal kézzel, a félig lenyelt fej kipiszkálása a jobb mutatóujjal – arra irányulnak, hogy bizonyos testi állapotokat és reakciókat tartsanak fenn, illetve váltsanak ki: a viszonylagos egyensúly megőrzését és az öklendezéssel való megszabadulást az irritáló idegen testtől. Annak hatását (s ez az egész versre jellemző), hogy a beszélő saját testéhez mint valami idegenhez, mint valami tárgyhoz viszonyul, amely mintha független lenne az ő akaratától, sőt bizonyos mértékig egyáltalán a mentális működésétől, főleg az a nyelvi formula kelti itt, amely a jóval inkább várható, egyszerűbb, természetesebb „térdre estem az ágy mellett", esetleg „az ágy mellett a térdemre estem" szerkezet helyett a némileg idegenszerű hatást keltő „a térdre leestem az ágy mellé" szerkezettel él. *A térd*, amelyre a beszélő *le*esik: mintha ez a testrész nem az övé lenne, mintha nem tartozna hozzá, akár mintha eredendőbben a talaj, a padló részeként lenne elképzelhető, semmint a beszélő testrészeként.

„[A]hogy a térdre leestem az ágy mellé, a / koszos linóleumon, bal kézzel támaszkodtam". Nemcsak a testrész és a testhelyzet leírása fontos itt, hanem a padlónak a megjelölése is: a *koszos* linóleum. Fenomenológusa szerint a kosz, a piszkosság, az ezzel való érintkezés is lényegi az undorban. Érdemes hosszabban idézni azt, amit Kolnai erről ír:

> Azzal, hogy „piszok", még a leginkább valamiféle szürkésfekete, bizonytalan összetételű rétegre gondolunk, egy „ragadós részecskékre", melyekre nézvést lényegesebb épp ez a tulajdonságuk, mint azok a homogén anyagok, melyekből származtak. [...] itt mégiscsak megmutatkozik valamiféle félreérthetetlen intencionális utalás az életre, annak halmozódására vagy hanyatlására. [...] A piszok részben egyszerűen csak az élet nyomainak jelenléte, le nem töröltsége. [...] Ha ennélfogva a piszok esetében az undorítóság tartalmi jegyei halványak is, az elegyesség, a jellegtelenség, azaz éppenséggel a „tisztátalanság", a távolság hangsúlyozott és megtestesült tagadása az undor sajátlagos kiváltó okául szolgálnak. [...] a „piszok" kézzelfoghatóan megérteti a szubjektummal az „általában vett ragadósságot". A részecskéknek ez a minőség nélküli elegye az emberi tényked és során egyben az ember bőrére is rátapad.[15]

Ennek a fenomenológiai elemzésnek szinte minden mozzanata releváns Borbély versére nézve: a közvetlen testi érintkezés, a ragadósság, vagyis az el nem különültség: ahogyan a beszélő „belülről" is érintkezik valami idegen, „beléragadt" tárggyal, visszataszító maradékkal (itt persze maga a „piszkosság" képzete nem jelenik meg),

versében a lírai alany beszámolója referenciális szinten viszont nagyon is kielégíti ezt a közelségkritériumot. A szaglás meghatározó szerepéhez Kolnainál lásd *Uo.*, 40–41, 49. (ez utóbbi helyet rövidesen idézem majd): a szaglásban megjelenik a közelség motívuma, a részecskék „behurcoltatása a szubjektumba", amelynek eredményeképpen egy sajátos „intimitás" áll elő.

15 *Uo.*, 54.

úgy kívülről is hasonlót tapasztal, a testéhez, kezéhez tapadó ragacsos, alaktalan idegen anyagot, amelytől épp olyan nehéz szabadulni, s ami – hasonlóan az anya félig lenyelt fejéhez – a szubjektum körvonalait, határait, vagyis elkülönültségét és integritását veszélyezteti. Különösen érdekes, hogy a leírás szerint a kosz az élet halmozódására *és ugyanakkor* hanyatlására utal: a kettő Kolnainál szorosan összefügg, a felfokozott élet egyben az elkerülhetetlen halál jele is, a piszok mint az élet le nem törölt nyoma a halál nyoma is lesz nála. Ez azzal együtt is elsőrendűen fontos kötés Borbély versében is (rövidesen részletesebben is ki fogom ezt fejteni), hogy Kolnai másfelől nem mint közvetlen halálos fenyegetést mutatja be a kosznak ezt a nyomszerű utalását a halálra. Joggal állapítja meg, hogy ilyen esetben az undorítóban rejlő fenyegetés inkább csak perifériku s, vagyis ilyenkor nem közvetlenül a haláltól félünk, hanem attól, „hogy a tárggyal *bemocskoljuk* magunkat, hogy ránk ragad, hogy talán valamiféle közösségre lépünk, tartós, rajtunk is nyomot hagyó, tulajdon személyünket is csorbító viszonyba bonyolódunk vele – de attól nem, hogy belehalunk, fizikailag súlyosan »megsérülünk«."[16] Hogy Borbély versében milyen közelebbi viszonyban van mégis mindez a halállal, arról tehát később.

Érdemes ezzel a linóleummal kapcsolatban néhány szó erejéig még arra is kitérni, hogy a vers egy későbbi pontján még egyszer előkerül ez a visszataszító burkolat: ott, ahol a lírai alany arról beszél, hogy az „anyám testét [...] kiköptem a / kórház klórtól bűzlő linóleumára" (6c). Kolnainak a szaglás és undor kapcsolatát elemző szavai itt is irányadóak és több, a költemény szempontjából fontos motívumot szóba hoznak: „A szaglás (mindig ideértve az ízlelést is, részben mint annak kiélezését, részben mint korlátozást) a legközvetlenebbül afficiálja a felső emésztő traktust, a szaglás képes a leginkább hányingert előidézni, a szaglásban a legnyilvánvalóbb a közelség motívuma. A szaglással a tárgy részecskéi is behurcoltatnak a szubjektumba, lehetségessé válik az idegen ígylét intim megragadása. Ennek az érzéki modalitásnak az *intimitásán* nyugszik primer jelentősége az undor szemszögéből; s vele függ össze az okádásnak az undorban rejlő intenciója, amely az evés intenciójára utal vissza."[17] Szaglás és közelség, szaglás és hányinger kapcsolata lényeges itt, s még inkább újra az a jelenség, hogy a szaglás mint amivel az idegen tárgy részecskéi bekerülnek a szubjektum testébe, a kosz tapintásához hasonlóan, sőt még határozottabban, idegen és saját test, én és nem én világos elkülöníthetőségét fenyegeti. A padló fertőtlenítésére használt maró szagú klór, az ettől bűzös linóleum mint szaginger mellett, vele a hányinger kiváltásában össze is kapcsolódva (emlékezzünk arra is, hogy Kolnainál az ízlelés a szaglás egyik alesete) lesz fontos az emésztőrendszer felső szakaszába bekerült idegen anyag. A Kolnai által emlegetett, az evéssel is kapcsolatba hozott sajátos *intimitás* ezen a módon is döntő elemmé válik Borbélynál: a szájba, sőt a nyelőcsőbe is bekerült idegen test ennek a visszataszító intimitásérzésnek a kiváltója, amely a maga undorító voltával a hányinger triggereként működik, de (vagy inkább ráadásul) egyéb segítség (az ujjal történő, további triggerelés) nélkül a beszélő nem tud tőle megszabadulni.

Térjünk vissza újra az idézett 4c–d szakasz megfogalmazásához: „a térdre leestem az ágy mellé". Hogy ez a saját testtől (vagy legalábbis a saját testtől mint átérzett egész-

16 *Uo.*, 70.
17 *Uo.*, 49.

től) távolító szerkezet itt mennyire nem véletlen, azt az is mutatja, hogy amikor a lírai alany az 5. szakaszban, már fölébredése után, a lélegzőgyakorlat hatására lecsillapodó szívdobogását regisztrálja, ugyanilyen különösen fogalmaz: „A lélegzetgyakorlat / hatására lassan nyugszik meg a szív, amely / felrázott az álomból engem." Itt is a távolító, ok-okozati viszonyt feltáró, racionalizáló-tárgyiasító fogalmazás érdemel figyelmet: *a szív, amely* ennek és ennek a hatására így és így viselkedik, miközben korábban ezt meg ezt idézte elő. Itt is föltűnő a birtokos személyjel hiánya: nem *szívem* vagy *a szívem*, hanem *a szív, amely. A szív, amely*nek hatása mint valami attól elkülönültet éri a lírai alanyt („a szív, amely / felrázott az álomból *engem*"). Aligha csak az antik szövegek felől érkező olvasó számára idéződik itt fel a jellegzetes homéroszi szerkezet, amellyel Odüsszeusz szól saját szívéhez: „Tűrj szív, tűrtél már hajdan te kutyábbat is ennél".[18] Ebben a formulában ugyancsak mint valami idegen, mint valami az éntől különböző jelenik meg a szív, amely ugyanakkor mégiscsak valamiféle affektív ágens szerepét tölti be (Homérosznál például a *phrén*nel, a rekeszizommal együtt vagy mellett). A homéroszi szövegeknek ezt a jellegzetességét egyenesen a miénktől különböző énfelfogással, az eltérő személyiségpszichológiával hozta kapcsolatba már Bruno Snell és Arthur Adkins is, a homéroszi egyén széttöredezettségéről szólva, amely széttöredezettség vonatkozik a modern szubjektumelmélet felől kevésbé releváns, ám a homéroszi emberképben fontos szerepet betöltő testrészekre is, például a térdre, hiszen gyakran ezek is önálló ágenciával rendelkező komponensekként jelennek meg, melyek fölött az egyénnek csak korlátozott hatalma van. Ebben az értelemben kérdéses, hogy beszélhetünk-e itt egyáltalán szubjektumról, szelfről ennek modern értelmében.[19] Borbély, a történeti ív másik végpontján, mintha egy ehhez hasonlóan széttöredezett és önmagától eltávolított én képzetéhez nyúlna vissza (ráadásul Odüsszeusztól eltérően nem E/2-ben, hanem E/3-ban jelölve meg – tehát nem: szólítva meg – a szívét), amikor a testet mint az éntől, a tudattól elidegenedett, annak ellenálló, egyszersmind pedig a maga követeléseit, nyűgeit annak akarata ellenére, akár azt megbénítóan bejelentő instanciát teszi nyelvileg elgondolhatóvá. Nála már persze nem egy archaikus, preszubjektív felfogásról, hanem annak a modern, Descartes-ra visszavezethető szubjektumfelfogásnak a kritikájáról van szó, amely a tudat uralma alatt választotta önmagától külön és egységesítette dologszerűen a test fenomenális tapasztalatát. Borbélynál mindenesetre úgy történik ez, hogy nem én (tudat, szellem) és test, szubjektum és objektum szembeállításához tér vissza, hanem inkább az *átélt test* mint a tudattal hol együttműködő és transzparens, hol annak rejtélyesen ellenálló, idegen és átláthatatlan erő képzetét hívja elő.[20] Dinamikus, szüntelen alakulásban lévő, homályos kölcsönviszonyt, kiszámíthatatlan ide-oda mozgást vagy hatást.

A szájba került, még épp a lenyelés előtt a torokban megakadó idegen test eltávolításáért drámai küzdelem zajlik. Borbélynál a drámaihoz, sőt a tragikushoz

18 Például Homérosz, *Odüsszeia,* XX. 18 = Uő, *Iliasz. Odüsszeia. Homéroszi költemények,* ford. Devecseri Gábor, Pantheon, Budapest, 1993.

19 Magyar nyelvű áttekintés a témáról: Katona Gábor, *Az emberi ágens a homéroszi lélekszavak tükrében,* Passim 2002/1., 139–155.

20 Ezt a (Jean-Luc Nancy *Corpus* című munkájában leírt) testfelfogást látja érvényesülni már *A Testhez* kötetben is Visy Beatrix, *Trauma, test, nyelv. Borbély Szilárd* A Testhez *című kötetének traumaértelmezése*, Jelenkor, 2019/3., 318.

gyakran kapcsolódik a morbid képzete is, a rettenetes és a keserűen, bár olykor ellenállhatatlanul komikus nem egyszer együtt jár nála. Itt is. Még egyszer idézem ezt a részt: „jobbal próbáltam a számból kipiszkálni, / mert nem tudtam kiköpni magamtól. / Erőlködtem, mint aki hányni akar, / jobb mutató ujjammal." A korábban a kosz és a bűz (ezek tapintása és kiszagolása) kapcsán már említett jelenség, a szubjektum elkülönültségét, önállóságát fenyegető belsőleges érintkezés és az ettől való szabadulás késztetése itt a maga konkrétságában kerül elő. A vers által viszonylag részletesen leírt folyamat- és cselekvéssorban az a kettősség figyelhető meg, amelynek lényeglátó megragadását Hermann Schmitznek köszönhetjük. Schmitz a *Der Leib* című könyvében az undorról és az undorítóról szólva kiemeli azt a sajátos kettősséget, hogy miközben az undor abban áll, hogy megpróbáljuk, vagy inkább a test megpróbálja ellökni magától (Borbélynál: kilökni magából), azt, ami a protopátiás érzést fölkelti benne, ez a próbálkozás mégis kudarcot vall. (Annak, amit Schmitz Henry Head nyomán protopátiás érzésnek, pontosabban „a protopátiás érzéshez közelállónak" nevez, Borbélynál annyiban van relevanciája, hogy az idegen test lenyelése során sem az elsődleges szenzáció, sem az utólagos kogníció, eltérően az epikritikus érzéstől, nem ad biztos információt a lenyelt idegen test mibenlétéről, hiszen ehhez hiányoznak a „szilárd formák, élek, kontrasztok és csúcsok" – Borbély versében egy darabig még az sem világos, hogy kinek vagy minek a fejéről van szó: „Nem tudom, / végül az anyámé vagy csirke feje volt" (4d) –, s ez a kiismerhetetlenség fokozza az ösztönös törekvést az idegen test eltávolítására.)[21] Mégpedig azért vall kudarcot a próbálkozás az eltávolítással, mert amit ki akarunk lökni, az egyszersmind vissza is tartatik („das Abzustoßende auch zurückgehalten wird"), ami taszít, az egyszersmind nem enged el minket, nem engedi el az eltaszított személyt („das Abstoßende den Abgestoßenen nicht von sich loskommen lässt"). Az undor ennyiben ellenáll a tiszta viszonyoknak. „Ezért az undor az érző test *(Leib)* többszörös szétszakítottságának állapota: beszűkült és kitágult, vonzásnak és taszításnak alávetett, elmosódó távolságban attól, ami vonzza és megrögzíti őt."[22]

Amikor azt olvassuk, hogy a fejet „jobbal próbáltam a számból kipiszkálni, / mert nem tudtam kiköpni magamtól", akkor az is megmutatkozik, a testi folyamat reprezentációjától már távolabb lépve, hogy ennek a morbid küzdelemnek a leírása nem egyszerűen egy fenomenológiai értelemben vett tapasztalatra mint referensre utal, hanem voltaképpen egy nyelvi klisére íródik rá. A lírai én *sem lenyelni, sem kiköpni* nem tudja az anyja fejét. Sőt, figyeljük meg, hogy később már nem a *fej* lesz ugyanebben az összefüggésben említve, hanem az *anya teste,* sőt mintha *magát*

21 Hermann Schmitz, *Der Leib,* De Gruyter, Berlin–Boston, 2011, 68. (Schmitz itt egy ponton egyébként Kolnaira hivatkozik); vö. 23–24., ahol Henry Head nyomán Schmitz bevezeti a *das Epikritische/das Protopathische* fogalompárt.

22 *Uo.,* 69. Az undorítót egyébként Freudnál, sőt a pszichoanalízist különben rendre bíráló – bár vagy éppen mert korábban ahhoz nagyon is közel álló – Kolnainál is kettősség jellemzi: egyszerre taszít és vonz. Kolnai óvatos, vagy inkább vonakodó megfogalmazásában: „Pszichoanalitikus zsargonban az undor közvetlenebbül *ambivalens* a félelemnél. Az undor, hogy úgy mondjam, *ex definitione* föltételez valamiféle, a kiváltójában lelt – elnyomott – gyönyört. Amivel semmiképp sem azt akarjuk mondani, hogy az undor voltaképp ennek az elnyomásnak volna a kifejeződése vagy következménye, netán maga volna ez a gyönyör. Ezzel az ambivalenciával pusztán az undor egyik oldalát jellemeztük" (*l. m.*, 44).

*az anyát* nyelte volna le a zaklatott beszélő: „Érzem a számban az / undort, az anyámat, akit ujjammal kellett / kipiszkálnom, mert nem tudtam kiköpni / sehogy sem." (6b) „Az anyám teste miatti undort szégyelljem, akit / lenyeltem mohó szeretetből és kiköptem a kórház klórtól bűzlő linóleumára" (6c).[23]

*Sem lenyelni, sem kiköpni:* a leírás szerint a fej *kipiszkálására* azért van szükség, mert a beszámoló alanya *nem tudja kiköpni* magától, s jobb mutatóujjával ingerli a garatot, hogy ezzel öklendezést váltson ki, amely a maga, a gyomor összeszűküléséből-megfeszüléséből induló nyomásával már kitaszítja a nyelőcsőből a félig lenyelt tárgyat, azt a bizonyos „valamit", „kis darabot" (vö. korábban: „a lepedők alatt valami egészen / apró kis darabokat találok" – hihetőleg ezeknek a „kis daraboknak" az egyike az anya feje). A lírai alany megpróbálja kitaszítani magából azt, ami taszítja őt, az undorító ellenében egy másik undorítót, a hányás előidézését aktiválja: megpróbálja az undorítóval eltaszítani az undorítót. Ez legfőképpen azért lesz mégis különösen nehéz, mert az undorító már bekerült a testbe, ráadásul a legintimebb, a humánt a leginkább érintő módon: a szájon keresztül, s aztán a torokban megakadt. Amit *sem lenyelni, sem kiköpni* nem tudunk, arról azt is mondjuk, hogy *a torkunkon akadt*. A torkán akadt idegen test egy másik idegen testnek, a mutatóujjnak ugyancsak a torokba dugásával távolítható el. A száj, a torok, vagyis nemcsak az emésztő, hanem a beszédszervek körüli inzultus itt persze megidézi azt a komplexumot, amely Borbélynál nyelv/beszéd, test, halál és szubjektivitás között éppenséggel a *Bukolikatájban* című kötetben is létesül (mindjárt például a kötet elején és végén álló gyászversekben nagy tematikus nyomatékkal, de talán az egész életműnek is egyik legtartósabb gondolati mintázatát rajzolja ki ez a konstelláció), ahová, ahogyan ezt korábban már föltételeztem, az elemzett költemény alighanem tartozik.[24]

Amit a beszélő *sem lenyelni, sem kiköpni* nem tud, ami *a torkán akadt,* az *nyomja a szívét*. Torok és szív: a lírai költészet amúgy hagyományosan kitüntetett, s már az itteni okfejtésben is érintett tárgyáról, a szívről szólva a 4. és 5. szakasz határán a szöveg a beszélő fölébredéséről a következőképpen tudósít: „Erre ébredek fel, // a szívem dobogása a torkomban." Itt a szív – talán éppen az ébrenlét, az öntudat visszanyerésének a hangsúlyozása kedvéért – nem a személytől eltávolítva, hanem mint *a[z én] szívem* jelenik meg. E konvencionális grammatika helyett most inkább ennek a szívnek a helye, az elhelyezkedése (nyelvi elhelyezése) lesz az érdekes: „a szívem dobogása *a torkomban*". A lazán, kötőszó nélkül egybekapcsolt két tag-

23 Ezen a ponton mégsem tudom megállni legalább egy mondat elhelyezését ide lábjegyzetbe, az abjekt kapcsán: az anyától mint az életet adó szülőtől való elszakadás, megszabadulás nehézsége mutatkozik meg ebben a nyelvi klisére íródó jelenetezésben, ahogyan a szubjektum kínlódva ismétli meg a kristevai abjekt anyai testtől való elválást mint a szubjektum önálló létének minden mást megelőző föltételét. Lásd ehhez Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982, 12–13.

24 Ez a problémakör a leginkább explicit módon talán Borbély *A Testhez* című kötetében és ennek recepciójában van jelen. Ezzel kapcsolatban az itteni olvasat számára a legtöbb tanulsággal, különösen ami testi/biológiai és nyelvi materialitás feszültségét és szétszálazhatatlanságát illeti, Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmánya szolgált: *Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál. A Testhez* = Uő, *Jeltelen felhők között. Fejezetek a 20-21. század költészetének alakulástörténetéből*, Ráció, Budapest, 2022, 303–329.; lásd még ugyanehhez a komplexumhoz, hang és halál összefüggéseihez különösen is tanulságosan Krupp József kritikájának megfigyelését: *Testben élni. Borbély Szilárd:* A Testhez. Ódák és legendák, Jelenkor, 2011/3., 336–337.

mondat, s a második nominális szerkezete újra a regisztráló, diagnosztikai diskurzust idézi meg, ugyanakkor a szövegben később előkerülő magyarázat, melyet korábban már idéztem („a szív, amely / felrázott az álomból engem") ide is visszavonatkoztatandó: a beszélő *arra* ébred föl, *hogy* a szíve a torkában dobog. Szó szerintinek és klisészerűnek, referenciálisnak és figuratívnak a megkülönböztethetetlensége vagy kölcsönjátéka gyakori a testi jelenségeken alapuló frazémákban (gondoljunk például az *elakad a lélegzete* fordulatra): a szorongás vagy izgalom jelölésére használt állandósult szókapcsolat (valakinek a torkában dobog a szíve = izgul, stresszel) itt a lélegzőgyakorlattal mint testtechnikával lecsillapított konkrét szívdobogással csúszik össze, ahogyan a klisé referencializálódik, sőt dramatizálódik: „Erre ébredek fel, // a szívem dobogása a torkomban."[25] De továbbra is: ennek a szívdobogásnak a képletes vagy nagyon is konkrét helye az igazán érdekes: a torok. A torok, ahol a beszélő szíve, szívdobogása azt a helyet tölti be, amelyet korábban az anya feje foglalt el. Ezen a ponton megint érdemes Kolnai elemzését idézni, azt a szakaszt, ahol arról beszél, hogy az undor nem a szubjektum „ittlétébe, nem állagának összességébe" vetül ki, hanem a test meghatározott helyeire, elsődlegesen éppen a torokba és (jelentésátvitellel? szó szerint?) akár még a szívbe is: „az undor érzése, ellentétben a félelemmel, periferikus érzés, hogy a szubjektum maga azt mintegy önnön felületére, a bőrfelszínére, érzékeibe vetíti ki, vagy más formában – mondjuk, utólagos intencióként – a felső emésztőtraktusba és, *cum grano salis,* a szívbe".[26] Torok és szív: ahol tehát a bekebelezés és az érzelem összekapcsolódik: „*lenyeltem* mohó *szeretetből*" – olvassuk később. Tényleg torokszorító. Kivált, ha ezt a kapcsolódást is beszéd és bensőségesség (szív, lélek, én, szubjektum) és halál már többször említett tematikai és poétikai konstellációja felől olvassuk.

Mert Borbély versének másik tematikai középpontja természetesen a halál, pontosabban itt nem is annyira középpontról, mint inkább az egész vers diskurzusának kibomlását végigkísérő és egyre erősebben jelenlévő áramlatról van szó. A halál mozzanata a vers első felében túlnyomóan közvetlenül az anya halálához kapcsolódik, s a szöveg különböző rétegeiben jelenik meg. Akár mindjárt az olyan véglegességet, visszafordíthatatlan bekövetkezést jelölő temporális határozószók alakjában, mint például az „immár", a „már", a „soha többé".[27] Metaforikus alakzatokban is jelen van, például a korábban a testtel, a halott testtel érintkező ágy, az ágy lepedője a halotti búcsúztató rituális kellékeinek áttűnéses-fantazmaszerű, kísérteties jelenlétét evokálja: a halottas ágyét, a ravatalét, halotti lepelét, szemfedőét.[28] Egy ízben az ágy

25 A fölébredés utáni szorongásnak és szívdobogásnak megvan a párhuzama a *Próteusz a pszichiátrián* című költeményben is (a 7. szakaszban), lásd erről részletesen Krupp, *A vers teste*, 69–70.

26 Kolnai, *I. m.* 41.

27 „Ekkor már jön / utánam egy nővér, hogy hagyjam / ezt abba, ennek semmi értelme, immár, / mondja" (3a); „már // rosszat sejtek, hogy baj van. Anyám / már nincs is" (3a–b); „hogy egy csókot / adhassak neki még, mielőtt soha többé" (4a).

28 „A / kórterembe érve láttam, hogy anyám / ágya teljesen be van a fehér lepedővel / terítve [...] oda // lépek az ágyhoz [...], hogy kiszabadítsam anyámat / a fehér lepedőnek alóla" (1b–2). A *fehérség* kétszeri hangsúlyozása, ami nemcsak redundáns, hanem már az első előfordulásnál is a makrologia gyanújába keverhető, talán éppen a halálhoz és gyászhoz kapcsolódó feketével való kontraszt miatt lehet fontos. A motívum Jézus sírjához kapcsolódó újszövetségi párhuzamának szép kibontását lásd Kruppnál, *I. m.,* 68.

„befejezettségére", „véglegességére" referáló állapothatározóhoz kapcsolódik hozzá az anya „végleges", „befejezett" állapotának (nemlétének) képzete.[29]

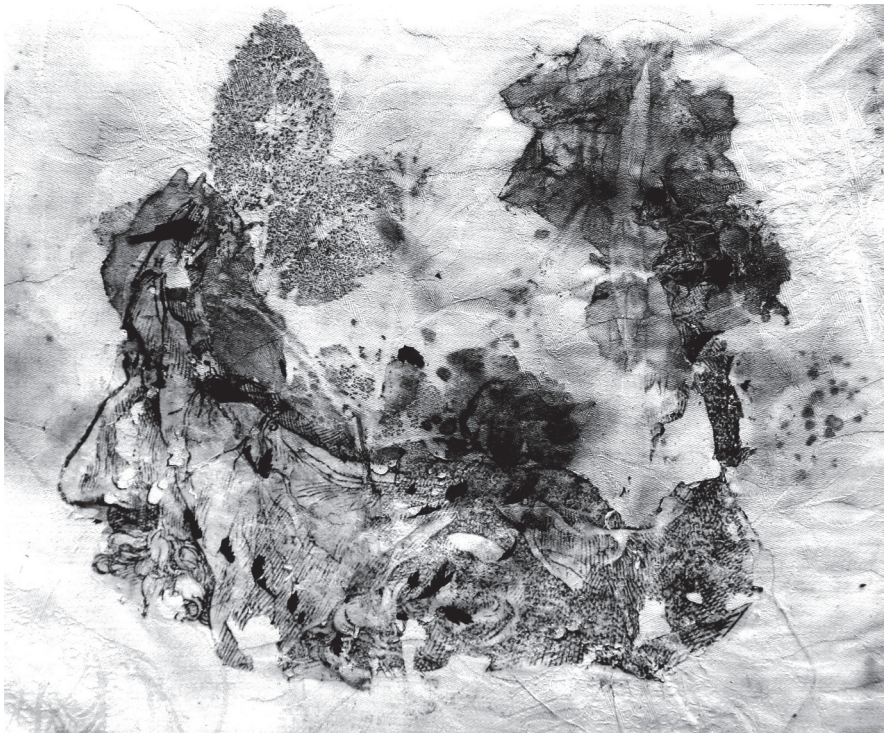
Undor és halál kapcsolata egyszersmind élet és halál világos elválasztásának lehetetlenségét is megmutatja: „az undort olyan képződmények közelsége, illetve a közelségben rejlő »fenyegetése« váltja ki, amely képződmények létmódja bizonyos formában az »életre« és a »halálra« utal."[30] A burjánzás, a daganat, a „nyüzsgés" és a rothadás (például a rothadó dögön lakmározó férgek nyüzsgése Baudelaire-nél)[31] mint az undor kiváltképpeni előidézői egyszersmind élet és halál metszetében helyezkednek el. Kolnai azonban ezzel kapcsolatban egyértelművé teszi, hogy az organikusnak ez a burjánzása, az életnek ez a túlzása világosan a halálra utal; éppen saját életalakjának túlzásaként csap át a pusztulásba. „Intenciójának egészét tekintve a halál az, nem pedig az élet, ami az undorítóság jelenségében előttünk megnyilatkozik."[32] Ezért is van az, hogy az undorító tárgyak gyakran „rettenetesek és kísértetiesek"[33] – a rettenetes és a kísérteties relevanciája aligha kérdéses Borbély versében.

Ami a *Prokné, anyám* című költemény egzisztenciaértésének végső szemhatárát rajzolja ki, az is itt, undor és halál érintkezésének közegében keresendő. Már a vers első, az anya halálával történő szembesülés folyamatát elbeszélő részében felbukkan az a szélesebb, a narratív folyamatra mintegy rálátást biztosító horizont, amely a halálnak mint az élet végének közös humán térfogatát rajzolja körül: „lehajoltam, az arcát akartam még / egyszer utoljára érezni, hogy egy csókot / adhassak neki még, mielőtt soha többé, / mert az istenek elviszik őt oda át, ahová / majd egyszer elmegyek én is" (4a). A fölébredés után, amikor a versbeszéd reflexívebb tendenciái fölerősödnek, a halál közösségének ugyanez a képzete az istenek világába történő átlépés illuzórikus fényjátékával fonódik össze („Talán ez már annak a világnak / a fénye, hol az istenek várnak, az isteneink, / kérdezem magamtól fél ébren" [5]).[34] S bár egy ízben, egy Kosztolányi-allúzió alakjában az élethez való melankolikus, lemondó ragaszkodás is hangot kap („De jó / lenne élni" [6a], vö. az *Őszi reggeli* szavaival: „Jobb volna élni."),[35] az undor és a vele kapcsolatos szégyen traumatikus élménye s a nyomukban föllépő szorongás a halálvágy megfogalmazásában ölt testet: „Halott / szeretnék lenni, ha kívánni lehet még" (6c). Végül pedig, ugyanebben a reflexív-filozofikus regiszterben megszólalva, a halál tudatához való hozzászokás és valamiféle lecsillapodás is megfigyelhető lesz: „Amíg hozzászokom ahhoz, / hogy meg fogok halni, már nem riaszt" (7). Az undorból lassanként kivergődő beszélő itt már kevésbé a 6c szakaszban még intenzíven, öngyötrő küzdelemben hajszolt lélektani magyarázatot kutatja a vele álmában történtekre, hanem végső soron „halálba és halállal

29 „Anyám / már nincs is, azért volt ez az ágy úgy / befejezve, szorosra belehúzva a lepedője" (3b).
30 Kolnai, *I. m.*, 67.
31 Ehhez lásd Menninghaus elemzését az *Une charogne* című versről: Winfried Menninghaus, *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*, ford. Howard Eiland és Joel Golb, SUNY, Albany, 2003, 134–139.
32 Kolnai, *I. m.*, 68.
33 *Uo.*, 70.
34 Erről a fényről pedig egy sorral később kiderül, hogy ráadásul nem természetes fény (éjszaka van), hanem egy táblagép képernyőjéről származó, technikai eredetű fény („Feleségem táblagépének / fénye vetül a szememre").
35 Erre az allúzióra már Krupp is fölhívta a figyelmet, *I. m.*, 76, 29. j.

telítettségbe állítottságával" szembesül, „visszautalva saját *rokonságára* ezzel a halállal és halállal telítettséggel".[36]

Aligha tudnám szebben és pontosabban megfogalmazni Kolnai Aurél ihletett szavainál azt, ami ebben a csapzott elnyugvásban – amely mindenesetre a költemény záróképében sem veszít semmit hideglelős atmoszférájából („a Sarkcsillagon pedig / Prokne gyűlöletének iszonyatos hidege") – undor, halál, test és szubjektum érzéki és eszmei fonadékáról az egész vers alapján leszűrhető: „Az undorítóság halotti fintora saját halálaffinitásunkra emlékeztet minket, a halálnak való alávetettségünkre, titkos halálvágyunkra: nem a halál merőben ittlétszerű elkerülhetetlenségére emlékeztet, mint a koponya és a homokóra, arra, ahogy a történetesen halálra ítéltek számára közeledik kérlelhetetlenül a kivégzés pillanata, hanem hogy *lényegileg* tartozunk a halál fennhatósága alá, életünk halálba torkollására, arra, hogy a halálnak szentelt, ha tetszik, haláltól részeg, megsemmisülésre kész anyagból vagyunk."[37]



36 Kolnai, *I. m.*, 70.
37 *Uo.*, 71.

# Hűséges szenvedés

VISKY ANDRÁS: *ILLEGALISTÁK*

Amikor Visky András első könyvét, a jelentős visszhangot kiváltó, elismerő kritikai fogadtatásban részesülő *Kitelepítés*t olvastam, olyan kérdések dolgoztak bennem, mint hogy ragaszkodhat-e egy szülő a hitéhez, még ha lelkész is, ha azzal a családját veszélynek teszi ki? Milyen erős a hit megtartó ereje az ember legmélyebb kríziseiben? Hol van ilyenkor Isten? Hogyan lehet túlélni a Gulagon, a kommunista rendszerben, de általában: az életben? Melyek a túlélés eszközei? És ahogyan az első, úgy a második, *Illegalisták* címet viselő regény is ezeket a minden bizonnyal legmélyebb egzisztenciális kérdéseket veti fel, ezekkel szembesíti olvasóját, ezekre keres valamiféle választ – ahogyan kerestek azok, akikről szól.

Dietrich Bonhoeffer azt írja egy helyütt: „Aki ki akarja vonni magát a bűnért való felelősségvállalás alól, az elszakad az emberi lét végső valóságától, elszakad Jézus Krisztus bűntelen bűnhordozásának megváltó titkától." (Dietrich Bonhoeffer: *Jöjj velem! Elmélkedések minden napra*, ford. Tiringer István, Harmat–Luther, 2020.). Aki igennel válaszol a fenti első kérdésre, kétségtelenül a legnehezebb, meglehet, erkölcsileg egyetlen vállalható utat választja. S amikor így dönt, a rendszer logikája szerint bűnössé lesz, másfelől e bűntelen bűnhordozás részesévé válik. Ahogyan a flossenbürgi koncentrációs táborban mártírhalált halt Bonhoeffer, úgy Visky Ferenc (a regényben Szentéletű Ferenc) is döntést hozott, akit egy másik, hasonlóan embertelen diktatúrában, valamivel több mint tíz évvel evangélikus társa halála után ítéltek huszonkét év börtönre. És döntést hozott Visky András is, aki az *Illegalisták*ban saját fogságtörténete után ezúttal az apa és társai történetéről, a kommunisták által ellenségnek bélyegzettek tartásáról tesz tanúságot, és beszél – akárcsak az első regényben – nagy művészi erővel diktatúráról, szabadságról, valamint ember és Isten kapcsolatáról, amely e textusok szerint nem dialógusképtelenség, nem elhagyatottság, de nem is problémátlan viszony. (Meggyőződésem, hogy az igazán mélyen megélt hit sohasem az.) Míg az első regény középpontjában az anya alakja áll, akit gyermekei és a hűséges diakonissza alakja fon körbe, addig a másodikéban az apa, aki körül elítélt társainak alakjai festenek sajátos tablót az '50-es évek Romániájáról – és persze annál sokkal többről.

Visky András mindkét regénye tanúságtétel. A tanúságtétel leglényege az igazsághoz való odakapcsoltsága: akkor hiteles, ha igaz. Mi ennek a kritériuma? A regény egyik szereplője, Richárd rabbi tanítása szerint: „Igaz történet az, amit teljes szívedből, teljes lelkedből és minden erődből mondasz el." (305.) Az igaz történet, az igaz tanúságtétel legyőzi a halált. „Az utolsó hajnalon kegyelmet kapsz, és megúszod a kivégzést, így érted? / Nem. Kivégeznek és kegyelmet kapsz. A kegyelmet nem azoktól kapod, akik halálra ítéltek, és akik végrehajtják rajtad az ítéletet. Az igaz történet megóvja az életedet. Kiragadja belőled, mielőtt még a kivégzőfal előtt összeesnél. Megőrzi a végnek végéig. / Meghalsz, de megmenekülsz." (305.) Meghalsz, és megmenekülsz – a regény az ehhez hasonló paradoxonok révén eloldja a szabadság fogalmát annak hétköznapi értelmezési kereteitől (ekként járt el a *Kitelepítés* is).

„Szabad ember az, aki nem okoz másoknak szenvedést” – így a kötet fülszövege. Mindaz, amit a szabadságról gondolunk, érvényét veszíti a normalitást, az érvényes rendet felfüggesztő „kivételes állapotban” (Carl Schmitt).

A szöveg, az imént idézett módon, gyakran imitálja a *Példabeszédek könyvé*t, amennyiben több, már-már Salamon-reminiszcenciákat ébresztő bölcs mondást olvashatunk. Ezek hol valódi kapaszkodót látszanak nyújtani az elviselhető és az elviselhetetlen határán egyensúlyozó szereplőknek, hol pedig az irónia és a humor eszközét használva kacsintanak össze az olvasóval: tudjuk, hogy nem így van, de így mondjuk. Túléljük, még ha belehalunk is. Érdemes figyelni az idézett részletből az alábbi momentumra: az igaz történet úgy óvja meg az életedet, hogy kiragadja belőled. Az elmondott (élet)történet és annak a fizikai léte, aki elmondja, elválik egymástól a mondás aktusában. Akkor igazán hiteles és igaz, ha még halálod előtt kiragadja belőled saját életedet, hogy a kivégzőosztag elé már ne állhasson más, csupán a tested; a felszabadított lelked már máshol jár, kicselezted a halált.

Richárd rabbi vádlottból lett koronatanú, a rendszer tagja, társai emiatt bizalmatlansággal viseltetnek iránta. Neve is csupán gúnynév: a különféle (ál)neveken (Vasile Georgescu, Richard Moritz, Mihăilescu George stb.) működő kommunista mindössze huszonöt éves, és egyáltalán nem rabbi. Mondatai gyakori példái a narrációt szervező egyik fő alakzatnak, az iróniának. Ugyanő mondja: „Míg élsz, boldog légy, mert egyedül a boldogság méltó az emberi élethez.” (150.) Az efféle „aranymondásokat” nemigen lehet másként, csak ironikusan olvasni egy börtönregény lapjain, akárcsak a következőt: „A börtönben szoktunk le arról, hogy máshol létezzünk, mint ahol éppen vagyunk.” (273.) Másutt már nem az irónia, mint inkább a gúny működik, például akkor, amikor Sztálint úgy emlegeti a szöveg, hogy a „bolsevik fenomén”, kiforgatva utalva az egykori olyan, túlzó és nevetséges megfogalmazásokra, mint például a Nicolae Ceauşescura használt „a Kárpátok géniusza”.

További példa erre a következő passzus is: „*Subversiv* és *clandestin* – ezt a két román szót soha korábban nem hallottam. Szívemnek kifejezetten kedves szavakká váltak. Richárd rabbi azt tanította a börtönben, hogy ennél nagyobb dicséretben nem részesülhet ember a zsarnokság idején. Zsarnokság pedig mindig van, ne féljünk, csak nyitott szemmel kell járni. / Ha még születhetnének fiaim, erre a két szóra keresztelném őket.” (128., kiemelés az eredetiben.) Subversiv: felforgató, clandestin: titkos. Aforizmaszerű megfogalmazás például a következő mondat: „A golyó általi a legrövidebb életfogytiglan.” (127.) Az ilyen mondatok megakasztják az olvasást, akárcsak az első regény olyan mozzanatai, mint amikor az anya úgy fogalmaz, hogy „akkor még jó formában volt az Örökkévaló”.

Erre az iróniára nem azért van szükség, hogy azonnal érvénytelenítse a mondottakat. Nem a posztmodern játékosság, mint inkább a lágerregények iróniája ez. Amiként az első regényben, úgy itt is egyfajta védőpajzsként is szolgálhat az embertelen körülmények és a tragédiák elviselésében. Egy kritika a *Kitelepítés* esetében egyenesen a „humor és az irónia támaszáról” beszélt (Domján Edit: *Deósok*, Revizor, 2022. dec. 13.), s ez a funkció alkalmasint nem áll távol az *Illegalisták* humorától sem. A humor és az irónia egyszerre szól a helyzet abszurditásának, amely összefügg magával a rendszerrel. (A *Kitelepítés* hasonló működésére példaként idézhetjük, amikor a szöveg arról tudósít, hogy Istent a párt határozati úton betiltotta: „megnyugtatóan

kimutatták, hogy nincs, majd aztán hivatalosan Istennek is tudtára adták, így becsületes, valóban, a szemébe kell mondani".) És egyszerre teszi lehetővé egyáltalán a mondhatóságot. Ez pedig összefügg az utólagos történetmondással, vagyis a tanúságtétellel, másfelől a kötet példaértékével.

Thomas Mann úgy fogalmaz, a művészet „újraalkotja és kritikus-morálisan megsemmisíti az életet [...] hatása ugyanúgy kelt örömöt, mint amennyire *felébreszti a lelkiismeretet*. [...] Itt az irónia forrása... [...] ha valaki azt jelentené ki, hogy a művészet feladata az *istenfélelem* felkeltése azáltal, hogy az életet a tiszta szellem bíróságának színe elé állítja, akkor én nem mondanék ellent." (*Irónia és radikalizmus* = Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmélkedései*, ford. Györffy Miklós, Helikon, 2000, 507–525.) Nem relativizáló iróniáról van itt tehát szó, hanem olyanról, amire Mann azt mondja, „az ember igenlését jelenti", „függetlenül az *értékétől*" (kiemelések az eredetiben). Itt találjuk az *Illegalisták* iróniájának szomjoltó forrását is. A továbbiakban ezen az ösvényen maradunk, érintvén a leágazásokat.

„A keresztény embernek nem önmagában a sorsa fontos, hanem az, ahogyan Isten cselekszik vele" – mondja Bonhoeffer. Visky regényei kapcsolódnak ehhez a tételhez: nem önmagában egy ember sorsa az érdekes (noha az is), hanem az, ahogyan azt Isten megcselekszi vele különböző eszközökön, például egy diktatúrán keresztül. És az, ahogyan erre az ember reagál. *Az arc története* című fejezet itt most két szempontból is érdekes.

Ebben a fejezetben, és helyenként másutt is, Isten kimondottan tehetetlenként, nem mindenhatóként tűnik fel. Ahhoz, hogy utóbbi legyen, az ember segítségére van szüksége. A húsvéti történet – amely egybeíródik Jób történetével – ezt viszi színre: „Megnyerte Jób a fogadást az Örökkévalónak! Halljátok? Ő mentette meg az Örökkévalót az örök haláltól! Most pedig rajtunk a sor: nekünk kell megnyernünk a fogadást. [...] Anti szavaira a rabokat öröm szállta meg. Gyertek, nyerjük meg az Örökkévalónak a fogadást! Hangos szóval köszöntötték a feltámadás ünnepét, önfeledten táncoltak, énekeltek." (489.) Nem véletlenül jelenik meg Jób alakja: története a Szentírás olyan könyve, amely az egyik legmélyebben szól a szenvedés, az igazság(osság) és az isteni irgalom kérdéseiről. A Visky-regények legfontosabb kérdései pedig éppen ezek.

Az említett fejezet Káin történetének szó szerinti fordításából indul ki: „Miért gerjedtél haragra? És miért csüggesztéd le a fejedet? Vagy újabb fordításban: Miért gerjedtél haragra és horgasztod le a fejed? [...] Ha a szó szerinti fordítást vesszük, a kérdés így hangzik: Miért ejtetted le az arcodat? / Ember, ó, én gyermekem, leejtetted az arcodat, talán észre sem vetted! Vedd vissza, jaj, amíg még nem késő!" (456.) Az arc az identitás legegyedibb olyan jelölője, amely azonnal affirmálható (ellentétben például az ujjlenyomattal). A Másik arca tiszta önmagának felmutatása, amelyről Lévinas azt mondja, „ebben áll meztelensége". Meztelensége, vagyis az Én teljes önnön valója. Az Örökkévaló kompetenciájának emberfüggősége így jelenik meg, kapcsolódva a Káin-történet fordítási-értelmezési kontextusához: „Ha leejted az arcodat, és nem veszed vissza azonnal, a Mindenható képtelen megakadályozni a vérengzést. Ne csak a saját arcodra gondolj, ne feledkezz meg az Örökkévaló arcáról sem. Segíts rajta, emeld fel, add vissza neki." (463.) A kötet nem állítja, hogy a tragédiák Isten nemlétéből fakadnának, ember és az Örökkévaló együtt alakítják a folyamatokat. Az ember – némiképp groteszk – társteremtő. Az arc problematiká-

jában az istenképűség jelenik meg: az Isten az embert saját képmására teremtette. Az arc leejtése az istenelvesztés mozzanata is. Leejtetted az arcodat: leejtetted az Örökkévalót magadról.

Ezért tűnhet úgy, hogy az arc fontosabb lehet a kimondott szavaknál. „A nevek nem maradnak meg az emlékezetünkben. Egyszerűen nem beszélünk róluk. A nevek fájdalmat okoznak, bevérzik tőlük a Lélek. Arcok tűnnek fel minden egyes név mögött a történelem sűrű ködéből. Némán, kemény arccal néznek rád. Szavak nélkül, némán üvöltik a képedbe: Add fel! / Ti hol vagytok? – kérdezem az arcoktól, amikor elém gomolyognak. / Sehol nem vagyunk – válaszolják, mindig szavak nélkül." (109.) Másutt ezt olvassuk: „Engedd el a szavakat. Ha üresek, úgysem tarthatod meg őket. Elszállnak, mint a pernye." (209.) A regény úgy tesz tanúságot az illegalistákról az irodalom, tehát a szóművészet révén, hogy azt sugallja, a kimondott vagy leírt szavak mégsem egészen képesek megragadni azokat, akikről tanúságot kellene tenniük. Ez egyszersmind a szöveg önreflexív alakzataként is értelmezhető; nemcsak a szereplők vívódnak hitük próbatételeivel és a diktatúra elnyomásával (melynek vége olykor a kivégzés), hanem a szöveg is önmaga mondhatóságával. Ugyanakkor ezek a bonmot-szerű mondatok mindig valamely karakter távlatából fogalmazódnak meg, vagyis a regény úgy alakít ki egy mégiscsak összeálló példaértéket az olvasóban, hogy menet közben különféle módokon rendre elbizonytalanítja a megképződő tanulságokat. „Nincs tanulság" (55.), mondja ki a könyv mindjárt a legelején, mintegy azonnal megtagadva az esetleges olvasói elvárásoknak való megfelelést.

Ahogyan a *Kitelepítés*ben, úgy itt is a bibliai szöveghelyek, a személyes életút és a társadalom- és politikatörténeti összefüggések folyamatos egymásba íródása megy végbe egy olyan enumerációval, amely az olvasó számára nehezen követhetővé teszi az eseményeket. Aligha könnyíti meg a befogadó dolgát az egymásba csúszó, olykor egy-egy szakaszon belül megváltozó narráció sem, amely az első és a harmadik személyű elbeszélést váltogatja, igen gyakran nem jelezve a beszélő kilétét. „Én vagyok valamennyi én." (340.) Azt is jelentheti ez, hogy egyfelől mindegy, ki beszél, legalábbis az elmondott történet és a tanúságtevés szempontjából (vagyis nem a személy, hanem a tanúságtétel aktusa a fontos), de még inkább azt, hogy az elbeszélő mintegy magára veszi valamennyi társa (valamennyi Én) bűnét, terhét, sorsát (úgy, ahogyan Jézus magára vette mindannyiunk bűnét), éspedig azáltal, hogy vállalja történetük elmondását. Érdemes ismét Bonhoeffert idéznünk: a „felelős cselekvés helyettesítő cselekvés", illetve „Jézus Krisztus az, aki teljesen felelősen él", mert az ő élete tényleges helyettesítés. Az „én vagyok valamennyi én" ekként is értelmezhető, a történetet elmondó utód magára veszi apja és annak társai sorsát, méghozzá a nyelv létesítő – ámbár korlátozott vagy nehezen uralható – ereje által. Folyamatos átvétel és helyettesítés: az apa történeteiből áll össze a gyermek által írt regény mint felelős cselekvés.

Úgy állnak össze a különböző történetek, mint a Jézus életét elbeszélő evangéliumok: egy-egy eseményt időben és a szövegtérben eltérő helyen ismerünk meg egy másik szereplő nézőpontjából. Számomra sem az első, sem a második regényben nem az az igazán érdekes, hogy a kommunista rendszer mit tett azokkal, akik ragaszkodtak elveikhez, hitükhöz, vagy valamilyen formában ellenállók voltak, vagyis nem a fabula. Hanem a szüzsé, annak elmondása, hogy mi történik akkor, ha

egy ember élete akarva-akaratlan a jézusi passiótörténetbe íródik, egy olyan távlat érvényesítésével, amelynek a színre vitt időszakban lényegesen nagyobb tétje volt, mint manapság gondolnánk. (Ám bizonyos értelemben minden korban csupán ennek van igazán tétje.)

A regény tehát olyan fogalmak köré szerveződik, mint a szabadság és az identitás, de korántsem csak a magyar–román vagy a kommunista–ellenálló, rendszer és ellensége oppozíciós párok értelmében. Sokkal inkább a létezés sajátos módjaiban mutatkozik különbség, ahogy a foglyok a lét és nemlét határán egzisztálnak. A börtön heterotópiaként is értelmezhető: az arc elrejtésének nemhelye (kivált ilyen az első regény helyszíne, a Gulag). Természetesen ahogyan a *Kitelepítés*, úgy az *Illegalisták* kronotoposza is sokkal szélesebb, mint a szűk börtöncellák: a Partiumtól Kolozsváron át a szamosújvári börtönig ível, időben vissza- és előremutatva. A könyv számos ponton lép párbeszédbe az előzővel, például akkor, amikor azt olvassuk: a „Seholból jövünk és a Seholba térünk vissza" (109.), olykor pedig szinte szó szerint idézi: „A holtak hazájában fekszem le, a Seholban vetek magamnak ágyat, ébredés nélküli álomba zuhanok." (262.) A *Kitelepítés*ben ez így hangzik: „a Seholba vetnek nekünk ágyat". Mi ez a Sehol? Nem csupán egy nemhely, hanem az ószövetségi Seól. A holtak hazája, amely a Jób 11,8 szerint a menny legtávolabbi ellenpólusa, ahonnan az ember már nem tér vissza („aki leszáll a sírba, nem jő fel többé", Jób 7,9). Sírként, koporsóként, alvilágként stb. fordítják, vagy éppen fordítatlanul hagyják. Akik a Seholban vannak, egyszerre vannak a társadalom számára elrejtett helyen (börtön) és egyszerre a bibliai Seólban, ahol a pokol, sír, vagyis az elveszejtés vár rájuk.

A már többször citált Bonhoeffer saját életének vezérelvét így fogalmazta meg: „A valódi küzdelemnek [...] egyszerűen a hűséges szenvedésről kell szólnia." (Dietrich Bonhoeffer: *A lelkész, aki szembeszállt Hitlerrel*, Axioma, YouTube, 2023. jan. 25.) Nincs ennél kisebb ár Krisztus követéséért. Ezt az árat fizetik meg a bethánisták, ezt az árat fizeti meg Szentéletű, és erről tesz tanúságot a tőle „legtávolabb" álló utód, „András tanítvány". „[V]égül, legmesszebb a Szentéletűtől, András tanítvány" (498.) – olvassuk az utódok lajstromában. Nem is a tanítvány a legérdekesebb (noha az is, elvégre nem tanítványokról, hanem gyermekekről van szó), hanem a „legmesszebb": a távolság (ő a legkisebb gyermek) teszi lehetővé a történet elmesélését. Ő is tanú, és a „tanú nem maradhat tisztán" (350.). Mert a tanú nem kívülálló, hanem igenis benne van a dolgok sűrűjében. Ugyanakkor e tanúságtétel azáltal jöhet létre, hogy bár nem kívülálló, mégis a „legmesszebb" van attól, akiről tanúságot tesz. „Eszébe jutott apjának tett, kétségbeesett ígérete. Azon a napon tört fel belőle, amikor az apja hét év után hazatért a börtönből. [...] Akkor mutatkoztak be egymásnak, mint *két egymáshoz tartozó idegen*." (503., kiemelés tőlem.) Ez a benne-lét jelent egyfajta peremhelyzetet is, ahonnan elmesélhetővé válik a hiteles történet. Az irónia alakzata is ezt az elmondhatóságot lehetővé tevő távolságot hivatott segíteni. Hitelét egyfajta elfogulatlan benne-lét, kívülálló mély érintettség adja.

Noha a kötet esetleges közéleti áthallásokat érvényre juttató olvasását kevéssé tartom szerencsésnek, kétségtelen, hogy az *Illegalisták*, akárcsak elődje, felkínálja azokat a befogadó számára. Nagyjából úgy, ahogyan Visky az egyik interjújában fogalmazott: „A gonosz külvilág ostorozása helyett érdemes önvizsgálatot tartanunk, vajon mi valóban Krisztus megszületésére vágyunk-e? Jelent számunkra valamit

saját keresztyénségünk, vagy csak másokkal szembeállítható identitást látunk benne?" (Ablonczy Bálint: *„Nem késő megfordulni az úton"*, Válasz Online, 2025. 12. 24.) A legmélyebb, politikailag is érthető jelentésrétege számomra ezekkel a kérdésekkel összegezhető, egyszerűen azért, mert bármilyen hiteles tanúságtétel, akárcsak az evangelizáció, értelmezhetetlen a közösség nélkül. A regény eszme-, társadalom-, egyház- és politikatörténeti távlatai, valamint személyes és társadalomlélektani összefüggései is igen jelentősek, ezek felől szintúgy érvényes olvasatokhoz juthatunk. Sok egyéb mellett ebben áll Visky András második regényének értéke. És abban a nyelvben, amely minden bizonnyal egyedi a kortárs magyar elbeszélő prózában. Egyszerre idézi az előző művet, miközben el is lép attól. Már nem totalizálja az első személyű narrációt, megőrzi a költői finomságokat és érzékiséget, ugyanakkor az idézett és/vagy átírt bibliai intertextusokkal még sűrűbbé, olykor talán átláthatatlanul sűrűvé teszi a szöveget. Olyan sűrű szövetté, amelyek mögött ugyanakkor mégis arcok formálódnak, s ahogyan haladunk előre a regény lapjain, ezek az arcok egyre élesebb kontúrokat kapnak. A leesett arcok visszahelyezhetővé válnak. Most már a te dolgod, hogy ezt megtedd, olvasó. [*Jelenkor*]

URI DÉNES MIHÁLY

# A valódi szépség alakmása(i)

PETŐCZ ANDRÁS: *AZ ANDROGÜN SZERETŐ*

Három fejezetre osztott Petőcz András új regénye, amely különleges többféleségre, kettősségekre épül. Az írás érdekessége, hogy a belső és külső gondolati egységek elkülönülnek, amit a szerző kurzív és félkövér betűformával jelez. A gondolati egységeket további történelmi háttérinformáció gazdagítja, ami a történet egészét és a különböző részeseményeket is erősíti, szimbolikus egységet képez, valamint hozzáadódik a regényben ábrázolt életek idő- és térbeliségének párhuzamához is. A nyelvezetben alkalmazott szavak (valamikor, valaha, valahogy, akkor) az időtlenség és az emlékezet kifejezésére szolgálnak, és erősítik a történet fiktív jellegét, a mesei és balladisztikus jelleget.

Valentina és Pierre, a két kulcsszereplő kapcsolatának alakulásában fontosabb szerepet játszik a *Salome – A páduai hercegnő* című Oscar Wilde-dráma, amelyben megjelenik a Petőcz regényében is jelentős keresztmetszet: „Tudom, hogy megszeretsz, mert a szerelem titka nagyobb, mint a halál titka. A szerelem, az minden." (Török András: *Oscar Wilde világa*, Európa, 1989, 174.). Petőcznél megtalálható a férfi és nő közötti szenvedély, ami egyszerre fejezi ki a birtoklásvágy, a játék, a kacérság és a szerelem mélységének az együttesét. A kacérság a szerelem mellé rendelt, az ellentétes oldalon álló halál oppozíciója. A kacérság *lélektana* tehát a regényben mind az ágensi, mind a passzív szereplők tekintetében fontos tényezővé válik, és marad is a történet egészében. Almási Miklós világít rá, hogy „[Georg] Simmel akkor repül igazán, amikor a kettős kacérkodás játékára lel: a férfi tudja, hogy a másik csak

kacérkodik, és belemegy a játékba, mert nem nagyon érdekli az, aki játszik vele. Most már ketten játszanak és a tét látszatra semmi, egyiknek sem nagyon fontos az egész. Csakhogy – mondja Simmel – többnyire valamelyik (vagy mindkettő) mégis beleesik a csapdába, mert hogy a kacérkodás, játék vagy sem, arra megy ki, hogyan lehet a másikat bezsebelni." (Almási Miklós: *Georg Simmel: A kacérság lélektana*, Élet és Irodalom, 1997. december 12.). Petőcz a platóni harmadik nem közvetítésével utal az egykor volt ókori civilizációk létezésére, tágabb értelemben ennek a kulturális és társadalmi világnak a hanyatlását, eltűnését is szimbolizálja, a főszereplő Val feltűnésével pedig ennek ismételt felemelkedésére is célzást tesz.

A másik utalás szintén Oscar Wilde regényének központi karaktere, Dorian Gray alakja, akinek fiatalsága, szerelme, testi és pszichikai attraktivitása, valamint az ezek szintéziseként megjelenő megörökítés lesz az a hasonló kulcsfogalom, amelyet Petőcz is alkalmaz. A szépség megörökítése a regénybeli műgyűjtő, Yann Lebel által megrendelt festményben testesül meg, amely, mint a szépség hordozója, a valós szépség leképezésének nemcsak tere, hanem filozófiai replikációja, alakmása is lesz – a festmény azonban befejezetlen marad. A valódi szép és a megképzett, megfestett kép (ikon, bálvány, idol) a maga ikonográfiájában a francia köztársaság allegóriájának (*A Szabadság vezeti a népet*, Eugéne Delacroix, 1830) alapján készül el, de a háttéresszencia maga az alak (Alak), amely az interszexuális Valentina esetében is megnyilvánul, és aki modellként van jelen a festő, Pierre műtermében és életében egyaránt. Petőcz Pierre, Valentina és Yann Lebel karaktereit a festőművész Basil Hallward, a modell Dorian Gray és a képet megvásárolni szándékozó Lord Henry Wotton figuráinak alakmásaként is leképezi. Hármasukhoz társul a többi szereplő, akik a szépség és halál kettősségében segítik és taszítják mindkettőt. Dorian Gray és arcképe a „láthatatlan eszmény látható megtestesülése"-ként (Török, 111.) van jelen: „A szoba közepén festőállványra erősítve ott állott egy csodálatos, egyénien szép fiatalember egész alakos képmása, vele szemben pedig, egész közel, ott ült maga a művész, Basil Hallward, kinek pár évvel ezelőtti hirtelen eltűnése általános feltűnést keltett és annak idején annyi találgatásra adott okot." (Oscar Wilde: *Dorian Gray arcképe*, ford. Kosztolányi Dezső).

Petőcz hasonlóképpen fedezi fel és teszi meg a valóság *másává* a szépséget és Gray történetét, amely koncepcióban „a Szépség a Szellem egy formája, sőt magasabb rendű, mint a Szellem, mert magyarázni sem kell" (Török, 111.). Valentina azonban más belső lélekkel és habitussal van jelen, mint Dorian Gray. Wilde-nál „inkább a festő tárja föl önmagát a színes vásznon. Ezért nem akarom kiállítani az arcképet, mert attól tartok, hogy megmutattam benne tulajdon lelkem titkát." (Wilde: *Dorian Gray arcképe*). Valentina és Pierre kapcsolatában kölcsönhatás alakul, Valentina ikonográfiai megtestesülése és Pierre felismerése, a szépségre ráeszmélés folyamata megteremti a ragaszkodást és a szexualitás prioritását is úgy, mint a szépségből adódó fizikai-testi megnyilvánulás szükségszerű igényét. Petőcz a vágyat és a mindenkori kacérságot elegyíti, amikor jeleneteiben visszatükrözi a hirtelen, erős késztetést, amely mintegy – szó szerint – rabul ejti a résztvevőket.

A narratívában Petőcz az énképre fókuszálva sajátosan váltja és választja a heterogenitás és homogenitás kettősségét is, ami a szexualitást (expresszív és részletes aktusok leírása), az interszexualitást jellemzi. A szövegi többféleség erőteljes

analógiában áll a testi többféleséggel (amely testi kettősség már Petőcz *Medúza* című kötetében [Noran, 2000] is megjelenik, az Orlando-ciklusban). Ennek természetességét, a meglepődés és a természetes elfogadás kettősségét tárja fel a szerző: „De ha látsz meztelenül, talán mást látsz majd, mint amire számítasz. Nem vagyok egy hagyományos értelemben vett »szép nő«. És talán olyan *nő* sem vagyok, mint amihez hozzászoktál korábban. Persze, nem tudom, hogy mire is számítasz." (61.) Ez a mintegy *hívogató* mondat analóg Mathias Claudius versének Petőcz által mottóként alkalmazott részletével („Bízz, örvendj! Nem vagyok vad én. / Aludni fogsz, mint anyaölben." Claudius: *A halál és a lányka*). A szerző a kapcsolatkialakításhoz, az interszubjektivitáshoz alakítja a megnevezéseket, a mintegy epikai kellékké is állandósuló epitheton ornansokat, és a festőt a maga állandósult megnevezésében mégis különbözőképpen aposztrofálja minden esetben, tudatosítva az olvasóban is a különböző, élesebben elkülönített karakterábrázolást mint toposzt, epikai kelléket („Pierre, a férfi", „Pierre, az öregember", „Pierre, az öreg festőművész", „Pierre, az akkor még fiatal festő", „Pierre, a férfi", „Val, vagyis Valentina"). A toposzok ugyanakkor más meghatározást is adnak, változtatják az identitást is a történeti-kronológiai narratíva előre- vagy hátrahaladásával együtt, ezzel is erősítve az egy individuumhoz tartozó többféleséget.

Petőcz a történetben egy másik szálat is vezet, amely az édesapa alakjához kötődik. Pierre, az *öregember* apjának halála saját fiatalságát idézi meg, öregsége és emlékezete a halálát vetíti előre. „Felidézi magában ezt az utolsó nevetést. Újra végig akarja gondolni, hogyan is történt mindaz, ami történt. Mi volt akkor, amikor kiszakadt az apjából *az* a nevetés. Egyszóval, mindenből lehet és lesz is egyszer valami utolsó. Nevetésből is, érintésből is." (41.) Az apa sorsa, betegsége a kórházban töltött idő a művészeti és történelmi oldaltól elválik, külön szövegi egységet (is) képez, Pierre felidézett életképei teszik elevenné, és integrálják az aktív cselekménybe az apa alakját. Az apa halála, és a saját halálon, elmúláson való gondolkodás egyik fontos kerete a tenger (mint fizikai jelenség, mint szimbólum, mint életet adó víz és halált okozó elnyelő közeg), amikor „Pierre, az öreg festő a parton sétál. „Valahogy jó volna mindezt békésen megoldani. Belezuhanni a tengerbe, például. A hullámok közé. És nem is tudni arról, hogy most vége. [...] Valahogy korábban kilépni a valóságból [...]." (88.)

Hasonlóan fontos az anya emlékezete. Petőcz *Az anyáért, aki alszik* című verseskötetéből analóg motívumok, illetve *Az öregasszony, aki valamikor kislány volt* című elbeszéléskötet motívumai között (*Tóbi néni, A festő*) az öregasszony, öregember alakja, valamint a festő általános (személynévvel nem meghatározott) figurája figyelhető meg. „Mondták, hogy a nagyanyja a lakásban esett össze. Az előszobában. A bejárati ajtó előtt. [...] És verte az ajtót a kezével. [...] Ezt hallották meg a nagyanyja szomszédai. Hogy veri az ajtót a kezével. »Kopogott«, mondták a szomszédok. De persze az nem kopogás volt. Hanem dörömbölés. [...] Élni akart, volt benne akarat, nagyon is sok. Mondta is mindig. Mondogatta. [...] A fia, Pierre nem jött, meg az unokája sem. [...] És a festő, Pierre be is vallotta magának, hogy nem is igen látogatták az anyját. Keveset voltak vele." (72–73.)

A festészet művelését, az alkotásfolyamat részleteit a szerző csak addig a fázisig közli (illetve tartja relevánsnak), ameddig a test vászonra történő leképezése, átillesztése megtörténik, amíg Val testének megörökítése megvalósul, és a műalkotás létrejön, még ha a műalkotás befejezetlen is marad. „Val feje a kinyújtott bal karján

volt, a félprofilját lehetett látni, a szeme csukva. Mindez annak ellenére, hogy a festőnek Delacroix alkotása nyomán Pierre ekkor pillantotta meg, hogy közelebb lépett, Valentina testének különleges adottságát." (79.)

Petőcz élesebb kontrasztba helyezi az emberi és isteni alkotás lényegeit, a szépséggel való együttélést, a teremtést magát: „Lehet, hogy nem tudunk megöregedni, vagy legalábbis lemondani mindarról, amit a szépség, a szerelem adhat nekünk. [...] mintegy a férfiak »jogának« érezte, hogy akár idősebb korukban is vágyaik legyenek, és igényük az érintésre. Mindaddig ezt hitte, ameddig huszonéves kora végén megtapasztalta az ellenkezőjét." (77.) A szépség örökérvényű filozófiája, de testi elmúlása között Petőcz hangsúlyozza a kontrasztot, fordított arányosságot: „És ha megöregszünk, akkor miért nem vagyunk már szépek?" (89.) A szépség minden elmúlásra, minden pusztulásra, öregedésre, biológiai, szerves elváltozásra érvényes. Pierre-t „általában is vonzotta [...] az emberi szépség, legyen az férfi szépsége, avagy nőé. [...] egész addigi életében csak nőkkel ismerkedett, csak nőkkel volt együtt. Valahogy a társadalmi elvárás is ez volt, így eszébe sem jutott, hogy mindez másképpen legyen. Mégis, érezte, hogy vonzza őt a férfiak szépsége is." (95.) Pierre kettőssége, binaritása, biszexualitása lehetővé teszi, hogy mindkét nem szépségét felfedezze, nemcsak szexuális értelemben, hanem erőteljes esztétikai kötődéssel is, ami hivatásából és látásából is adódik. Valnak alárendelődik, és szenvedélye határtalanná válik, amire Val így reagál (a kurzív betűforma a belső hangot szólaltatja meg itt): „*Te vén fasz, mit játszod itt magad, megőrülsz azért, hogy láss meztelenül, nem így van?*" (77.) Pierre-nek „Valentinával, vagyis Vallal felemás volt a kapcsolata. [...] Val teste a maga különlegességében volt igazi élmény Pierre számára. Soha nem gondolta azt, hogy ilyesmi is élmény és lenyűgöző szépség lehet. Vagyis olyasmi, hogy valaki egyszerre nő és ugyanakkor férfi is. [...] Ugyanakkor Pierre-nek ijesztő is volt ez az egész. [...] És Val bátorsága is ijesztő volt." (143.) Ez a fajta félelem, iszonyat tükröződik a Wilde-műben is: „A világ igazi titokzatossága az, ami látható, nem az, ami láthatatlan. [...] Csak egypár éve van, hogy igazán, tökéletesen és egészen éljen. Ha elmúlik az ifjúsága, szépsége is vele vész, és akkor tüstént fölfedezi, hogy [...] be kell érnie azokkal a nagy győzelmekkel, melyeket a múltjára való visszaemlékezés keserűbbekké tesz, mint a vereségeket. Minden eliramló hónap közelebb hozza önt valami borzasztóhoz." (Wilde: *Dorian Gray arcképe*)

A testi szépség és a hozzárendelt képlékenység, a változás és az állandóság keretében a test változásai, valamint a tenger változásának párhuzama a változásban meglelt öröm, az ember öröme. Petőcz hangsúlyt fektet a tenger folyamatos jelenlétére, amely a maga állandóságában változó, akárcsak Dorian Gray vagy a regény szereplői, és akárcsak maga az ember, amelynek elkerülhetetlen biológiai alakulása a halálhoz vezet. A tenger állandó jelkép, és Pierre felismeri ezt: „*A tenger mindig ugyanolyan.* Ezt mondja magában. *És mindig más. Mint valami nagyra nőtt vadállat, nyújtózkodik. Olykor csendes és nyugodt. Olykor dühös és viharos. Igen, néha haragszik.*" (15.) A tenger-motívum nemcsak az önmagában vett víz, a mozgás, a képlékenység, a változás jelképe itt, hanem az a szellemi közege, amelyben Pierre az édesanyjára emlékezik vissza: „A tenger ugyanolyan, mint mindig. Pierre, az öregember nézi a hullámokat. Egykedvűnek, nyugodtnak, időtlennek látja a tenger hullámzását. [...] egyfolytában az anyjára gondol. Arra a bizonyos utolsó képre." (85.) A halálhoz

eltalálás, a halál megtalálása, az odavezető elkerülhetetlen út nemcsak a szülők halálán keresztül, de Pierre egész életében jelen van: „Valaki, akit jól ismert az öreg festő, tegnap reggel kilépett a harmadik emeleti lakása teraszáról. Belelépett a levegőégbe." (18.). Az emlékezet alanya, a *valaki* itt a példa, a minta a jövőbeli elkerülhetetlenhez, a veszteség és hiány szimbóluma és szubjektuma, „Pierre, az öregember – úgy egyébként – mindentől fél" (57.), pedig – és itt a szerző véleményt formál – „attól, hogy vége van valaminek, nem kell megijedni" (18.).

Petőcz nyíltan, tisztán és tárgyilagosan tételezi ezeknek az összefüggéseknek a felfogását, a szereplők által megélt és végiggondolt jelentőségét: „Öregember, szemben a tengerrel. Tipikusan olyan öregember, aki már pontosan *tudja,* hogy ő öreg." (15.) Pierre, az öreg festőművész, és Val(entina) a fiatal amatőr, autodidakta festő (aki elhivatásszerűen elméleti matematikával foglalkozik), akinek Pierre instrukciókat ad, akinek Val modellje lesz az akt elkészítésénél. „Val, *hivatalosan: Valentina,* a fiatal *kolléga,* aki nőies is, meg fiús is egyszerre, *akiről szó van,* [...] a szeme, a szeme mindig, mindig mosolygott, és Pierre ezzel a mosollyal sem igen tudott mit kezdeni." (50.). Pierre-t elbűvölte Val létezése, „*valaki, aki olyan, mintha fiatal nő lenne, de olyan is, mintha fiú lenne, vagyis mindkettő lehetne, ha lehetne*" (49.), és „egyszerre érezte magát reménytelennek, zavarosan szerelmesnek és valamiképpen boldognak is" (50). Pierre érzései, az újdonság(a) felfedezése egy szintén családi, egykor volt (emlékezet)hatásnak az oppozíciója: „Az apja soha nem ölelte meg őt, gyerekkorában sem, mintha ez a gesztus »egészségtelen« lett volna [...] távolságtartóan, ridegen kezeltek mindenféle férfiak közötti vagy fiúk közötti érintkezést a családon belül, hogy ezt valami »szabálytalan« és egyben »undorító« viselkedésnek is értékelték, és mint ilyet, tiltották is." (117.)

A testi-szellemi diverzitás, közelségek és távolságok mellett megteremtődik a földrajzi sokféleség is a különböző helyszíneken keresztül (Budapest, Párizs, London, Piran, Rimaszombat, Dalmácia, Nagyvárad). Az úthoz és így a mindenkori felismerésekhez, felfedezésekhez alapvetően tartoznak hozzá e különböző helyszínek. Piran a fő úticél Pierre számára. Az erdélyi helyszínek Val családi terei. Nagyszülei nem akarnak tudni unokájukról (126.). A családi háttér esetében „Val beszélt arról is, hogy a nagyapja legjobb barátja hogyan halt meg 1987. január 15-én, amikor az Unio bányagépgyártó üzem mozdonyszerelő részlegének épülete összedűlt a tetőn felgyűlt hó súlyától. Sokan meghaltak akkor, köztük egy bizonyos jó barát is." (133.) Val és Pierre emlékezete külön úton halad, mindketten a múlt és a jelen együtthatásában élnek. „*A családom városa, akik kitagadtak*." (133.) Val „örökké bizonyítani akart. Mindenben a legjobb akart lenni, mindig. Nem is csak a legjobb. Hanem valami egészen különleges. Ahogy a teste is különleges volt." (126.) A térbeli és időbeli sokféleség – az öregség és fiatalság, a múlt és a jelen kapcsolatának alapja a (halálhoz vezető élet) út bejárása: „*Az utazásom arról szól, hogy megtaláljam. Hogy megtaláljam mindazt, ami fontos volt valamikor. És aztán lezárjam, amit le akarok zárni. Vagy lezáródjon. Ha le kell záródnia. Összefoglalni, végiggondolni, lezárni. És megérteni"* (40.). Ehhez a lezáráshoz is hozzáépül a tenger, amely egyszerre megnyugtató és segíti elő Pierre változását. A tengerparthoz tartozó idilli környezet, Piran egyfajta nirvána állapotot vagy mennybéli állapotot is (előre)jelez. „*A tenger olyan, mint Hadész birodalma. Le kell menni a birodalomba, mert egyszer véget ér minden, hogy elszakadjak végre*

*attól, ami Erósz, meg kell találnom a helyemet, ott, ahol Erósz is véget ér.* Pierre úgy alszik el, hogy látja Hadészt, ott lent, a sötétségében. Hatalmas, fekete alak, és nem ismer kegyelmet." (190.)

Petőcz András a regénybe történeti hátteret sző, valós eseményeket, amelyek meghatározzák a jelenbeli cselekményt. A francia (azaz nyugat-európai) történelem elemei között ábrázolja „az itteni legnagyobb tengeri ütközetet, az 1812 februári piranói csatát. Az egyik hajón ott van Napóleon zászlaja. A Rivoli az, istenem, micsoda egy hajó!, gondolja, duzzadnak a vitorlái a szélben, még egészen új, csak két éve, 1810-ben építették Velence hajóépítő munkásai, Napóleon megrendelésére." (16.). A másik terület (a kelet-európai) a Felvidékhez kötődik: „*Rimaszombat területe a bronzkortól folyamatosan lakott volt,* olvassa Pierre az elindulás előtt. *1268-ból ismerjük az első írásos említését a településnek, akkor még Szombathely (Zumbothel) néven"* (108.). A földrajzi és történelmi távolsághoz Petőcz a paratextusok (itt a mottók) által irodalmi közelségeket, kettősségeket is rendel. Ovidius *Átváltozások* (*Salmacis. Hermaphroditus*), Mathias Claudius *A halál* és *A halál és a lányka* című műveiből idéz, valamint Mózes első könyve 1:27 szakaszát használja mottóként, „When the Holy One blessed He created Adam the first man, He created him androgynous" (Bereshit Rabbah, Chapter 8). Pierre, az ember és Pierre, az Isten(ség) teremt, kreál és megpihen majd azon a napon, amikor műve bevégeztetett (de befejezetlen munka marad). A létrehozott és leképezett rajz az ember vizuális megörökítése, ami ebben az esetben nem a fotografikus, hanem az alternatív, művészi, szabadkézi rajz által megalkotott Embert jelenti a hordozó felületen, a vásznon. „Megőrizni az értékeket. Ez jár a fejében, hogy mindent meg kell őrizni." (108.) A festmény készítése magának a szépségnek a konzerválását is jelenti, akárcsak Dorian Gray esetében.

Val, Daniella vagy Anna és Andraž (akik ketten együtt „*egyetlen, közös élmény*"-nyé válnak, 111.), illetve Pierre saját alakja mind részletesen ábrázolt test és arc. A fiatal nők bátran, nyitottsággal viselik saját testüket, vállalják fel erotikájukat, szexuális telítettségüket, ami Pierre számára olykor fullasztó, de viselhető, szinte tűrt. Pierre alárendelődik a nők vágyának, testének, testük látásának, és ezzel együtt a maga belső idealitását, fiatalságának visszatértét is megteremti a jelenbeli kapcsolatokon keresztül. Festőművészként mintegy hivatalosan tanulmányozhatja a modellként felkínált, modellként pozicionált testeket, a részleteket és vonásokat is ezeken a testeken. A közösre formált helyszín, a pirani házban való találkozás révén összjáték alakul ki: „Valahogy mindennek szerelemszaga van ezen az estén. [...] *Szerelemszag van. Ami olyan, mint az elmúlás lehelete. A szerelem meg a halál nagyon is rokon fogalmak* [...] *abban a pillanatban, amikor szeretkezünk, legyőzzük a halált?*" (186–187.) A szerelem és a halál, valamint (a szervesen hozzájuk igazodó) világ egésze szerint az emberek nem csak egymásnak, de ezeknek az alapfogalmaknak is alárendeltek, amelyek az alárendeltségből kiszolgáltatottságba sodornak, és „*tárgyak, eszközök* [...] *vagyunk egymás számára*" (176.).

Petőcz András kötetében Piran a világ közepe, a mindenkori viszonyítási pont, amelyhez igazodik minden esemény. A tenger ennek a központosulásnak az alapvető része, jelképességével, képlékenységével magába vonzó közeg, akárcsak Val, aki Pierre számára maga is tenger, amely egyszerre élteti és fullasztja. „Csak úszik. Az utolsó kép, ami megjelenik a tudatában, az anyja halott arca. Fehér, sovány arc." (201.)

„*Belefulladni a tengerbe, ez a békés halál* [...] *jobb, ha megmaradsz úgy a tudatukban, mint valami erős, bár nagyon magányos távoli lény, akinek a sajátsága éppen ez az örökös egyedüllét.* [...] *A hullámsír majd befogad.*" (194.) Ennek gondolatával és filozófiájával kapcsolódott Pierre a transzcendens, másik világhoz, és „nem akart ekkor már semmit. Belépett egy másik dimenzióba, ami túl volt minden emberi kapcsolaton. [...] mozdulatlanná akart válni. [...] a sikert már nem magának akarta. Hanem annak, akit igazán fontosnak érzett. A lányának." (138.) Számára már más vizualitás tárul fel, „*olyan, mintha meglátott volna valamit a túlvilágon, mintha mégis lenne túlvilág, és abban a túlvilágban szörnyűségek lennének, fekete, különös lények, úgy nézett, bele a semmibe, igen, ott volt a már nem látó szemében a rettegés, a kétségbeesés*" (28.).

„*A férfi test és a női test elkeverülve eggyé lett rögtön, és egyetlen arc, tündöklik a törzsön, mint ahogyan két ág, mikor egyetlen kéregbe van oltva, együtt kezd növekedni, tovább is erősödik együtt; így az erős, szívós ölelés eggyé teszi őket, nincs már két testük, de azért kettős az alakjuk, nem fiú az, sem nő: mindkettő és mégsem e kettő*" – ahogyan Ovidius írja, úgy gondolja és mondja magában Pierre is ezt a jelenséget. „És valóban boldog." (196.) (*Joshua*)

HÖRCHER ESZTER

# Hogy érzel?

*Az együttérzés reprezentációi*, szerk. Balogh László Levente, Fazakas Sándor, Valastyán Tamás

Az egyetemi könyvkiadók tevékenysége az egyik legalulreflektáltabb témája a hazai irodalomkritikának. E kiadók gyakran nem rendelkeznek piaci lábbal, marketinggel, a kötetbemutatók az egyetem falai közé szorulnak, az írásokról szóló recenziókat pedig többnyire az egyetemi lap közli. A könyvtárgyak akkor jutnak a legnagyobb nyilvánossághoz, amikor az adott nagyváros könyvhetén felbukkannak a standok forgatagában.

Visszatérő élményem, hogy az intézményi honlapokra tévedve kincseket találok, olyan témába vágó, fontos, ingyenesen hozzáférhető tudományos kiadványokat, amelyek létezéséről se tudtam. Nem lenne haszontalan ezen dokumentumok számára egy közös archívumot, kommunikációs felületet létrehozni, hogy ne véletlenek folytán vagy az egyetemi oktató Facebook-profiljából értesüljön az ember e művekről. Az egyetemi kiadók kínálata általában az egyetemi oktatók tudományos eredményeit vagy egy intézeti konferencia anyagának publikálását jelenti, ami önmagában üdvözlendő, csakhogy ezt meghaladó kiadói ambícióval elvétve találkozni. A kivételek közé sorolható *Az együttérzés reprezentációi* című tanulmánykötet Balogh László Levente, Fazakas Sándor és Valastyán Tamás szerkesztésében, amelyet bár szintúgy egy egyetemi esemény (workshop-sorozat) hívott életre, viszont abban mindenképpen invenciózusnak mondható, hogy (ugyan debreceni túlsúllyal, de) több intézmény kutatóinak munkáit veszi sorra, továbbá az interdiszciplináris párbeszéd jegyében

íródott, méghozzá napjaink nemzetközi tudományos érdeklődésének egyik legfelkapottabb témájában, az érzelemkutatásban.

Azt viszont már nem merném ilyen bátran kijelenteni, hogy az érzelemkutatáson belül mi tartja össze pontosan a könyv tanulmányait. A *Cultura Animi* kultúratudományos könyvsorozat korábbi műveinek fókusza koherensebb köteteket eredményezett, legyen szó a félelem vagy a szégyen reprezentációiról. A sorozat ötödik darabjának címe az együttérzést jelöli ki, de az előszó is figyelmeztet a sajnálat, az irgalom és a szánalom érzéseinek nehezen megkülönböztethető mivoltára, illetve arra, hogy ezen érzelmek intézményesült formái, például a szolidaritás, a gondoskodás milyen ambivalens viszonyban vannak az előbb felsorolt érzelmekkel. Másképp mondva, ha felteszem magamnak a kérdést, hogy találkoztam-e sajnálat nélküli gondoskodással, akkor a válaszom egyértelműen igen. Viszont a válaszom tagadó lesz, ha így hangzik a kérdés: elképzelhető-e a gondoskodás sajnálat nélkül. Emiatt hajlok arra, hogy *Az együttérzés reprezentációi* címet adekvátnak tekintsem, ugyanis a szerkesztőknek egy olyan hívószót kellett találni, amelyben megmutatkoznak az érzelemnyelv, érzelemcselekvés problematikus oppozíciói, továbbá legyen a kifejezés kapcsolható a vallás-, a művészet-, a politika- és az antropológiatudomány felől is. E négy tudományág szerinti blokkokra tagolódik a kötet, így az átláthatóság kedvéért a kritika is a megadott sorrend szerint halad.

A kötet első tanulmánya Ruth könyvének első három fejezetét elemzi. Németh Áron értelmezői perspektívájának fontos része a műfajmeghatározás, ugyanis szerinte e bibliai fejezetek nem az idill, inkább az írásmagyarázati irodalom részei. Ebben a fénytörésben pedig Ruth történetéből a szolidáris törvényalkalmazás olvasható ki. Németh ennek belátásához a héber *heszed* fogalmát járja körül, melyhez tartozó jelentések a „könyörület, irgalom, hűség, szeretet, jóság, jóindulat, részvét, állhatatos szeretet, odaadás, szolidaritás. A *heszed* gyakorlása emberhez és Istenhez egyaránt köthető." (14.) Ha Ruth könyvére fókuszálunk, akkor a kifejezés a második és harmadik fejezetben a törvény kiszélesített, alapvonatkozásán túlnyúló alkalmazását jelenti. Előbbi esetben a hatalom engedélyezi a nincstelen Ruth számára, hogy az aratáskor lehulló kalászt összeszedje, holott, nem izraeli születésű lévén, ehhez nem lenne joga. Utóbbi fejezetben pedig egy móábita–zsidó, tehát vallási szempontból vegyes házasság jóváhagyásáról van szó, amelyet a zsidó közösség túlélésének, fennmaradásának gondolata legitimál. Ahogy Németh megjegyzi, a törvény kiterjesztett alkalmazása utólag ténylegesen igazolódni látszik, ugyanis a könyv végi fejezet Ruthot nevezi meg Dávid király dédapjaként. A tanulmány ezeken túl érdekes betekintést nyújt a női élethelyzetek, sorsok egzegetikájába, azonban fókuszában a heszed érvényesülését a törvényalkalmazásban tárgyalja Ruth könyvében, amely leginkább a mai szolidaritás eszméjének feleltethető meg a kutatás szerint.

A teológiai részt előrevenni olvasóbarát szerkesztői döntésnek bizonyult. Fazakas Sándor ugyanis elvégzi azt a genealógiai kutatást az együttérzés esetében, ami hasznos alapot nyújthat a könyv olvasóinak. A tanulmány tisztázza, hogy az együttérzés jóval több, mint a segítségnyújtásra motiváló érzések összessége, vagy morálisan kiüresített fogalom, annak ellenére, hogy manapság néhány elméletíró emellett érvel. Ehhez Fazakas az irgalmasság, a könyörület, az együttérzés és a szolidaritás viszonyfogalmainak összefüggéseit tárgyalja. Az általam ismert, témában íródó teoló-

giai-vallástörténeti szakirodalmak leginkább a szolidaritásra helyezik a hangsúlyt, ami érthető, hisz a pápai beszédek, enciklikák, illetve a karitatív megmozdulások trendi kifejezéssé tették azt a 20–21. században. Épp ezért revelatívként tud hatni Fazakas Sándor szempontja, aki részletesen bemutatja az együttérzés jelentéseit, méghozzá a másik ember szenvedésére adott ösztönös reakcióban (*Irgalmas samaritanus*), az együttérző, részvételteljes viselkedésben, az Atya irgalmasságában (*A tékozló fiú*) és a passiótörténetben, melyek közül utóbbit jelöli ki legfontosabbnak. Krisztusban ugyanis Isten könyörülete is megtestesül, illetve Krisztus válik azzá, aki együttérez/szánalmat érez az emberi szenvedés iránt, s e két jelentés a szeretetteljes cselekvésbe görgeti tovább. Vagyis a passiótörténet révén megvilágításba kerülhet a keresztényi szeretet komplex teológiai működése. A helyzet bonyolultságát fokozza, hogy Fazakas a 17. században tetten ér egy fordítástörténeti fordulatot, amikortól az együttérzést kezdik használni a fordítók az előbb említett viszonyfogalmak helyett. Innen érthető meglátásom szerint, hogy miért válthatja le a múlt században az együttérzést a szolidaritás, mert abból inkább kinyerhető a cselekvő, társadalmi potenciál. Persze Krisztus alakja túlmutat a fordítástechnikai kérdéseken, hisz teológiai szempontból e jelentéseket egyszerre aktivizálja, sőt Fazakas az együttérzés kultúráját tovább árnyalja a passiótörténetben. Krisztus szerepe azért fontos, mert bár isteni értelemmel ruházta fel az emberi szenvedést, viszont passiója egyúttal emlékeztet arra, hogy az ember nem tud Krisztus helyébe lépni a szenvedés megváltásában, átvállalásában, vagyis az ember csak korlátozott mértékben tud osztozni a szenvedésben. Vagyis a passiótörténet az együttérzés teológiai határait is kijelöli.

Valastyán Tamás a szimpátia sajátosságait az esztétikai teljesítmény felől kívánja megvilágítani. Ezt a megközelítést arra a reneszánsz során kialakuló művészetszemléletre alapozza, amely elmozdul a világ imitációjától a világformálás felé. E formáló erőt mindenekelőtt teológiai megalapozottságúnak látja, hisz a teremtés fontos része a saját képre való formálás. Valastyán a hasonlósági hatásmechanizmusok közül abban mutatja fel a szimpátia kitüntetett szerepét például az analógiával szemben, hogy a szimpátia egy sokkal dinamikusabb fogalom, nem adja meg előre az összehasonlítás keretrendszerét, hanem úgy képes hasonlóságokat észrevétetni, hogy közben a szimpátiának egyaránt részévé és kezdeményezőjévé válik az ember. A szimpátia az *Isteni színjáték* és a *Heinrich von Ofterdingen* című művek allegóriáiban nyerne igazolást a szövegben. Azért a feltételes mód, mert egyfelől a szöveg elméleti keretrendszere nem igazán fektet hangsúlyt a romantika reneszánszhoz képest megváltozó esztétikájára, így a Novalis-értelmezés inkább az olvasó elfogadására, nem pedig belátására hagyatkozik. Másrészt az elemzés allegóriafogalma nem elég artikulált. Az allegóriában és a szimpátiában egy művészetértelmezési szempontból „gyümölcsöző" kapcsolatot lát a szerző, mert az allegória trópusa „máshogy akarja kifejezni ugyanazt, addig a szimpátia mást akar kifejezni ugyanúgy" (52.). Ha csak Paul de Man allegóriafogalmára gondolunk, akkor egyáltalán nem állíthatjuk ilyen magabiztosan, hogy a trópushoz ennyire egyértelműen hozzárendelhető egyfajta intenció, hogy ki akar fejezni valamit. S véletlenül sem a dekonstrukciós olvasást akarjuk számonkérni a tanulmányon, hanem a szimpátiafogalom aprólékosabb megalapozását, ugyanis számomra nem nyert bizonyítást, hogy amennyiben a szimpátiát a kötetben tárgyalt rokonfogalmak valamelyikére cseréljük, akkor az miben eredményezne

egy másfajta allegorikus működést, mi pontosan a szimpátia kitüntetett jelentősége az együttérzéshez képest.

Horváth Andrea a német irodalomtörténet politikai áttekintése során határozottan állást foglal amellett, hogy „[A]z elkötelezett, politizáló irodalomnak azonban nem szabadna részt vennie a politikai színtéren, hanem sokkal inkább arra kellene törekednie, hogy határozottan megkülönböztesse a politikait a politikától" (59.). A különbségtétel érzékeltetésére Juli Zeh *Die Stille ist ein Geräusch* (magyarul: *A csend is hang*) című regényét elemzi, melyben a „balkanizmus" sztereotip reprezentációinak felülírási lehetőségeit mutatja meg. Például hagyományosan az útirajz műfaji kódjaihoz hozzá kellene tartoznia a bejárt környezet és a helyi emberek idegenségének, egzotikumának a narrátor számára. Horváth pedig épp azt éri tetten a regény narratológiai eljárásain és nyelvi megoldásain, hogy ellentmondanak a nyugati tekintet által létrehozott Bosznia-Hercegovina-képnek. A tanulmány erőssége, hogy úgy megy végig a fontosabb regényelemzési szempontokon, hogy közben követhető módon adagolja az izgalmas interpretációs javaslatokat. Ilyen típusú szöveghely, amikor szinesztetikus összefonódást vél felfedezni az útirajz narrátorának befogadásában, amit a nyugati kultúra vizualitásra épülő megismerésmódjának ellenmozgásaként értelmez – mely megállapítás a regény címét is játékba hozza.

Az irodalmi blokk utolsó tanulmányát Ureczky Eszter jegyzi, némileg kimutató módon egy regény- mellett egy filmelemzéssel. A szöveg mégse lóg ki a kötetrészből, sőt a sztereotípiák művészeti felülírásában kifejezetten párhuzamba vonható az előbb tárgyalt Horváth-kutatással. Ureczky arra mutat rá, hogy a popkultúra hullámszerűen termeli ki azokat a demenciáról szóló alkotásokat (leginkább filmeket), amelyek romanticizálják a demens ember és a gondozója viszonyát, felülreprezentálják a memóriazavart a tünetek közül, illetve a fehér, középosztálybeli nőket sújtó betegségként ábrázolják a demenciát. Épp ezért kerül Légrádi Gergely *Nélkülem – nélküled* című regénye az elemzés fókuszába, ugyanis abban egy fiatal férfi válik az Alzheimer-kór áldozatává, akinek feleségével való kapcsolata nem elmélyül a gondozási folyamat során, hanem kapcsolatuk ürességére, a kapcsolódás ellehetetlenülésére mutat rá. A tanulmány másik elemzett műve pedig az öntudatra koncentráló nyugati gondolkodást írja felül. Az orvosként és filmrendezőként egyaránt tevékenykedő Vámos Zoltán rövidfilmje, *A gyémánt út pora* megtörtént esemény alapján készült. A kisfilmben arra láthatunk példát, hogy az orvos nem kizárólag a testi tünetekre koncentrál, hanem empátiával, türelemmel és tisztelettel beszél a zavart epizódban lévő idős nővel. Ez az attitűd a demenciakutatások újszerű kérdezési irányaival is harmóniát alkot, amelyek az agyi funkciók vizsgálatán túl a betegek szubjektív megélése felé tolódnak, illetve az önmagával tisztában lévő, saját múltját felidézni tudó emberképen kívül kérdeznek rá az emberre mint olyanra. Az Ureczky-szöveg tehát műelemzéseit összehangolja az orvostudományok kurrens irányaival, s ezáltal mutat rá arra, hogy a kortárs valóságunkban egyre égetőbb kérdéssé váló demencia milyen mértékben átgondolható és átgondolandó témája kellene hogy legyen az emberről való gondolkodásnak, a humántudományoknak is.

A teológiai és az irodalmi blokk végeztével a könyvnek a felénél jártam, mégsem tűnt így. *Az együttérzés reprezentációi* olvastatja magát, ami egy tanulmánykötet esetében ritka jelenség. Mindezt nem pusztán a kötetben eddig a pontig követhető

szövegstruktúrát, gördülékeny, pregnáns stílust dicséri, hanem azt is, hogy a kutatások képesek olyan hívószavakat használni, amelyek egyszerre hasznosak a választott mű értelmezése során, de kortárs jelenségek megértésére is alkalmasak. A törvények szolidáris alkalmazása (*heszed*) vagy a nyugati kultúrában felfedezhető *demencia-boom* nem a szakzsargonok idegenségével hatnak, hanem nagyfokú olvasásproduktivitási erővel bírnak. Sajnos a kötet második felének nem minden szövegéről mondható el ugyanez, ami lehet, hogy csak az én rutintalanságomat mutatja a politikai-antropológiai szakirodalom területén.

Kiss Lajos András nem kisebb dologra vállalkozik, mint az érzelmek szerepének jellemzésére a politikai diskurzusban. A kutató szerint a múlt század végén egy érzelmi fordulat (*Emotional Turn/Affective Turn*) történt a politikában. Ezt egyrészt az érzelmek irracionális címkéjének eltűnésében, másrészt a korábban észelvűnek, racionálisnak bélyegzett politikafilozófiák átértékelésében látja. Kiss több olyan kortárs gondolkodót is említ, akik szerint Arisztotelésznél az érzelem és az értelem nem egymást kizáró tényezők voltak a politikai diskurzusban. Egyik szemléletes példa erre a lakoma, ahol formális kötöttségek nélkül fejezhették ki a városállam lakói vágyaikat, és hallgathatták meg egymást. Másik példája a tanulmánynak Arisztotelész korlátozott magántulajdon-koncepciója, ahol az antik gondolkodó empátiát mutat a szegények felé. Empátiája pedig abban mutatkozik meg, hogy a szélsőséges vagyoni különbségeknek köszönhetően a szegények kizáródnak a közéleti diskurzusból, „eltűnik a remény, hogy megtanulják a többiektől, hogy miként tudnának önmagukon segíteni" (107.). Kiss ezután Hegelnél és Spinozánál is olyan gondolatokat mutat meg, amelyekben „igyekeznek egyensúlyt teremteni az emberben lévő érzelmi és az értelmi meghatározottság között" (116.). Továbbá ezt az egyensúlyi állapotot keresik a 19. század végi és a 20. század eleji filozófiai és irodalmi művek is a tanulmány szerint. Bár érteni vélem, hogy egy „Fogalomtörténeti vázlat"-ba (ahogy a szöveg alcíme írja) nem fér bele az ilyen sommás állítások kifejtése, mégis kérdésként merült fel bennem, hogy *A vár fehér asszonyá*ban, egy Freud- vagy egy Nietzsche-műben, esetleg *A Karamazov testvérek*ben hogyan jelenik meg az értelem és az érzelem harmóniája. Mindenesetre a Kiss Lajos András-szöveg végső állítása, hogy az eddig tárgyalt kivételek ellenében a nyugati gondolkodást az érzelmek irracionálisnak tételezése határozta meg, s ebben a meggyőződésben a 20. század végétől kezdve változás állt be.

A politikai blokk második tanulmánya Kiss Lajos András kutatásával egybeeső meglátással indul: a nyugati kultúrában él egy olyan hamis sztereotípia, amely a politikai döntéshozatalban az ész és az érzelem különválaszthatóságáról szól, valamint az ésszerű döntéshozatal kitüntetettségét állítja. Balogh László Levente szerint azonban már a felvetésben is benne rejlik önmaga cáfolata, hisz az irracionális döntéshozataltól való félelem is érzelemből táplálkozik. Továbbá a tanulmány problematizálja azt is, hogy nem tévesztjük-e el a politika értékelését, amikor egyetlen érzelemből vezetünk le egy döntést, hisz az érzelmek sokkal cizelláltabb módon írhatók le. Nem egyértelmű például, hogy egy politikus érzelemkifejezése őszinte vagy hatalmi érdeket szolgál, hogy egyáltalán összhangba hozhatók vagy szükségszerűen ellentétesek ezen leíró kategóriák. Balogh szerint leggyakrabban nem is beszélhetünk egyetlen érzelemről, mert az érzelmek együtt jelennek meg, továbbá ezen komplex érzelemegyüttesek nem rendelhetők hozzá egyetlen politikai rendszerhez, például a gyűlölet és a szeretet

egyaránt felszínre törhet egy demokráciában és egy diktatúrában. A tanulmány ebből a komplexitásra törekvő érzelemmegragadásból közelít az együttérzés témájához. Az együttérzés sajátossága, hogy a cilivizált társadalom egyik alapkövetelményévé vált, így túlmutat a puszta sajnálaton, hisz a politikai cselekvés része lett – legyen szó retorikai megnyilvánulásról vagy a másiktól való elfordulásról. Balogh példaként Hannah Arendt forradalomelméletét hozza fel, amelyet nem kritikátlanul ismertet, hanem reflektáltan továbbgondol. Arendt szerint a sajnálatot a magánszféra részeként kell kezelni, nem szabad a politikai cselekvés alapjává tenni. Ezt a jakobinus diktatúrából vezeti le, amelyben a sajnálat érzését kiterjesztették a francia népre, az ő nevükben cselekedtek rémtetteket. Arendt tehát azt akarta megmutatni, hogy még a legnemesebb érzésből, a sajnálatból táplálkozó tettek is lehetnek szörnyűek. A sajnálatból táplálkozó, de azt meghaladó politikai alternatívaként a szolidaritás elvére hivatkozik: „A szolidaritás kölcsönös elköteleződésen és felelősségvállaláson alapul egy olyan társadalomban, amelynek tagjai egyenrangúak." (133.) A tanulmány legelgondolkodtatóbb pontja, amikor Balogh az arendti koncepciónak szegezi a kérdést, hogy amennyiben elválaszthatatlanok az érzelmek a politikától, akkor hogyan lehet megelőzni, hogy a sajnálat visszás cselekedeteket tüntessen fel legitimként? Hogyan választható el egymástól egy társadalmi cselekvési elv (szolidaritás) és az érzelmi viszony (sajnálat)?

Bene Adrián szintúgy az érzelmi viszonyulás és a tettlegesség megfoghatóságát tárgyalja. A tanulmánynak nagyon magas az intellektuális belépési küszöbe, mert egyszerre több diszciplína fogalmi készletét mozgatja különösebb magyarázat nélkül, ráadásul a szöveg eredményeit összefoglaló részlet sem segít megérteni a szövegben rejlő hatalmas tudást. Bene mindenekelőtt egy fenomenológiai-pszichológiai keretben elhatárolja az empátiát az olyan rokonfogalmaktól, mint a szimpátia, az azonosulás, az érzelmi fertőzés és a sajnálat. A vizsgált fogalmat „megérző beleérzés"-nek nevezi, amely egy olyan interszubjektív viszonyulás, amelyen keresztül a megértés (nem kognitív erőfeszítés révén, hanem) közvetlen módon lehetséges. A kutatás azért a személyiségzavarok elemzésén szemlélteti az empátia működését, mert ezáltal új fényt vethet az empátiára egy határterületen való működés tetten érése révén. A narcizmushoz, a szadizmushoz, vámpirizmushoz stb. épp a személyiség zártságát szokás rendelni, azonban Bene szerint ez nem azzal egyenlő, hogy ezek az emberek nem éreznek empátiát, inkább arra mutat, hogy az empátiát másra, önképük megerősítésére használják fel a szolidáris viselkedés helyett. A tanulmány ezután rámutat azon társadalmi keretrendszerre, amely ösztönzi a narcisztikus magatartásformákat, majd a magyar társadalmat veszi górcső alá értékpreferenciák szempontjából. Az individualizmus eluralkodásának nyugati hullámát megerősítik a felmérések Magyarországon is. A szolidaritás gyakorlásában pedig Európa alacsony szolidaritású kultúrái közé tartozunk, aminek okait a véleménynyilvánítás intenciójának hiányában, a bizalmatlanságban és a bizonytalanság elkerülésében azonosítja Bene.

Biczó Gábor szövege nyitja meg az utolsó blokkot, melyben a szociológia és az antropológia irányából tárgyalják a szövegek az együttérzés kultúráját. A tanulmány kiindulópontja egy tudománytörténeti megállapítás, mely az antropológia paradigmaváltását konstatálja a múlt században. Ekkor kezdődött ugyanis a terepmunkában betöltött érzelmek átértékelése. Míg korábban a helyszínre érkezett kutató érzései nem képez(het)ték a tudományos leírás részét, addig a századvég antropológusai

már reflektálnak a saját érzelmi kitettségükre, bevonódásukra, hisz az érzelmek is a kultúraértés folyamatának részét képezik. Továbbá annak belátásáról is szó van, hogy az adatközlők érzelmei elválaszthatatlanok a világuk más, kézzelfoghatóbb jellemzőitől. Biczó szerint nemcsak az antropológus és a vizsgált kultúra szereplőinek érzelmei épültek be a tudományos nézőpontba, hanem magának az érzelemnek az értelmezhetősége is árnyaltabb lett. Tehát az antropológiakutatás diszpozícióját meghatározza, hogy az érzelmeket szociokulturális konstrukcióként vagy egy belső-individuális jelenségként, esetleg más megvilágításban artikulálja az antropológus.

Biczó végül Conrad William Watson 1999-ben publikált szövegén mutatja be, hogy hogyan válhatnak a megfigyelő és a megfigyelt kultúrája egyaránt az antropológiai leírás részévé, méghozzá az együttérzésre fókuszálva. Watson terepmunkája során találkozott Zaurával, a legyengült állapotban lévő fiatal lánnyal. Az európai és a szumátrai kultúra gyógyításhoz való hozzáállásában, a haldoklás és a halott kezelésében lévő különbségek frusztrációt keltettek az antropológusban. Mindazonáltal a szívbeteg lány terápiájának végigkísérése lehetőséget adott arra, hogy Watson felmutassa a kulturális különbségeket, valamint az azokat meghaladó, a kultúrákat összekötő univerzális képességeket, például a gyászfeldolgozás folyamatát Zaura elmenetelét követően, amit a szumátrai és az európai emberek közösen, hasonlóan éltek meg.

Takács Erzsébet a szolidaritás fogalmának történeti átalakulását és realizációit vizsgálja. A tanulmány azt az érdekes és lényegre törő kérdést teszi fel, hogy a fogyasztói társadalom szabadságot és egyediséget kultiváló értékeivel miként egyeztethető össze a szolidaritás historikusan egyenlőségre törekvő eszméje. Takács válasza abban áll, hogy a 19. századi fogalom ugyan valóban nem működtethető egy az egyben napjainkban, viszont diverzifikálódott formáiban átültethető. A tanulmány alapvető kategóriái a csoportközi és az intézményes szolidaritás. Előbbi az olyan társadalmakra jellemző, mint a magyar, ahol a kisközösségekbe vetett bizalom magasabb, az állami intézmények felé táplált viszont alacsonyabb. Így bár a családi vagy egy választott közösségen belül nagyfokú együttérzés és segítségnyújtás tapasztalható hazánkban, viszont ez gyakran más közösségek kizárása révén jön létre. Takács Erzsébet tehát a szolidaritás kortárs realizációinak ellentmondásosságára mutat rá, hisz az sokszor kizáráson, választáson, egyéni elbíráláson alapul az egyenlőségre és a társadalmi integrációra törekvés helyett.

Barcsi Tamás és Farkas Júlia a haldokló emberekhez viszonyulást vizsgálja elismeréselméleti aspektusból. A haldokló emberekkel való méltó bánásmód a tanulmány szerint a morális ítélőképesség, a testi integritás és az interszubjektív kapcsolódás potenciáljának elismerésében áll. A szerzők hangsúlyosan kiemelik, hogy nem elég pusztán az egyik feltételnek teljesülnie, tehát például a haldokló testi szükségleteinek szakszerű ellátása nem minősül méltó eljárásnak. A könyvet lezáró szöveg erőssége, hogy több konkrét módszert is tárgyal, így valódi útravalóval szolgál az olvasó számára, mindazonáltal nem hagyja el a szakmai diskurzus kereteit, mint például a mélyebben tárgyalt – a hazánkban is egyre ismertebbé váló – méltóságterápiáét (avagy a tanulmány kifejezésével: „generativitási dokumentum" készítését, 202.). E módszer lényege, hogy a terapeuta a haldokló emberrel készít interjúkat, mely során a beteg élettörténetét dolgozzák fel, az irányított kérdésekkel pedig az élet értelmét, tanulságait próbálják közösen megfogalmazni. A méltóságterápia segít a haldoklónak – egy terhelt, kilátástalan időszakban – meglátni az élete értékeit, továbbá a hozzátartozók is részesülnek

a feldolgozási folyamatban, hisz a történetté összeállított dokumentumot a szerettük elhunyta után megkapják. Összefoglalóan elmondható Barcsi és Farkas kutatásáról, hogy a haldokló emberek méltóságának elismerését látják a szeretetteljes gondoskodáshoz vezető útnak, amivel a könyv a segítségnyújtást holisztikusan szemlélő, tudományköziség által elérhető attitűdjére erősítenek rá.

A kritika igyekezett bemutatni a kötet tanulmányainak fontosabb megállapításait, illetve a kutatások holisztikus, diverz jellegét. E diverzitás többször szült ellentmondást a köteten belül, például a szolidaritáshoz a teológiai rész feltétlen módon hozzárendeli a könyörületet, azonban a szociológiai blokk tanulmánya a szolidaritás érzelmi bevonódás nélküli formájáról értekezik. Ezen fogalmi ellentmondások néha zavaróan hatottak abban, hogy az argumentációt első olvasásra is értsem, legtöbbször viszont továbbgondolásra, állásfoglalásra késztettek. Emiatt és a fent említett olvasmányos jelleg miatt pedig – egy tanulmánygyűjteménytől szokatlan módon – a könyv egybeni befogadását szorgalmazom. *Az együttérzés reprezentációi* nem esett bele abba a csapdába, amelybe a bölcsészettudományok vagy az azt népszerűsítő tartalmak egyre gyakrabban, hogy hasznosnak próbálnak látszani. Ez a problémafelvetés és a diszkurzív viták helyett kézzelfogható, szakmaiatlan tanácsok formáját, illetve valamilyen jó ügy tematizációját jelenti. A könyv nem hasznosnak próbál látszani, hanem hasznos. Hasznos megállapításokat tartalmaz a tanulmányok tudományterületeire nézve, illetve hasznos, mert segít párbeszéd és vita formájában szemlélni az együttérzés kultúráját, meglátni az összefüggéseket a reprezentációk között. (*Debreceni Egyetemi*)

PINCZÉSI BOTOND

• • • • • •

Felelős kiadó: FAZAKAS GERGELY TAMÁS
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
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.