

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

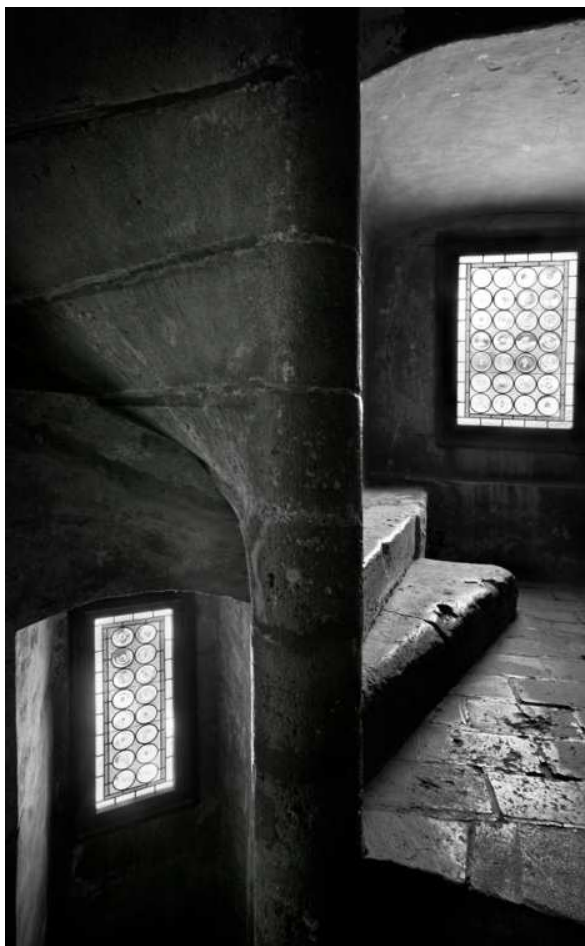
CSUKÁS ISTVÁN
KÁNTOR PÉTER
VASS TIBOR
VILLÁNYI LÁSZLÓ
VERSEI

CSAPLÁR VILMOS
LÁNG ZSOLT
PRÓZÁJA

TANULMÁNYOK
KONRÁD GYÖRGY
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ
KUKORELLY ENDRE
LESZNAI ANNA
REGÉNYEIRŐL

SZILÁGYI SÁNDOR
VISY BEATRIX
FOTÓMŰVÉSZETI ESSZÉI

KRITIKÁK
NÁDAS PÉTER
TÉREY JÁNOS
KÖTETEIRŐL



HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM

2013/5





HATVANNEGYPEDIK ÉVFOLYAM — 2013. MÁJUS

- 3 CSUKÁS ISTVÁN verse: Egy őszi délelőtt
4 ACZÉL GÉZA versei: (szino)líra (akadályoz; akadémikod; akadémikodó)
6 CSAPLÁR VILMOS: Edd meg a barátodat! (regényrészlet)
15 VILLÁNYI LÁSZLÓ versei: A fiúk apja; Csillag madár; Mások idejében
16 DÉKÁNY DÁVID versei: költő; szélpark
18 KERBER BALÁZS versei: Dűnék; Mielőtt
19 VÉCSEI RITA ANDREA verse: Lé, leve, levünk, levem
22 LÁNG ZSOLT: Telihold (elbeszélés)
32 VASS TIBOR verse: <Bibinke és> a Renéfröccs, Készecske A Nagy Bibinből
34 KÁNTOR PÉTER verse: Küldöm e cédulát

tanulmány

- 36 BAZSÁNYI SÁNDOR: „De mit írok?” (Kosztolányi Dezső Esti Kornéljának
Ötödik, Nyolcadik, Tizennegyedik és Tizenhetedik fejezete [melyek az írói
életformát ábrázolják])
55 MENYHÉRT ANNA: Múzeum, kultusz, emlékezet: kánonba zárva (Lesznai Anna)
76 HOLMAN RÉKA: Három könyvtárgy és a retrospektív cenzurális olvasat
nehézségei (Konrád György: A városalapító)
80 JOLANTA JASTRZEBSKA: Egy kételkedő férfi vallomásai (Kukorelly Endre
Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív című alkotásáról)

művészet

- 89 SZILÁGYI SÁNDOR: Sontag újbalos kultúrakritikája
98 VISY BEATRIX: A csoportkép mint mise en abyme (A fénykép szerepe
és leírása Závada Pál A fényképész utókora című regényében)

szemle

- 106 CSEHY ZOLTÁN: Az akantusztelepítés esélyei (Nádas Péter: Párhuzamos
olvasókönyv)

- 111 VÁSÁRI MELINDA: Végtelen tükörijáték (Térey János: Termann hagyatéka)
117 RÉTI ZSÓFIA: A betű nem elég (Szeghalmi Lőrincz: Levelek az árnyékvilágból)
123 SOMOGYI GYULA: Változatok a szubjektumra (Kalmár György: Testek a vásznon)

képek

KOCSIS ISTVÁN fotósorozata: Lépcsők

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

BÁTHORI CSABA, GÖMÖRI GYÖRGY, KIRÁLY LEVENTE versei
BORBÉLY SZILÁRD, CENTAURI, SZÁZ PÁL prózája
POMOGÁTS BÉLA esszéje: Zavarok az értékrendben
Tanulmányok Jókai Mór, Petőfi Sándor, Tömörkény István művészetéről
Kritikák Marno János, Szálinger Balázs köteteiről

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

<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debreceen.com



IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs
LAPIS JÓZSEF munkatárs

alföld

500 FORINT





CSUKÁS ISTVÁN

Egy őszi délelőtt

*Egy őszi délelőtt, az ablak félig nyitva,
még nyújtózom, még bámulok, még versírás előtt,
még semminek sincs se nyitja, se titka,
s ragyog, még mit sem sejt az őszi délelőtt,
ülök az asztalnál, az ablakon kinézve,
abogy szoktam, s amióta van persze asztalom,
már kattog a ritmus, csendül is rímféle,
haj, nem volt ez így, nem volt semmim fiatalon,
se lakásom, se amin kinézzek, ablak,
de el a búval, hiszen enyém az is, mi maradt,
mért én cipeljek, ifjúságom most megtagadlak,
lukas zsákban kincset, ki látott még ilyen szamarat.*

*Most is ragyog, csak úgy ingyen, az őszi délelőtt,
s mindenkinek, föld felett s talán föld alatt,
kábultan nézem, mint akit a múzsa homlokon lőtt,
abból is látszik, hogy a sor vége rímbe szalad,
ez nálam könnyen megy, ezt csinálom már hány éve,
lehetne foglalkozási ártalom, rámnő mint a bőr,
s bámulok, mintha hipnotizálna, a lehulló levélre,
„Ő az első halott” – suttogom s halála meggyötör,
az utcán fők sikolt, a forgalom morajlik,
légkalapács csattog, nincs semmilyen gyászzene,
csak az én szívem az, mi ebből más dallamot hajlít,
csak az én szívem sír, pedig még nem kellene.*

*Az őszi délelőtt csupa józan fény, rendezett kert,
ápolat fű, körülkerített, kiszámítható világ,
minden a helyén, semmi zűr, semmi nyakatekert
ág-bog, a kertészolló mindent egyenesre vág,
elutasítóan néz vissza káprázó, könnyes szemembe
a fű, a fa, a sövény: nem akar verssé lenni,
nem növeszt szárnyat, nem nyöszörög szenvelegve,
nem akar érzelmet, mint náthát, másra kenni,
s lötyög rajta, mint idegen kabát, a látomás,
egyszerűen csak élni akar, s ha kell, halni akar,
s ha lehull a levél ősszel, nem lesz belőle más,
csak a talajt megtermékenyítő avar.*

*Csak én ülök ily eszelősen az őszi délelőttben,
mintha minden perc az utolsó lenne,
mintha halálos beteg lennék, pedig amúgy jó erőben,
mintha valami sötét, végzetes hírt üzenne,
úgy figyelem, ahogy le hull a levél a fáról,
s az őszi röntgenfény, a fák csontvázát mutatja,
széthullik, amit a kerítés a józan ész határol,
minden sejt egy mohó száj kiszemelt falatja,
fog nélkül, ínny nélkül zabál a semmi,
szívem riadtan ver, szökne, majd megdermed,
vadként próbálja magát halottnak tettetni,
hogy ne nyeljük el a halálos vermek.*

*Őszi délelőttben álmatagon sütkérező fák,
mit tudtok az elmúlásról, mit is tudhattok,
mért kérdezem s mért nem válaszoltok, ti suták,
költő kérdez, vagy talán nálam is okosabbak vagytok,
ész nélkül, szív nélkül, s minden ilyen nyavalygás nélkül
ringatjátok s adjátok tovább az ablakomon kiszökő időt,
senki földje a vers, de írom, hogy a szám belekékül,
az én műzsám a halál, aki homlokodon lőtt,
s szökik a szívből, az ablakon az idő, melyben születtem,
s megáll a fák között, kicsit hogy jobban lássam,
villant valamit, örömet e légiüres szünetben,
hogy abban is higgyek, ne csak az elmúlásban.*

ACZÉL GÉZA

(szino)lira

torzósótár

AKADÁLYOZ

*milyen jó lehet az egyenes vonalú egyenletes mozgásnak vagy a szabadesésnek
mikor komoly tudományok arról regélnek egyik legfeljebb súrlódik néha másikat
billegeti a föld állandósult gravitációja talán némi görbület is van a térben de
biztos törvények remélnek évszázados okos megnyugvásokat míg csak valamely
összeférhetetlen meg nem piszkálja őket kicsit ám ebben a bösz tolakodásban is
felfedezhetsz némi emberit mivel tudatunk mélyén soha nincs megállás izgatni
kezd az emberré válás vagy a másik kódos véglet ezek a percemberek itt mit remél-
nek az egyetemes hullás peremén egyszóval metafizikába veszve is kínos az örök
küzdés maga ha szentelt szándékká válik a teremtés alanya és hagyják zsenije*

mentén kibontakozni csakhogy legtöbbször körkörösén tisztátalan a lobbí melyben gengszter módra az nemesül föl igazán ki leginkább akadályoz és persze mire elérné az átok messze ívben elillan a szabadulás reménye aratásnak ott marad a sárkányfogak ősi veteménye kényszerzubbonynak a tömegvonzás mely szívárványos álmokon vonz át néhány laikus álmodozót csalódások baksisával mérve az adót

AKADÉKOSKODIK

tudod mikor a vélt igazság és a stílus nincs eléggé összezárvá véltnek azért írom mert éppúgy belesodródik az ellehetetlenülésbe az is kinek egyetlen durvuló szálból szőtt érzelmi uszálya s bár nem szeretném gyötörni elmémet olcsó relativitásba megfontolt árnyalások nélkül létünk apró kalandjait eszmélkedésem óta meg nem élhetem habár tudom különös alkalmak idejében az akcióba lendülés bevületét hűteni kezdi valamiféle vak fegyelem s egyszerre csak oldalozni kíván a lélek a kevésbé látványos lehetőségek felé és ez az unalomba forduló halk mentalitás előbb-utóbb teljesen lefedé a hitelesség egykor bátornak indult alakzatait s bár történelminek nevezett zajokban még ott ágaskodsz a legelső sorokban a beszivárgók zabolátlan fölényétől gyorsan eltaszít a született szemérem és lassan már azt prédikálsz miként maradt el körötted némi érdem pedig csak az ízlés ránt vissza mivel nem tudod földolgozni mikor a másik hazug mód kérkedik vagy indulatos ingujját gyűrve reggelig akadékoskodik az alapszavakon s már régen nincsen ott mikor a jövő derengő arcát adja hisz lépéselőnyben énjének a gyászos rabja

AKADÉKOSKODÓ

az ember keserű rövid életében ha sorsa úgy adódik megül nagyjából ötezer ülésen melyeknek jó esetben félésszázalékos a haszna ám vannak konok korok mikor csak egyetlen kapura mehet a labda ilyenkor az intellektus határa ritkán van megszabva csak az időtlen mozgalmi szamba mozgatja a közönyös állott levegőt s a cinikusan kuporgó sokáig nem veszi észre bársúlyosan fénylő pupillájába idővel a tekintet kocsonyásan tompa árnya nőtt már a majdnem mindegy is alapon s innentől nehezen képzelhető el az a hatalom mely a struktúra álfontoskodásait végleg felejtene a székek összehúzásával egy lejtőn lefelé megindul az átlátható világ a világos érvek mögül kiszól a hierarchia s ha korszerű szeretnél lenni mozgalmár forrásbiányokon illik bénán elakadnia a csalogató reménynek s a ritka szellemi szituáció is csak arra való hogy valamelyik időtlen fókuszról beessen a képbe néhány akadékoskodó izága elme akik legtöbbször akkor bukkannak elő mikor egy mélyülő átgondolás fegyelme még adhatna rövid távon némi illúziót de a képlet körbe jár s a reménykedő kivégzett álma rövidesen rázuhan egy oblomovcsinára

Edd meg a barátodat!

Rákosi elvtárs (egyúttal pajtás) belügyminisztériuma 1950-ben hozta létre a „Hortobágyi Zárt Táborok” rendszerét. Az állampolgárok oda való elhurcolását a hivatalos szóhasználatban „kitelepítésnek” nevezték. Az akció első hulláma 1950. június 22-éről 23-ára virradó éjszaka történt, s a déli határ menti falvakat sújtotta, amelyek szomszédosak voltak a Sztálinnal fönnálló politikai szövetséget fölmondó pártvezető, Joszif Broz Titó (politikai becenevén „láncos kutya”) országával, Jugoszláviával. A műveletet az ÁVH (korábbi nevén ÁVO) irányította központilag, a legnagyobb titoktartással és szervezettséggel. Községenként változó számú családot gyűjtöttek össze, a határsáv területén minden településre kiterjedően. Előzetesen összeállított listák alapján, de előzetes értesítés nélkül, éjjel törtek a családokra a 6–8 fős ÁVH-s katonai csoportok, élesre töltött gépfegyverekkel. Korra, nemre, egészségi állapotra való tekintet nélkül az egész családnak mennie kellett. Rövid idő alatt, kevés holmit összepakolva, szekereken indultak a legközelebbi gyűjtőhelyig, ahol az állomáson marhavagon-szerelvény várta őket. Másfél napos utazás végén a nagy magyar pusztát (a szovjet mintát odaadóan másoló Rákosi látnoki szemében kis magyar Szibériát), a Hortobágyot átszelő vasútvonal valamely állomásán kirakodtak, s gyalogosan vagy szekerekkel szállították az embereket az újonnan épített táborokba. Mindegyik tábor egy-egy hortobágyi állami gazdasághoz tartozott, annak valamelyik tanyaközpontja körül létesült, juhhodályok, marhaiszállók fölhasználásával. A tömegszállásokon a fekvőhely a puszta föld volt, a személyi iratokat érkezéskor begyűjtötték. Naponta hajtottak ki dolgozni minden mozgásképes embert, a kiskorú gyermekeket is. A munka változatos volt: faültetés, erdőtisztítás, favágás, gallyazás, trágyahordás, kapálás, kaszálás, ásás, kukoricatörés, vesszővágás, vízfordítás, cséplés, kúttisztítás, kubikolás. A szerencsések pásztorkodtak, papucsot és szatyrot készítettek. Rákosi, aki titokban egy kis Szovjetunió vezérének képzelte magát, a nagy testvér végtelen déli síkságain honos, ám a Hortobágyon soha nem látott haszonnövényeket is természetett a népgazdaság fölvirágoztatására: gyapotot, rizst. Így a gyapotszedés, rizsgát építés, rizsültetés, rizsgyomlálás, gyapot gubóbontogatás fortélyait is kitanulták a táborlakók.

A külvilágtól elzárva éltek, levelek küldése, csomagok átvétele kivételes, megvonható kedvezménynek számított. Látogatót fogadni nem lehetett. Az ország népe vagy nem tudott, vagy (ide sorolva a környék falvainak megfélemlített lakosságát is) a saját érdekében igyekezett nem tudni róluk.

Rákosi és az ÁVH agytrösztje egy pillanatig sem ült ölbe tett kézzel. Egyebek közt Várpalota, Komló, Siklós, Nagyatád, Hatvan, Kunmadaras kiszemelt lakói is fölkerültek a listára, és természetesen a kitelepítési hullám tajtékos habja elérte a fővárost, Budapestet. A listákon szereplőknek 24 órán belül kellett elhagyniuk a lakásukat, rendőrségi teherautón, kevés bútorral, ruhával és ennivalóval. A józsef-

városi pályaudvarra vitték őket, onnan különböző alföldi falvakba. Parasztgazdaságok épületeibe bezsúfolva a rohamtempóban terjedő kényszer-termelősövetkezesi mozgalomtól sújtott vidék életét pezsdítették föl még jobban. A korhatár az újszülöttnél kezdődött, és az emberi élet végső határáig terjedt. Több mint tízezer budapesti lakos jött rá, hogy a megszokott kényelem nélkülözhető, vízöblítés véccé, sőt ágy nélkül is lehet élni, és az alvót nem csak a cseléd, hanem az arcába lehelő tehén, valamint a bégető birka is ébresztheti.

Ráadásul a lelkiismeretükkel is meg kellett küzdeniük. A kommunista pártpropaganda az országban tapasztalható rettenetes szegénységért őket okolta. A volt nagykereskedőket, katonatiszteket, csendőröket, háború előtti közigazgatási tisztviselőket, földbirtokosokat, grófokat, bárókat, hercegeket, a Nagy Októberi Forradalom előtt korábban Magyarországra menekült orosz emigránsokat, muzsikuscigányokat, ortodox zsidókat. És például még August József cukrászda tulajdonost, Déry Sári színésznőt valamint az USA-ban élő, híres atomtudós, Teller Ede édesanyját, Deutsch Ilonát is. A művelet által 6000 lakás szabadult föl, ezeket az arra érdemeseknek osztották ki. A bennük maradt ingóságokat jó esetben a rokonok, rossz esetben a szomszédok széthordták, még rosszabb esetben a hatóság elkobozta.

1952 nyarán került sor Miskolcra, Nagykanizsára, Szegedre. A már bevált módszerrel, „szigorúan titkosan”, előzetes értesítés nélkül hurcoltak el tömegeket, a sötétség leple alatt. Leponyvázott teherautókon szállították őket egy távolabbi vasútállomásra, ahol marhavagon várta őket is stb. A csomagolásra fél, engedékenyebb parancsnok esetében két órát kaptak. Lakásukat megnyugtató lepecsételtek. Azt a volt lakók persze nem tudhatták, hogy a pecsétet hamarosan föltörték, mert bizonyos rendőröknek, ávosoknak (ávéhásoknak), katonáknak, párttitkároknak, akiknek természetesen ugyancsak volt családjuk, nagyobb szükségük lett kényelmes otthonra. És nem utolsó sorban jobban meg is érdemelték azt. A kitelepítettek a küszöbről elkeseredetten néztek vissza a bútoraikra és egyéb használati tárgyaikra, (a gyerekek például egy-egy semelyik szatyorba, bőröndbe be nem gyömöszölhető játékra), de az ember alapvetően bizakodó lény, és arra gondoltak, hogy idővel minden elrendeződik. Tévedtek. Az új lakóknak és leszármazottaiknak, akármilyen fordulatot vett a történelem, valahol élniük kellett. Sem az 1956-ban kirobbant forradalom és szabadságharc, sem az utána eltelt több évtized, de még a szocializmus 1989-ben bekövetkezett bukása se bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy bármit visszakapjanak egykori tulajdonukból, tehát ezek a családok fél uszkve két óra leforgása alatt az ott maradt ingó és ingatlan vagyonukat végleg elveszítették.

*

1921-ben egy vándorfestő portrét készített Hódy Lőrincről. A megrendelő csak kétszer két órát ült modellt, a művésznek az ez idő alatt papírra vetett vázlataiból kellett dolgoznia. A földbirtokos és erdőtulajdonos épp akkor indította be a fűrészmalmát, rengeteg probléma szakadt a nyakába, utólag megbánta, hogy nem utasította el a kapuján kopogtató piktor. A kép a Miskolc környéki Hód községben épült családi kastély ebédlőjének falán díszelgett, a portörleést kivéve senki hozzá

se nyúlt 1944 novemberéig, amikor is a már halott Lőrinc fia, Ernő sietve leakasztotta. Kacska kézzel jött világra, a katonai szolgálat alól mentesült, de azért az ágyúk hangjából meg tudta állapítani, hogy a szovjet csapatok egyre közelednek. Úgy döntött, hogy ő és szülés előtt álló felesége a Miskolcon lévő lakásukban nagyobb biztonságban lesznek. A várost jelentős német és magyar erők védték, a kórházak üzemeltek, és a rádió a legfelsőbb hadvezetésre hivatkozva azt állította, hogy Miskolcnál megáll a bolsevik előrenyomulás.

A lakás alatti pincében hallgatták az aknák, bombák robbanását, a Sztálin-organák zenéjét, majd amikor Hódyné tolófájdalmai ezt indokoltá tették, a házfalakhoz lapulva eljutottak a kórházba. Klárika megszületett. December 3-a volt, meggyőződhetek róla, hogy a rádió tévedett, az utcákat vörös csillagos katonák lepték el, viszont az ágyúzásnak és a bombázásnak vége lett.

A kastélyukba nem térhettek vissza, a Vörös Hadsereg lefoglalta. Amikor a katonák a front nyugatra tolódásakor távoztak (és a könnyen mozdítható értékeket magukkal vitték), a falubeliek vették át a kezdeményezést, mivel már a zsidók elhurcolásakor hozzászoktak, hogy ahol nincs gazda, ott szabad a préda. Nemcsak a szekrényeket, ágyakat, csillárokat, a konyhai főzőüstöket hordták szét, hanem a falakat is bontani kezdték, a kövekből kerítést, disznóólat építettek maguknak. Folyt a „népnyúzó” elleni politikai hisztériakeltés, ha Hódyék váratlanul megjelennek, főként, ha akadályozzák a fosztogatókat, könnyen pórul járhattak volna. A földjeiket az új hatalom képviselői szétosztották a parasztok közt, a fűrészüzemet államosították. Miután a bútorok egy részét a hatóság visszahordatta a tolvajokkal, a kastélyban háborús árva fiúk javító-nevelőotthona kezdte meg működését.

Hódyt, miután túladtak a családi ékszereken, hogy legyen mit enniük, nagy nehezen alkalmazták éjjeli őrként egy gyárban. A felesége irodákat takarított. A miskolci lakásuk a főutcában volt, egy díszes homlokzatú házban, erkélyéről át lehetett látni az Avas hegyre, szinte magától értetődő, hogy egy diósgyőri vasgyári munkásból lett ávéhás (később százados, majd őrnaggyá előléptetett) főhadnagyban fölmerült a kérdés: miért a néphatalommal szemben ellenséges, volt föld-birtokos család lakik benne, miért nem ő?

1952 nyarán – egy éjszaka – másokkal együtt Hódyék is fölverték álmukból, ponyvával fedett teherautóra rakták őket, kikocsikáztak velük a pályaudvarra. Klárika végigsírta a Hortobágyig tartó utat, lázongott, hogy a megszokott ágya helyett miért kell a marhavagon padlóján feküdnie. Amikor anyja csitogatásai és simogatása hatására épp megnyugodott volna, mindig eszébe jutott egy-egy újabb játéka, amelyet nem hozhatott magával.

A társas hálójukba kiszemelt juhórában körültekintve viszont jókedvre derült, nagyon érdekelték őt a birkák, főleg a kisbárányok. Báránysimogatás közben pillantotta meg őt Batáné, a századosi rangban szolgáló táborparancsnok. Nagyon megtetszett neki, hogy egy városi kislány ennyire szereti az állatokat, beszédbe elegyedett vele. Hamarosan megtudta, hogy a kis táborlakó szülei tulajdonképpen nem miskolciak, de ez szemernyi se változtatott az iránta föllobbant szimpátiáján, igaz, amikor az is kiderült, hogy kastélyuk volt, fölhúzza a szemöldökét. Ennek ellenére kiválasztotta Klárikával a neki legjobban tetsző bárányt, s közölte Hódyékkal, hogy a kislány is, az állat is nála fog lakni.

Örüljenek, mondta Hódy a feleségének, csak könnyű háztartási munkát bíz a lányukra, nem kell a rizsföldeken hajladoznia, ahol a többi gyerek dolgozik, vagy gallyaznia.

A hivatalosan megállapított terhességére való tekintettel Hódyné erdőtisztítás, kapálás, kaszálás, trágyahordás helyett pásztorkodott, később pedig, amikor már a hasa nagyra nőtt, elsajátíthatta a szalma- és vesszőfonás tudományát. Hódy munkába állítása azonban fejtörést okozott, a kacska keze a faültetésre, az erdőtisztításra, a favágásra, ásásra, cséplésre, kubikolásra és egyebekre alkalmatlanná tette. Hirtelen jött az ötlet, Batáné büszke volt rá. Hódyék érkezése előtt nem sokkal megvalósult egy újítás, az egyik gémeskutat forgó szerkezettel váltották föl. Két ló működtette volna, de sajnos csak egyet tudtak kivonni az egyéb munkafolyamatokból, így a másik helyre befogták Hódyt. A testével fejtette ki az erőt, nem volt szükség még az ép keze használatára se. A százados elvtársnő elképzelése bevált, Hódy hamarosan megtanulta a lépteit a lóhoz igazítani. A kútra szerelt vödörsor egyenletesen merült, majd a káva szegélyéhez érve, igaz, emberi segédlettel, ürült. A kinyert vízmennyiség egységnyi időre vetítve sokkal nagyobb volt, mint a hagyományos módszer esetében.

Zajlott a tábor élete. Egyesek meghaltak, mások csak betegek lettek, és meggyógyultak. Megint mások születtek, például Hódy Ernőke, aki éppen december 24-én jött világra, istállóban: szembeütnően hasonló körülmények között, mint a kis Jézus. (Leszámítva, hogy ő nem a három királyokat pillantotta meg először, hanem nagyapja keresztgerendára akasztott portréját.) Bata elvtársnő megdöbbsen a véletlen egybeeséstől, és a táborlakókat hatalmába kerítő babonás megilletődöttség nyugtalanította. Az örök, akik addig nem csak heccelték, hanem hahotázva ostorral csapkodták a lóval egy szerkezetben körbejáró Hódyt, azt követelvén tőle, hogy ő is nyerítsen és horkantson, elcsendesedtek.

A kommunista századosnő a vallásokat népbútító mákonynak tartotta, de a rossz előjeleket mindig is éles szemmel megkülönböztette a dolgok normális menetétől. A második világháborúban partizánként vonatokat robbantott, síneket szedett föl, elektromos és telefonvezetékeket tett tönkre Nógrád megye területén, így harcolt a Wehrmacht és magyar csatlósai ellen. Fölhívta az egyik volt partizántársát, egy másik hortobágyi tábor vezetőjét. Később részletezendő okokból, mondta, jobbnak látja, ha egy bizonyos családot a továbbiakban nem nála őriznek. Saját maga kíséri át őket, egy kicsit legalább el is beszélgethetnek a régi időről.

Hódyék összepakolták csekély ingóságukat, beültek egy dzsipbe, amelyet Batáné vezetett. Az úti cél közel volt a Tiszához, a századosnő a folyó felé vette az irányt, fölhajtott a gátra, azon haladt tovább. Addigi élete során sose ingott meg a hitetlensége, most se tartott tőle, ennek ellenére a gyerekkori hittanórákon tanultak kavargtak a fejében, szinte már szentcsaládként jelentek meg a képzeletében a mögötte ülők. Lenn, a víz szélén megpillantott egy ladikot. Akkorra már annyira eluralkodtak rajta a zavaros gondolatok, hogy ezt útmutatásnak, sőt egyértelmű figyelmeztetésnek vette. Megállt, leterelte Hódyékat, fölszólította őket, hogy evezzenek át a túlsó partra. Kerüljék a lakott területeket, haladjanak a földeken, dűlőkön, minél előbb érjék el a Bükk hegységet, ott megbújhatnak. Ha mégis elkapják őket, vallják azt, hogy míg ő a bokorban a dolgát végezte, megszöktek. Utánuk is lő pá-

rat, de nem célzottan, ne ijedjenek meg. Ha bárkinek elárulják az igazságot, fenyegette meg őket, egyrészt senki se hisz majd nekik, másrészt ő személyesen gondoskodik arról, hogy a sorsuk még az eddiginél is rosszabbra forduljon.

*

Hódynak, miután körülnézett a kiszemelt barlangban, az első dolga az volt, hogy a falnak támassza az apja portréját. Klárika sose látott még cseppköveket, nagyon tetszettek neki, persze a csöpögések és a nedvesség miatt lakóhelyként csak az előteret használhatták. Sürgősen tüzet gyújtottak. Megfigyelték, hogy a füstnek az a része, amely nem száll ki a bejáraton át, eloszlik a sötét, de vélhetően tágas belső üregben. Ágakból, gallyakból fekvőhelyeket alakítottak ki, pokrócot terítettek rájuk.

Egy közeli forrásból nyerték a vizet. Hamar elfogyott a magukkal hozott élelem, ugyanakkor az erdőben még nem hajtott ki szinte semmi ehető. Hóvirágot, gyöngyvirágot, ibolyát fogyasztottak, ezeket ismerték, később azonban ráfanyalodtak mindenféle virágra és zöld növényre, csupán szaglás alapján döntöttek el, hogy a szájukba merjék-e venni őket, vagy sem. Hódy próbált vadászni. Az eredménytelennek ígérkezett, hogy egy szál késsel a kezében a vaddisznókra vesse magát, bár a rőfögésük és a szuszogásuk odahallatszott a fák közül. Lesben állt, kisebb állatokat várva, de egyiküket se volt képes utolérni. Naphosszat kapkodott a patak vizébe az ép kezével, hiába, a halak gyorsabban cikáztak. Nyársat faragott, éberen figyelt, nagyot bökött, mederfenéig, hasonló eredménytelenséggel.

Az aljnövényzet gyér zöldjét rágszálták, kiegészítve morzsolt fakéreggel. Olykor bogarak, földből kibújt, elővigyázatlan férgek is kerültek a tányérul szolgáló, lapos kődarabokra. Hódyné teje elapadt, Ernőke egész nap és éjszaka üvöltött az éhségtől. Az anya forralt, majd lehűtött vizet itatott vele, hogy ne száradjon ki, ennek ellenére egy kora hajnalban fölriadt, valószínűleg a szokatlan csöndre. Ernőke még csak nem is szuszogott. Lökdőste, rázta, kétségbeesésében a két lábánál lógatva pofonokkal élesztgette, hasztalan.

A rövid és néma temetés után Hódy egyszer csak nekilendült, ide-oda vágta-tott, nyerítve, horkantva, pedig most senki se ütötte ostorral. Ettől fogva szokásává vált, hogy lónak érezze magát, a legváratlanabb pillanatokban fölpattant, kapált néhányat a lábával, és uzsgyi! Egyre távolabbra kószált, kisebb-nagyobb tisztásokat ejtett útba, félórákig vissza se tért.

Máskor hang nélkül, mozdulatlanul térdepelt annak a fának a tövénél, ahova Ernőkét elhantolták, és bámulta az egy rövidebb és egy hosszabb ágból fű segítségével kötözött keresztet. A felesége azt hitte, imádkozik, pedig arra gondolt, hogy ki kellene ásni a gyereket, és megenni. Éjszaka is álmodott róla. Arra nem szánta rá magát, hogy a problémát megossza Hódynéval, még kevésbé Klárikával. Nem sejtette, hogy azok mind a ketten, ébren és álmukban is többször látták maguk előtt, hogy kiássák Ernőkét, megsütik és az erre alkalmas testrészeit elfogyasztják. Klárika titokban, amikor Hódy nem volt hallótávolságban, el is mondta a mamájának, aki viszont a maga részéről jobbnak látta nem bevallani az igazságot. Neheztelően ingatta a fejét, és azt suttocta, hogy ilyesmire még gondolni se szabad.

Tavaszkodott, egyre több lett az emészthető zöld, vadgyümölcsök fejlődtek ki, sokasodtak a rovarok, férgek. Madárhangokkal lett tele az erdő, eljött a fészekrakás ideje. Hódy addig gyakorolt, míg a csökkent értékű félkeze ellenére föltornázta magát a fákra. A madártojás értékes élelemnek számított, és a fehérje fogyasztása jó hatással volt az agyműködésére. Hódyné a férje útmutatásai alapján botból, pattintott kőből lándzsát, ugyanilyen módszerrel tollas nyílvevesszőket készített és hozzájuk való nyilat. Óvatosan becserkésztek, kellő távolságból megfigyeltek egy vaddisznó családot. Alkalmas pillanatban kifeszült a cipőfűzőkből csomózott íjhúr, repült a nyílvevessző. A lándzsát Hódy hajította.

Sokszori próbálkozás után egy napon végre a lándzsa belefűrődött egy csíkos kismalac testébe. Visítózva elterült a földön, majd elhallgatott. Rejtőzve, moccanás nélkül meg kellett várni, míg a felnőtt állatok kidühöngik magukat, meggyőződnék róla, hogy a gyerekük számára bekövetkezett a vég, és csörtetve elvonulnak.

Legközelebb a nyíl talált be, ismét friss malaczsákmánnyal tértek vissza. Körülbelül egy hét múlva megint a lándzsa tarolt. Sikeres vadászoknak mondhatták magukat. Célzáskor vagy az apja vagy az anyja fogta be Klárika szemét, attól függően, hogy éppen lándzsával vagy nyíllal csaptak-e le.

A tavasz után jött a nyár. Elmúlt az ősz. Télig fölhalmoztak annyi táplálékot, hogy keveset kelljen kijárniuk a barlangból. A puha bőrből ágyborítás lett, valamint takaró. Akármennyire lekaparászták a belsejüket, kellemetlenül bűzlöttek, de a megfagyásnál még ez is jobbnak ígérkezett. Hódy haja a válláig ért, a mellén szétterülő, sűrű szakálla némileg ellenpontosította a számára megszokhatatlan étkezéstől fölpuffadt hasát. Nappal lobogott, éjjel parázslott a tűz. Klárika, aki régóta szeretett volna hosszú haját, csak az anyja Miskolcon mindig levágta, hétről hétre, hónapról hónapra elégedettebben forgatta a fejét, a szőke tincsei repkedtek a levegőben, vigyáznia kellett, nehogy a lángok belekapjanak.

Hódyné Kurell Tekla néven baronesznek született, gyakran emlékezett vissza a Várpalotán töltött, boldog gyerekkorára, de beszélni róla csak rövid ideig tudott, a férje belefojtotta a szót. Szerinte, mondta, szükségtelen ilyesmikkel keseríteni magukat. Ami elmúlt, nem jön vissza. Most ez van. Miután a tényt leszögezte, általában vágatott pár kört, nyerítve, horkantva.

Hódyné némán maga elé bámult, elfogadta a férje érvelését. Mire meg tudták szerezni maguknak a táplálékot, az éhezéstől étvágytalanná vált, csontsoványra fogyott. A táborban egy rozsdás tűvel megszúrta az ujját, s vérmérgezését, nem lévén más lehetőség, pálinkával kezelték. Egy hétig itatták, ügyelve rá, hogy folyamatosan mámorban ússzon, ez a kezelés elengedhetetlen része volt. Ernőke szívta a szeszes tejet, átaludta a nappalt és az éjszakát, vele nem volt sok teendő. Hódyné kedvére hentereghetett volna a vackán, ha a bégetés nem idegesíti. Kezdetben erőtlenül, halkan, majd ahogy múltak a napok, egyre zengőbb hangon ordított a birkákra, hogy kuss legyen, amiből megállapítható volt a népi gyógymód sikere. Az asszony a gyógyulás után elfojtotta a bódulat iránti vágyát, hiszen szoptatott, de Ernőke halála és a barlangi élet mindent megváltoztatott. Olykor alig volt képes kibírni a pálinka hiányát, ilyenkor érezte szükségét, hogy a gyerekkoráról meséljen.

Egy hajnalban puskaropogásra ébredtek. A lélegzetüket visszatartva vártak a bejáratot éjszakánként záró, egyszersmind álcázó, nyáron lombos, most éppen csupasz ágakból – bokorra emlékeztetően – összekötözött torlasz mögött.

*

A szocializmus társadalmi rendszere, mint tudjuk, világtörténelmi szükségszerűség volt, melynek törvényeit Marx, Engels, Lenin és Sztálin silabizálta ki az évezredek addig rendre félreértelmezett eseményeiből. Épp ezért Rákosi elvtársat és pajtást derült égből villámcsapásként érte az, amit 1953 májusában, Moszkvában mondtak neki. Pedig alig várta, hogy a szovjet vezetés magához rendelve: március 5-én meghalt Sztálin, teltek a hetek, és senki nem akart vele személyesen beszélni. Amikor aztán megkapta az instrukciókat, mindent megértett, a hallottak döbbenettel töltötték el. Egyebek közt tájékoztatták, hogy a Szovjetunióban milyen nagyszabású amnesztiát hajtottak végre a politikai foglyok körében, és javasolták, hogy mindezt ő is valósítsa meg Magyarországon. Konkrétan: szüntesse meg az internálótáborokat és magát az internálás intézményét.

Rákosi a szája szélét harapdálta, nehogy megszólaljon, és ellenkezzen. Az eddig kőbe vésettnak hitt szabályok, méltatlankodott magában, csak úgy egyik pillanatról a másikra megváltoztathatók? Föladják a harcot, vagy mi az ördög? Milyen hatással lesz az internáltak tömegeire, hogyha rájönnek, hogy nem is kellett volna őket internálni? És micsoda zavarodottság támad a magyar kommunisták fejében, sőt az ország lakosainak a fejében, ha ugyanerre a következtetésre jutnak? Mit kellett volna velük csinálni? Semmit? Minek minősülnek a történetek? Tévedésnek, múltó epizódnak, büntettnak? Ki fogja nekik elmagyarázni, és milyen hatást vált ki a sorsukba már beletörődöttekből, valamint az osztályharc könyörtelenségét már épp elfogadó többségből bármiféle magyarázat? Nem utolsó sorban milyen befolyással lesz ez az egész az ő jövőjére, kérdezte volna, ha nincs folyamatosan összefűzve a szája.

Balsejtelmek a hazatérte után beigazolódtak. Július elején a Magyar Kommunista Párt vezetősége addigi riválisát, Nagy Imrét jelölte miniszterelnöknek, aki még ugyanazon hónap végén rendeletet adott ki az internálás intézményének megszüntetéséről és az internálótáborok feloszlásáról.

A Hódyék barlangjához legközelebb eső község, Égerszög orvvadászai azt olvasták ki az eseményekből, hogy előszedhetik a pincébe, padlásra, verembe rejtett puskájukat, és újra ugyanúgy lödözhetnek az erdőben, mint a kommunista hatalomátvétel előtt. Természetesen nem rontottak ajtóstul a házba, rengetegszer meghányták-vetették a dolgokat. Őhozzájuk minden hír lassan ér el, mi van, ha visszaváltozik a rendszer, és ők későn értesülnek róla? A legjobb, ha várnak.

Meddig?

Ősz lett, mire újra kihelyezték a csapdákat. Tél elején még csak a falu közvetlen környékén puffogtattak, amire azt lehetett mondani, hogy a vadkárok ellen védekeznek. De a vadászok közt kitört a versengés. Ha valaki beljebb hatolt a Bükk rengetegébe, és följebb küzdötte magát a meredek hegyoldalon, az vonzotta maga után a többieket.

1954 februárjában, hajnalban, miután leterítették egy őzet, ketten, Tóth Feri és Vince Matyi vonogatták a vállukat, nem értették, miért nem találják annak a barlangnak a bejáratát, ahova régen behúzódtak tüzet rakni. Addig kutakodtak, míg észrevették, hogy az egyik bokor nem bokor.

*

Hódyék élvezték az égerszögiek vendégszeretetét, de szobában, igazi ágyban, dunyha alatt is keserű volt arra gondolni, hogy körülbelül háromnegyed éve nem számítanak szökevénynek, csak erről nem tudtak. Minél előbb haza akartak menni Miskolcra.

A lakásuk ajtaján pecsét helyett egy névtáblát találtak, számukra teljesen idegen névvel: Rudolf Imre. A csöngetésre kijött egy hórihorgas, fekete hajú férfi, aki nagyon meglepődött Hódy külsejétől, főként a hosszú szakállon akadt meg a tekintete. Hódy épp ezt a hatást szándékozta kiváltani, ezért nem nyúlt a szőrzetéhez, bár az égerszögiek adtak volna kölcsön borotvát. A férfi elhanyagolt külsejűnek találta Hódynét is, Klárikát szintén. Meg se kérdezte tőlük, mit akarnak, mintha tudná. Hódy megmondta a nevét, majd közölte, hogy ez az ő lakásuk. Bentről gyerekhangok hallatszottak, Klárika a hosszú előszobán át belesett a nappaliba, fölismerte az asztalukat, az asztalon a terítőt, az ablakon a függönyt. A férfi úgy viszonzotta a bemutatkozást, hogy az ajtón olvasható névhez hozzátette, hogy őrnagy. Talaly nyár óta megszűnt a kitelepítés, megszűntek a táborok, mondta Hódy, nem számított rá épp egy őrnagy, hogy a jogos tulajdonosok előbb-utóbb megjelennek? Rudolf Imre tűnődve nézett maga elé, majd fölvetette a fejét, és álnokul elmosolyodott. Gondolja, kérdezte, hogy ez ilyen egyszerű? Miért, csattant föl Hódy hangja, az is egyszerű volt, ahogy őket elhurcolták! Lépett egyet a küszöb irányába, jelezve, hogy a továbbiakról odabenn kíván egyezkedni. Rudolf úgy mozdult, hogy elállta a bejáratot. Megköszöörülte a torkát, majd a hivatalos, őrnagyi hangján tudatta Hódyval, hogy minden lakást államosítottak, a szóban forgó rég belügyminisztériumi tulajdon, épp ezért a rendelet szerint a visszatérő kitelepítetteknek a lakóhelyük szerint illetékes tanácsot kell fölkeresniük a problémájukkal. Mondott is egy nevet, hogy személy szerint kinél jelentkezzenek. Visszavonult, becsapta az ajtót. Hallani lehetett, hogy belülről elfordítja a kulcsot a zárban.

A tanácsnál azonnal fogadta őket az illető. Hosszasan sajnálkozott a hányattatásaiakon, Hódynak félbe kellett szakítania, emlékeztetve őt, hogy haza akarnak menni. A hivatalnok keresgélni kezdett valamit, közben kifejezte a csodálkozását, hogy Hódyék miért csak most jelentkeznek, majd diadalmasan fölmutatott egy közlőnyt. Az agyonfogdosott papír sarkai számfüleként görbültek, valószínűleg sokat forgatta, régebben. Föllapozta a megfelelő oldalt. „A kormány”, olvasta, „egyidejűleg rendezni kívánja a kitelepítettek helyzetét is, lehetővé téve számukra, hogy az összes állampolgárokra kötelező jogszabályok figyelembevételével, választhassák meg letelepedési helyüket.” „[A]z összes állampolgárokra kötelező jogszabályok figyelembe vételével...”, ismételte meg a szerinte kulcsfontosságú részt, és érdeklődött, hogy az ügyfelek értik-e.

Hódyéknak fogalmuk se volt, mit akar ez jelenteni, de megtudták. Nem költöz-
hettek vissza a lakásukba, sőt a bonyolult tulajdonigazolási eljárásokra hivatkozva
le is beszéltek őket arról, hogy bármit el akarjanak hozni onnan, viszont kaptak
egy másik lakást. Igaz, szuterént, viszont a korábban megszokott környezetükben,
a volt sarokházukkal szemközt. Hódyt visszavették éjjeliőrnek, Hódynét is alkal-
mazták takarítónőként, csak egy másik vállalatnál.

Az utcaszinttel körülbelül egy magasságban nyíló ablakukból naponta kétszer
láthatták az őrnagy csizmáit. Egyszer, amikor reggel beszállt a szolgálati gépkocsi-
jába, egyszer, amikor délután kiszállt belőle. Nyaranta lehallatszott hozzájuk a két
gyerekük kacagása. Ha ilyenkor kiálltak az utcára, szemtanúi lehettek, amint a kö-
vér, szőke Rudolfné vacsorára terít az ő volt erkélyükön.



VILLÁNYI LÁSZLÓ

A fiúk apja

Komálovics Zoltánnak

*Nem tudhatta, milyen az, villámsújtotta fiú apjának lenni.
Látta azt a valakit, aki vidáman tekert az országúton,
s aztán gyötrődött reggelig, miért is fogadott el olyan
biciklit, amin nem volt lábtartó, s ha már igen, miért
hajtott gyorsan, még ha a sebességen nevetett is kisfia,
már-már amputált lábat, életre szóló sántikálást képzelt.
Akkor még nem sejtette, hogyan hajol majd kisebbik
fia fájdalma fölé, nézve, amint sokadszorra szúrják meg,
keresve a vénát, egyszerre két fertőző betegség támadt,
ha nem érkezik időben az orvos, megfulladt volna,
aki maga volt az elevenység, békésen tűrte az infúziót.
Hiába emlékezett a rémületre, nem tudhatta, mit mondhat
barátjának, akinek villám sújtotta fiát, az átvirrasztott
éjszakára gondolt, a valamiféle gyűlésre igyekvő
állatokra, addig még nem hallotta, miként rőfögnek a sünök.*

Csiliao madár

Li Taj-pónak

*Fényes nappal ért Kunmingba, s mire beesteledett,
rizspálinkától mámorosan virágcsokrot adott
a liftkezelő lánynak, aki ettől fogva úgy várakozott rá,
mintha az Égi Folyóig akarná vinni, s maga lenne
a Tao, járhatnának pipacssal teli mezőn, fújhatnák
az öregapó lámpását, szállhatna százfelé nevetésük,
de két kard nem voltak, a köerdőben egyetlen lit
sem tettek meg együtt, Csiliao madár nem szállhatott
köztük, mindkettőjüknek máshol nyílt a Világos Völgy.*

Mások idejében

Anna Ahmatovának

*Otthonos lett keleten és nyugaton, észak és dél
városaiban, forró tenyerű lányok búzzák maguk után
gimnáziumok folyosóin, létezik mások idejében,*

*virraszt, sétál, beszélget, biciklizik velük távoli tájakon,
hozzá lépnek só illatú mólón, folyóparton, árnyas
parkban, keskeny utcácskákban, mellé ülnek buszon,
vonaton, villamoson, jó barátként megérkezik életükbe.*

DÉKÁNY DÁVID

költöző

*„megérné-e venni egy fém-detektort?
– kérdezte délután a fogszabályzós kisfiú.
hány nap, mire az ember
annyi aprópénzt gyűjt vele össze,
mint amennyibe került?”*

*rengeteget olvas madarokról,
tudja a latin nevüket, felismeri őket,
„delichon urbica. molnárfecske.”
– mutat büszkén az eresz alá tapasztott fészkekre.
amúgy nem beszél latinul,
ezért szokatlanul ejti a szavakat, betű szerint, ahogy írják.
egy nyelvet is megtanulhatna így,
autodidakta módon, könyvekből,
éveken át hosszú leveleket váltana
egy másik kontinensről valakivel,
anélkül, hogy akár egyetlen szót ki tudna mondani helyesen.
persze az a valaki azon a másik kontinensen
egyre távolabb sodródna a tektonikus mozgás miatt,
és egyre többet kellene várni a válaszra,
ahogy a költöző madarakra is.*

*„mikor enni ad nekik,
a fiókák csőre, mint a fotocellás ajtó...” – magyarázza.
a nyakába akasztva iránytűt hord, nehogy eltévedjen.
„a detektor is ilyen: a fémeket és a mágnest érzi.
a vándorló állatok, a fecskék például,
ugyanígy tájékozódnak, csak nekik beépített.”*

*nemrég tanítottam meg cipőt kötni,
de már csak ritkán álmodik az iskoláról,
ahová a nővére kinőtt ruháiban járt,
ahol a mosdóban
a kulcslyukak szotyihéjjal vannak teletömve,*

*és nem lehet belátni a fülkébe.
ha már akkor ismerem, úgy lett volna,
aki elviszi onnan,
elviszi a szakadt kárpitú hátsó ülésről.
és lett volna valaki,
aki esténként fennmarad,
míg ő haza nem ér.*

szélpark

*a klinika parkolója mellett egy gyerek tolószékben,
jobb oldalon a végtagjai térdtől és válltól lefelé amputálva.
hová teszik a leoperált testrészeket?
ha elhamvasztják, akár temetést is rendezhetnénk nekik.
részletekben halva meg,
minden egyes darabtól külön szertartással búcsúzva,
búcsúszavak lenyelhetetlen utóízével a szájban.*

*tegnap csak rövid ideig voltunk bent a fekete lánynál.
„lázás.” – mondták,
de a könyvet, amit hoztunk
– a kedvenc országáról szól –,
az ágya mellé tették.
a képeken dűnénk, fűcsomók, oldalára borult bicikli,
szélkerekek, világítótorony.
nem szívesen hagytam ott, mert tudtam:
a pirosra festett fabázak bármikor lángra kaphatnak a láztól.*

*az előrejelzések szerint vihar közeleg és hideg front.
most a világítótoronyhoz lapoznék.*

*a parkban egy fába villám csapott az éjjel.
ilyenkor az elektromosság
spirálisan égeti ki a törzset a gyökerekig,
ezt egy természetfilmben láttam.
gondoltam, megkérdezem a darusautó sofőrjét
vagy az egyik láncfűrészest,
mit csinálnak a levágott ágakkal,
eltüzelik-e,
de sietni kellett.*

*a látogatási idő végéig maradtunk.
amíg aludt,
gumikesztyűből fújt lufikkal díszítettük a szobáját,*

*a tenyerekbe arcot rajzoltunk.
kért, hogy szedjem le őket –
a pofonokat juttatják eszébe.
a tekintete szürke és szemcsés,
mint egy ipari kamera felvételén –
megfigyelésre bent tartják még pár napig.*

*„utána hazamehet.” – mondta az orvos
rutinból, magabiztosan egy intézeti lánynak.
ilyen lehet a frontérezékenység,
mikor egy fantomvégtag fájni kezd.*

KERBER BALÁZS

Dűnék

*Egy jel a dombon: a kapucnis,
szakállas alak szeme felizzik,
és haja rőt erdővé nő. Mintha
minden homokszemet külön
kellene elbagynom, felpereg
a széllel minden szem, mélyül
az ég, kékje tenger, és csak
mélyének egy szippantása
sötét. Nézd a kapucnis szemét,
ahogy szimbólum lesz: arca,
mint egy lépcsőzetes tér rajza,
az épületek forrósága és alakja.
Mintha választanék egy
folyosót a szakáll formáiban,
s elborít az arc csontozata,
hogy más arcot már meg se értsek,
és körülvesz ez a sivatag dűne-
szegélyekkel, gúlaéggel.
Repedések közt, színes
oszlopoknál, egy lány éjjel,
lépésében mozaik marad,
milyen éjjel, milyen árnyak alatt
tűnik fel a falon. Egy mosoly
vonala meddig értelmezhető,
szemizzáson innen, s belül
a csontozaton?*

Mielőtt

*arcodra nézek egy táborban
dél van a folyosók kanyarulatában
elköszönnünk intesz kezed mögött
távolabb a kert fái ebédhez rendezik
az asztalokat fölöttük tekintek át
szememben a koradélután mintha
egy nyári köves úton sétálnék
még frissen érkezőben de már
a hazaútra összerámolt szürke
bőröndöket húzom magam után
mintha egy fehér ruha lenne a nap
egy percre megállsz előttem
az ajtóban aztán eltűnsz a lépcsőkön
a mosogatás zajában sűrögnek
mindenütt indulok kicsit magányosan
még egyszer megszólítok mindenkit
mielőtt elmennének*

VÉCSEI RITA ANDREA

Lé, leve, levünk, levem

1.

*Csap alatt bűtik nekem,
beleharapok, a leve éget, forró, édes lé,
akkor is édes, ha besózom,
nem csak rászórni szoktam, jól bedörzsölöm.
A sorok végén a fakó, fehér szemeket otthagynom,
csenevész, mint a karom,
pihéire foltokban száradt a só,
húzódik, amikor megmozdítom.
Végül halványsárga borzak maradnak,
nem engedem ki a fogam közül,
keresztbe harapom a csövet, úgy szívom,
ki van pöckölve a szám, folyik a nyálam,
a hasamra csöppen.
Még nincs mellem, csak alsó van rajtam,
katicás fürdőnadrág,
a felsőt nem hiányolja senki rajtam kívül.*

2.

*Félgömbök gyűlnek a szája fölött,
lenyalja vagy a kézfejjével maszatolja szét,
csillog a homloka, nem veszi észre,
hogy a balántékán elindul pár csepp.
Addig gyorsan folyik, míg nincs borosta,
az arcán csak gördülni tud,
időnként megáll,
szlalom a szőr között,
a rövidre nyírt szőke szálak az akadályok.
Az állára ér, remeg, én vagyok benne,
kicsike torz,
épp nevetek, amikor az egyik úgy megtelik,
hogy lehúzza a súly, és a számba esik.
Sós, mint a könny,
azt elszopogatom, amikor nem akarom,
hogy sírni lásson.*

3.

*Barna, párhuzamos rostok,
enyhe rózsaszín beütés,
kitölti a dobozt, pontosan illik bele,
pedig élőben sosem ilyen kerek,
úgy szeletelik, hogy azt hidd,
természetes, ezért írják a címkére,
saját lében, natúr.
Még nem próbáltam,
hogy ne tettem volna rá majonézt,
joghurt, só, bors, citrom, currypor,
meg egy kis mustár.
Kinyitom, mindig leöntöm a levet, most nem,
azzal együtt a számba veszem,
fogam között szűröm, konzervlé, ki kéne köpni,
próbatétel, hát lenyelem,
jó, hogy nem az olajossal kísérletezem.*

4.

*Öregebb volt nálam kilenc évvel,
elvette a szüzességem,
és megmutatott egy illatot,
ami az enyém, de addig nem ismertem,
mert nem nyaltam meg a bőrömet*

*tűző napsütésben, vagyis utána, már árnyékban.
Amikor kihűlt egy kicsit, megnyalod ott,
ahol forró volt az előbb,
finoman végighúzod a nyelved,
és rögtön megszagolod,
mondjuk az alkarodat a könyököd felé,
ne legyen rajta krém, naptej, semmi,
a nap és te egyszerűen,
így együtt még soha nem érezted,
egyszer lehet megcsinálni, ha ugyanott próbálnád újra,
ugyanazon a helyen, másodszor nem sikerül.*



Telihold

Kézdibátor húszezer lakosából senki nem tudta biztosan megmondani, mi okozza a kutak váratlan vízhozamát. Május végén még mindenki zúgolódott, amiért a polgármester nem lépett fel elég erélyesen, és nem győzte meg a várost, hogy hitelt vegyen fel a vízhálózat korszerűsítésére. Júniusban nyíltan átkozódva álltak sorban kannákkal, pillepalackokkal a Cseke utcai artézi kútnál. Aztán június végén, anélkül, hogy egyetlen csepp eső esett volna, egyik napról a másikra felteltek a kutak, és július első vasárnapján a templomi körmenetben már teljes volt a jövőbe vetett bizalom. Az ünnepélyre a püspök is eljött, véget vetve a négy éve tartó haragnak, aminek okát már senki nem tartotta számon. A püspök jelenléte azt sugallta, hogy a kutak feltelése a Teremtő ajándéka.

Ebben az időszakban költözött a városba Szopra László. Néhányan emlékeztek az apjára, aki a nyolcvanas években a megyeközpontban volt párttitkár, és talán tovább is emelkedett volna az országos ranglétrán, lévén „ritka egy pondró”, ha a fia nem disszidál. A fia a jégkorong ifi válogatottal utazott ki a müncheni divíziós Európa-bajnokságra, de már Nürnbergben leugrott a vonatról, beszaladt a hírhedt menekülttáborba, és hat hónapig ki sem mozdult onnan. Azalatt megkapta a tartózkodási és a munkavállalói engedélyt, a nyelvet is tűrhetően megtanulta. Két évvel később már saját szemétszállító céget üzemeltetett, újabb két év alatt pedig igencsak megtollasodott. Gondtalanul lógathatta volna a lábát, ő azonban továbbra is kijárt a telephelyekre, sőt, beszállt a konténerszállítók mellé. Szenvedélyes „guberáló” volt. A szemét analízisében csodálatos készségekkel rendelkezett: a kuka tartalmából megmondta, kik laknak abban a házban, milyen szenvedélyeik vannak, miről álmodoznak és mitől rettegnek. Aki a *Samanta* nevű magazinban bajuszt rajzol a nőknek, ragacsos szalvétákat töm Rewe földimogyorós dobozokba, és a dobozokat még egy Supermentholos cukorkás zacskóba is belerejti: egyedül élő, torokfájós, metaödipális paranoiában szenvedő negyvenes kishivatalnok lehet. Aki kicsomagolatlan Chanel-selyemsálát és apróra tépett Air France-jegyet dob a félig kiürült Schmuck-Nudel für Kleinkinder-es doboz aljában a kukába, az épp szakított a tavaly ősszel megismert pasijával (aki viszont fülig szerelmes belé). Akinak Vodka Gorbatschow palackokkal feltöltött kukáit felváltják a Midazepam-mal meg a ForteDoxopirinnel teleszórt kukák, azt sötétségből gyökerező migrén kínozza.

Néhány év múlva azonban eljött a reggel, amikor hirtelen abszolút üresnek talált mindent, ami néhány órája még az életét jelentette. Elkapta az a bizonyos, sötétségben gyökerező depresszió. Rendszeresen és egyre gyakrabban jelentkező pánikrohamok fojtogatták. Menekülni lehetett ugyan előlük, ám elmenekülni semmiképp. Mintha folyton üldözte volna valaki.

Kitalált magának egy figyelemelterelő, új szenvedélyt: sorozatgyilkos lett. Olyanokat ölt meg, akiket eltűnésük után senki nem keresett. Áldozatait „szemétanali-

tikus” tapasztalatait felhasználva, hosszas kutatómunka során választotta ki ágrólszakadt hontalanok, magányos öregek, jómódú és rokontalan különcök közül. Sok ilyen ember él a földön, ha nem is rengeteg, minden városban akad néhány. Ha már felkutatta őket, a gyilkosság gyerekjáték volt, annak ellenére, hogy némelyek, akik megengedhették maguknak, drága biztonsági eszközökkel bástyázták körül magukat.

Nevezhetjük őt kéjgyilkosnak is, jóllehet vágyaival nem „szennyezte be” áldozatait. A gyilkosság előkészítése szerezte neki a legnagyobb örömet. A kitervelés időszakától kezdve bizsergett mindene. A pánikrohamok sötétek és fullasztók, ez a bizsergés fénylő és szárnyakat adó... A gyilkosság napján kőkemény erekciója támadt, és reggeltől estig tartott, ami végülis járt némi kényelmetlenséggel.

A pánikrohamok teljesen elmaradtak. Mondhatni, meggyógyult. Azt mondják, a karmesterek átlagéletkora a legmagasabb. Egyrészt a zene, másrészt a karmesteri gimnasztika is egészségmegőrző hatású. Ám ha ismernénk a Szopra László-féle kéjgyilkosokat, azt mondhatnánk, az ő átlagéletkoruk, illetve egészségi állapotuk minősége a karmesterekét is túlszárnyalja.

Aztán egyik nap Szopra László hazaköltözött szülőföldjére. Elhatározásának egyetlen oka volt: meg akarta írni emlékiratait. Tett egy próbálótogatást, és miután a város egyetlen szállodájában úgy érezte magát, mintha vattával bélelt dobozban lakna, olyan nyugalomban, mint sehol másutt, emlékek és színes álmok rajaitól körülzsongva, ráadásul az álmok reggel sem halványultak el, eldöntötte, hazatelepszik.

Megvásárolta a Fazekas Lajos utca 17-es számú házat, és két hét leforgása alatt otthonává varázsolta. Pazar helyen lakott. Az utca két perc gyaloglásra található a központtól, mégis kifut egyenesen a városszéli mezőre, ahova viszont csak a szomszédjából jár ki egy öregedő gazda egyetlen tehenével. A város felőli szomszédjában Kámzsáék laknak, egy nyugdíjas házaspár. Sem tehenet, sem egyéb állatot nem tartanak. Van egy fiuk, aki Kolozsváron él már évek óta. És van egy menyük, aki többször hazalátogat, mert szeret itt lenni, bár nem idevalósi, Annának hívják.

Szopra László július 15-én belekezdett memoárjainak megírásába. Kezdetben a jelent, az írás körülményeit igyekezett rögzíteni. Rögtön látni lehetett, hogy jól fogalmaz, kiváló megfigyelő, vesébe látó emberismerő. Amiket példának okáért a szomszédjában felbukkanó Annáról feljegyzett, az jól szemlélteti képességeit. Tévédhetetlenül kitalálta azt is, hogy a fiatal nő férjének nincsenek szenvedélyei, viszont vannak rögeszméi, amelyekből kizárja az asszonyt, aki ezért magányos, unatkozik, viszont nincs laza pórázra engedve, ezért lázad sorsa ellen. Átnéz a kerítésen, ráköszön a nemrég odaköltözött férjira, beszélgetni kezd vele, beszélgetés közben le nem veszi róla a szemét, fixírozza, szinte felkínálkozik neki. Szopra László megtudja tőle, hogy a férje sikeres vállalkozó, sokat keres, és mániája a főzés. Mindenféle konyhai gépet beszerzett már, kenyérsütő, mixerek, darálók, fritőzök, újabban pedig azon gondolkodik, hogy nyit egy hagyományos mészárszéket az egykori Mátyás ház szomszédságában, egy dísz tárgyakat forgalmazó, nemrég bebukott bolt helyén.

Aztán megérkezett Erika, Anna barátnője, újságíró egy kolozsvári napilapnál. És végül egyik vasárnap délelőtt a városközpont parkjában megtalálták a halott nőt, Erika pedig, Anna buzdítására ráállt az ügyre. Szóval mozgalmas lett Szopra László körül az élet, volt mit a naplójába jegyeznie.

Erika bizalmatlan és elutasító volt. Amikor Anna a kerítésen keresztül továbbadta a tőle felszedett híreket, közbesziszegett, és ingerülten betelerelte barátnőjét a házba. Ám miután Anna révén tudomására jutott, hogy a szomszéd férfi rendőrségi szakértőként dolgozott Münchenben, bizalmatlansága felengedett, és onnan kezdve napi rendszerességgel hármashban tárgyalták meg az ügy alakulását. A helyi rendőröknek valószínűleg imponált, hogy egy kolozsvári országos napilap tudósítója ír róluk, készségesen álltak Erika rendelkezésére.

Szopra Lászlót felettébb szórakoztatta a rendőri fokozatok román elnevezése. Annak idején, amikor elhagyta az országot, a rendőrségnél is a katonai rendfokozatokat használták, ellenben a kilencvenes években áttértek a franciás elnevezésekre. „Chestor” lett a tábornokból, vagyis szó szerint „vallató”. Viccesen hangzott az országos rendőrpáncsnok rangja magyarul: „Fővallató”. De röhejesen hatott a nyomozókat illető „kommisszár” megszólítás is.

(SZL) Magyar rendőrök is vannak?

(E) Egy vagy kettő.

(SZL) Pedig itt magyarok élnek.

(A) Csak magyarok élnek.

(SZL) És akkor?

(E) A városi parancsnokságon egyetlen magyar rendőr dolgozik. De ő is románul végezte az akadémiát, ezért vele sem lehet rendőrségi dolgokról magyarul beszélni.

(SZL) Nem akarnak a magyarok rendőrök lenni?

(E) A rendőr-akadémián tavaly negyvenkét férőhely volt és öt női...

(SZL) Külön vannak férőhelyek, külön nőiek?

(E) Igen. És van egy fenntartott hely roma etnikumú, egy pedig magyar etnikumú rendőrtiszt számára. Ha az ország lakosságának nemzetiségi arányait tekintjük, négy magyarnak kellene lennie. És legalább három romának.

Szopra László nem Erika „megpuhítására” találta ki, hogy rendőrségi szakértőként is dolgozott. Elvégezte a hulladék-felhasználás és környezetvédelem szakot az egyetemen, sőt, mivel ideje engedte, le is doktorált. Doktori disszertációjával azóta több kutatócsoport is foglalkozik, ugyanis dolgozata a háztartásokban keletkező hulladék-elektromosság hasznosítását veti fel. Bizonyos elektromos folyamatok során értékelhető mennyiségű elektromos áram indukálódik a háztartási gépekben, anélkül, hogy megfelelő úton visszafolyna a hálózati vezetékekbe. Elegendő, ha a kávéőrlőt tíz centivel arrébb toljuk a mikró tetején, ott már közel 1 amper erősségű áram keletkezik. Természetesen szakértelmét sokkal hétköznapiabb dolgokban vette igénybe a rendőrség. Egyszer a „saját gyilkosságánál” is meghallgatták. Szédület! Sajnálta, hogy gyilkosságai kilencvenkilenc százaléka felfedezetlen maradt, így nyomozni sem nyomozott utána senki.

Amit Erikától hallott, abból megállapította, nagyfokú dilettantizmus jellemzi a helyi rendőrséget. Csak egy hét után derült ki, hogy az áldozat megfagyott, és úgy került a főtéri padra. A boncolóorvos elsőre keringési rendellenességet állapított meg a halál okaként. Trombózist, anélkül, hogy a rögöt megtalálta volna. Az ügyész ebbe minden további nélkül belement, és lezárta az ügyet.

A dilettantizmussal párhuzamosan mégis tapasztalható volt valamiféle ragacos rámenősség, kellemetlen és sunyi, olykor eszelős makacsság. Szeszélyes hatodik érzék. Egy hét elteltével megérkezett egy bukaresti ügyész, aki az ügy aktáit lobogtatva, káromkodva szétkiabálta a helyi kapitányságot. Másnap átadták az ügyet Bogdan nyomozónak. Ő volt a város legtapasztaltabb rendőre, régi motoros a régi időkől, Tódor Gábor helyi káposztabárónak apa- és üzlettársa. Tudta, mit várnak tőle. Tudta, ha az ő rendőrségi pozíciója meggyengül, meggyengül az egész káposztabáróság is.

Augusztus elején a kánikulát kétnapos eső frissítette fel, a káposztaföldek kivirultak. Bogdan komiszár megkapta az ügyet, Szopra László pedig felfigyelt arra, hogy a háza előtt a túloldalon egy sárga Logan gépkocsi parkol éjjel-nappal, a gépkocsiban pedig ül valaki.

Megszűnt a vattával bélelt biztonság. A naplójában is áttételesebb lett. Kódolási manőverekkel próbálkozott, hogyan lehetne úgy megírni mindent, hogy érthető legyen, meg ne is. Pontosabban, ne legyen érthető, ámde lehessen megfejteni.

Felmerült benne, hogy ha majd elkészül életregényével, akkor apróhirdetesként fogja feladni. Szétszedi mondataira, és a mondatokat megjelenteti a világ napilapjaiban. Ugyanazon a napon. Szerteszórja, mint a szemetet. Természetesen össze lehet rakni a helyes sorrendben, csak hát ki próbálkozna effélével. Ha meg is születne az ötlet, aligha valószínű, hogy az „n” számú mondatból összeállítható történetek közül (a képlet szerint a változatok száma „n” faktoriális szorzata) bárki is eltalálná a valóságnak megfelelőt.

Sokszor beszélgettek Erikával az írás meg a valóság kapcsolatáról. Beszélgettek, azaz inkább együtt gondolkoztak. Továbbgondolták egymás gondolatait, miközben mellettük Annának be nem állt a szája. Előfordult, hogy Erika reggeli mondatára Szopra Lászlónak délben adódott válaszlehetősége, arra pedig este későn érkezett az Erika felelete.

Erika jártas volt az irodalom háza táján. Tőle hallott Szopra László arról, hogy Cervantes, akit máig nemigen tudott senki túlszárnyalni, miféle „poétikai együttműködéssel” tudta elmesélni Don Quijote történetét. Ugyanis az eredeti lovagregények szabályai szerint olyan alak, mint amilyen a Lovag volt, egész egyszerűen semmilyen elbeszélésbe nem kerülhetett volna bele. Nem beszélve Sancho Panzáról. Ám úgy alakult, hogy a szabályos lovagregények vándorútra keltek, a franciáktól eljutottak a velenceiekhez, majd a katonaság és a hivatalnokok révén megtelepedtek Cipruson is. Megszülettek a görög fordítások, és a történet áthajózott a Balkánra. De már ott végképp átalakult. Az ortodox világ nem szerette a katolikus etikettet, nem ismerte ki magát a lovagi hierarchiában sem. Fontosabbnak tűnt a mese, érdekesebbnek a húsok rozmaring-olajos bepácolása, mint a

liturgikus fogadalomtétel aprólékos leírása. Ezt a mesés lovagregényt a Keletet megjárt keresztes lovagok visszavitték Hispániába is. De Cervantes még a hosszú, algíri fogságában hallotta rabtársaitól. Öt év után kiszabadult, és visszahajózva otthonába, csodálkozva vette észre, hogy a mese hősei ott élnek körülötte.

A Fazekas Lajos utca 17. előtt parkoló autó éjszakára is maradt a helyén. A benne ülő begubózott egy feketekockás sárga pokrócba, akárha átalakulásra készülődő hernyó volna. Másnap viszont régi alakjában szegődött a trió nyomába, és mivel időközben egyetlen centinyit nem nőtt, továbbra is a kormánykerék felső pereme alatt leste őket.

(E) Nem lehet rendőrtiszt, ugyanis a rendőr-akadémiára nem vesznek fel százhetven centinél alacsonyabb jelentkezőket.

(A) Csípjük fel!

Spirák Györgyöt, egy mulatságosan alacsony, ám a városi pletykákat naprakészen ismerő helyi újságíróat már sikeresen felcsíptek a „lányok”. Szüntelenül zajlott közöttük egy lappangó vetélkedés. Erika elindult valamerre, lényegében céltalanul, két felvont szemöldöke között naiv kíváncsisággal, Anna máris megelőzte, előrerobogott, és célba ért. Ha Erika új táskát vásárolt magának, akkor másnap Anna megjelent egy ugyanolyan, ám kétszer nagyobb, vagy kétszer rikítóbb, vagy kétszer drágább táskával. Ha Erika megivott fél deci erőset, Anna kettővel dobott be, ráadásul egészet. Ha Erika elmesélte, tizenévesen hogyan szökött meg otthonról, Anna előadta, miképpen élt két hétig együtt egy vándorköszörűssel, akitől tetveket meg egyéb bőr- és nemi betegségeket szedett fel. Azt a vágást is megmutatta, amin keresztül egyik petefészkét kivette egy Zselatin becenévű sebész, aki a legmenőbb „nőgyógyászati terrorista” volt Erdély-szerte.

Nos, Spirák György szerint Bogdan komisszár, amikor épp nincs káposztaszüret, akkor a káposztaföldek szezonmunkásait berendeli a városba, és minden utcába kinevez egy „privát szektoristát”. A káposztamunkások köztudottan alacsony emberek, könnyedén hajlonganak a földeken.

Egyik délután, miközben kint ültek a szálloda előtti asztaloknál, Erika megmutatta Szopra Lászlónak Bogdan komisszárt. Tagbaszakadt, tar fejű férfi, a Colonial nevű játéktér előtt beszélgetett egy hasonló kinézetű férfival, a bátori futballklub tulajdonosával. A Colonialnak átláthatatlan barna üvegfalát embernagyságú egyiptomi árnyfigurák díszítették, a bejárat két oldalán egy-egy villogó lombú műpálma magasodott. Mintha láthatatlan biztonsági sáv venné körül a beszélgetőket, a játéktérbe igyekvők kis félkört írtak le, mielőtt beléptek volna a fotocellás ajtón. Csak ritkán akadt, aki e körülbelül másfél méteres biztonsági övezetet átlépve, odahajolt, és alázatosan kezet nyújtott, előbb a rendőrnek, aztán a klubtulajdonosnak. A két férfi ráérősen beszélgetett.

(E) Ha engem meggyilkolnának, nem szeretném, ha Bogdan komisszár nyomozna az ügyemben.

(A) Úgy érted, hogy egy ilyen Bogdan lapogassa a hulládat?

(E) Pontosan.

(A) Meg turkáljon az életedben?

(E) Brrr.

(SZL) Amennyire én a rendőröket ismerem, leginkább az áldozat kapcsolatai érdeklik őket.

(E) Mivel még senki nem jelentkezett a nőért, a rendőrség elég tanácstalan.

(SZL) Ha valakit megfagyasztanak nyár közepén, majd kirakják egy padra, a gyilkosát nem reménytelen megtalálni.

(E) Majd Bogdan komisszár is kideríti, féltékenységből ölte meg egy húsipari vállalkozó.

(A) Engem is megölne a férjem, ha megcsalnám.

Szopra László elgondolkozva belekortyolt a csak ezen a vidéken kapható Harghita nevű, élesztő ízű sörébe. Közben a két hasonló külsejű férfit leste. Vastag aranylánc feszült mindkettőjük nyakán, a rendőre talán vastagabb, a klubtulajdonos viszont a csuklóján is láncot viselt, megvillant, amikor kezet fogtak. A klubtulajdonos belépett a kaszinóba, a rendőr elindult a közelben parkoló fekete Nissan terepjáróhoz, hogy ajtaját kinyitva, szélnek eresszen belőle hat alacsony termetű alakot.

A városban nagyon sok törpe növésű embert lehetett látni. Szopra László feltételezte, hogy akárcsak Indiában a szent állatokat, a törpéket vallásos tisztelet övezi Bátorban. Alighogy belépnek egy üzletbe, a boltos rögtön kedveskedik nekik valamivel, ha egyéb nem kerül, benyúl a kasszába, és kimarkol néhány bankjegyet. Hogy ez a törpe-imádat nem csupán nevenincs, üres hóbort, hanem tényleges szeretet van mögötte, annak egyértelmű bizonyítéka a nemrég felavatott főtéri szobor: a kommunizmusban halálba gyötört vértanú püspököt, akinek személyét vallási hovatartozásától függetlenül mindenki makulátlanul tisztelte, gnóm figuraként mintázta meg a munkával megbízott szobrász.

Eltelt jó pár nap, ám az ügy nem mozdult, Erikának sem volt miről írnia. Kivette nyári szabadságát, mert nem akart visszatérni a szerkesztőségbe. Amikor három éve felvették, ő lett a szakácsrecept-felelős. A recepteket Kövi Pálból és Gál Franciskából másolta ki. Két év után elkezdhetett egy riportsorozatot a szülésekről, ám alighogy megjelent a harmadik cikke, rászóltak, térjen vissza a receptekhez.

Gál Franciska receptes könyvei *A gondos háziasszony* címen kerültek az 1960-as évektől kezdve a romániai magyar konyhába. Erika azért szerette olvasni őket, mert váratlan adományként a korabeli valóság hiteles leírását fedezte fel bennük. Gál Franciska közvetett módon a munkásosztály tablóját vetítette elé, hasonlóképpen, ahogy a németalföldi festők egy-egy csendéleten keresztül szociografikus pontossággal mutatják be kortársaik társadalmát. Erikát Gál Franciska könyvei juttatták arra a felismerésre, hogy igen, akár egy szakácsrecept is képes társadalom-alakító írásműként hatni az olvasókra. Ettől fellelkesedve, kitalált magának egy új rovatot, amelyben különféle fogalmakból összefűzött „konceptuális recipéket” közölt, mint amilyen példának okáért a „falvédőleves autonómiapártiaknak”, vagy a „nagyamapesztonkából főzött csecsemőragú”. Hogy ezt a rovatát ne mossák össze a korábbival, álneven közölte írásait. Akadt olyan álneve, amelyről utóbb kiderült, hogy létező íróé. Ez meglehetősen nagy felsülés volt, kis híján elgáncsolta a további folytatást.

De most efféléhez sem volt kedve. Nem érdekelte a „férjfarok-torta” és az emancipáció kapcsolata. Élvezte a kötetlen beszélgetéseket, a vidám kiruccanásokat. Nem kellett rohannia, nem kellett határidőre dolgoznia, állandóan az órát lesnie, és rettegnie, hogy elkésik valahonnan. Gyerekkori szünidőket hozott vissza ez a nyár, nagy csatangolásokat a Házsongárdban, az evangélikus oldalon, ahol még álltak az óriásfenyők, és az elvadult sövény jácintbokraiban rengeteg feketeterigő fészkelte.

Anna a kanyarokban mindig gyorsított, mintha nem tudna kanyarodni, ezért szeretne minél hamarabb túlesni rajta. Szopra Lászlónak minduntalan nagy-nagy önuralomra volt szüksége, hogy ne rántsa vissza a kormányt. Ha sáros lenne az útszél, már rég becsúsztuk volna az árokba, gondolta remegő tagokkal. Ellenben vezetés közben beszélt Anna a legkevesebbet.

Erika békésen fejthette ki Szopra Lászlónak, hogy neki nincsenek történetei, sem fantáziája, amivel kitalálhatná őket, jóllehet csupán az a valaki volna méltó, hogy írásba fogjon, aki képes az élet szerteágazó és bonyolult drámáját egy-egy apró történetbe belesűríteni. Szerencsére szeret kocsimákba járni, mert ha az ember hallgatózik, és neki kiváló füle van, egyetlen este több tucat történetet is begyűjthet, de egyet egész biztosan. Az este, példának okáért, miközben hármasan üldögéltek a Székelyfonó nevű bárban, a hátuk mögött egy fiú azt mesélte, hogy a szomszédjában lakó családfő előszedte a gyerekeiket: ki falta fel az összes kenyeret? Nincs jelentkező, mesélte a fiú, mesélte a hátsó ülésről Erika, mire az apa hatalmas patáliát csap, és kijelenti az öt kölykének, hogy addig nem kapnak vacsorát, míg be nem vallják, ki ette meg a kenyeret. Persze, senki nem tömte magába, mert a kenyeret egy kéregető csente el, amikor betévedt az udvarra, és senkit nem talált a lenti házban. A gyerekek éhesek, ráripakodnak a legkisebbre, mondja azt, ő vette el a kenyeret, legfeljebb nem kap vacsorát, ám ők majd juttatnak neki is a részükből (krumplitokány volt aznap is). A legkisebb viszont nem akar hazudni, ezért nem vállalja a bűnbak szerepét, mire a többiek ütlegetni kezdik, ő pedig kirohan az utcára. Testvérei visszamennek, jelentvén atyjuknak, hogy a legkisebb volt a bűnös. Az apjuk nem hisz nekik. Akkor visszatér a kéregető, hozza a kenyeret, mert megszegyellte, hogy épp egy szegény családtól csente el, látja az utcán a kicsit, átadja neki, az meg viszi be boldogan. Erre meglátják kezében a bizonyítékot, elszedik tőle, és újra ütlegetni kezdik, amit az apa leállít ugyan, ám vacsorát mégsem ad neki. Sőt, rajta marad a hazugság bélyege, letörölhetetlenül, örökre.

(E) Milyen egyszerű kis történet, és mégis minden benne van.

(SZL) Ha egy olyan történetet kellene elmesélned, ami egész életed foglalata, mi volna az?

(E) Az életemé?

(SZL) Igen.

(E) Nem tudom. Neked van ilyen?

(SZL) Csak te kérdezhetsz?

(E) Ne piríts rám. Tényleg tanácstalan vagyok. És tényleg érdekel, mitől vagy te annyira más.

(SZL) Más vagyok?

(E) Más.

(SZL) Egyszer valaki elmesélte, hogyan tudott gyerekkorában „sok pénzt csinálni”. Volt egy galambja, eladta, és az eladott galamb folyton visszarepült hozzá. Már nem emlékszem, talán postagalamb lehetett, annak jó a tájékozódási képessége. Akiknek eladta, azok rajta kérték számon, de ő addigra ismét eladta másnak. Egyszer valaki olyan vásárolta meg, aki másnap magával vitte Amerikába, de bármilyen képtelenségnek tűnik, a galamb onnan is visszaszállt. Ez a történet nekem nagyon fontos, de nem a fiú kereskedelmi húzása miatt. Én ebben a történetben a galambot látom. A galamb félelme és rettenete van igazán hatással rám, ahogy új otthonából felszáll és nekivág.

(E) Én még nem jártam Amerikában.

(SZL) Én voltam egyszer. Nem véletlenül húzzák le a rolókat a óceán fölött: rémes az a magány, ami ott elfogja az embert.

Szopra László rájött, hogy Erika nélkül ez a történet, amit elmesélt, nem is született volna meg. Eszébe sem jutott volna. S ha igen, nem meséli el. Vagy ha mégis, nem jön rá, hogy ez az övé.

Arra is ráébredt, hogy nem az életét akarja megírni, hanem keres egy történetet, amit végre megélhet. Azt szeretné, ha sikerülne kitalálni egy történetet, amit követhet, amibe beköltözhet, és elmondhatja, megtalálta az életét, akár egy elvesztett ruhadarabot.

Apropó, ruhadarab.

(SZL) Ha már ilyesmikről van szó, el kellene mesélnem, hogy pár évvel ezelőtt Párizsban jártam... A főpolgármester, Bertrand Delanoë rendezett egy többnapos konferenciát a szemétről, és mivel a vásárnapunk szabad volt, kísértálm reggel a Sacré Coeur-höz, onnan leereszkedtem a Gare de l'Estig. Vasárnap 10 körül járt az idő, a kávémat a Place Pigalle-on ittam meg, még tartott a kávé utáni könnyed állapot. Beléptem a csarnokba. Az ajtóra lenspárgával kifüggesztett, kézzel írt lapon adták tudunkra, hogy a sztrájk aznap is tart. Az állomáson csak lézengtek az emberek. Nyitva voltak, ám üresen tátongtak a talponállók, a peronon sepregető lány is sokkal felszabadultabb lehetett, mint máskor. Vásároltam valamilyen süteményt, vaníliás croissant-t, nyilván. És akkor egy kisebb csoport haladt keresztül a napfényes peronon, a főbejárat felől az oldalkijárat irányába. A férfiak fején sárga, lila, rózsaszín, türkiz színű turbán... fiatal és szakállas férfiak, sötét bőrűek, mint az indiaiak... Nők is voltak velük, ők színes kendőkben, meg gyerekek, ők viszont hajadonfőtt. Utánuk eredtem, annyira vonzott a látványuk, és a Quai de Valmyig kísértem őket, ahol aztán elvesztettem a nyomukat, miközben elálló lélegzettel fedeztem fel a Szent Márton csatorna csendes, szinte az utca szintjén csordogáló vizét, a gömbölyded betonszéleken átforduló vízhátak csillogását. Mindez annyira megragadt bennem, hogy többször is eszembe jut, mert lényegében már attól a vásárnap délelőttől kezdve sejtem, nekem egy turbános jelmezű történetben volna a helyem.

Szopra László végül úgy határozott, hogy sehova nem mozdul egyelőre. De később mindenképpen elköltözik. Reméli, addig megtalálják a gyilkost, és leszállnak róla. Nem szeretné a gyanú loncát maga után húzni. Ha nem lesz meg a gyilkos,

elutazása okaként a két nő közötti konfliktust állítja be. Kreál egy ködös táptalajú szerelmi viszályt.

Innen kezdve egyre gyakrabban mutatkozott a két fiatal nővel a város különböző pontjain. Már kora reggel, olyan korán, hogy elsőek voltak, emiatt sokat kellett várniuk, míg bemelegedett a kávéfőző gép, kiültek a Székelyfonó járdán felállított asztalához. Ahogy megjelentek a kóbor kutyák, meg a kéregetők, felálltak, és bementek a Mazeratti nevű pizzázóba, rendeltek egy óriáspizzát. Szókére festett, pattanásos és elhízott lány, melírozott hajú, joggingba öltözött fiú ült le a szomszédos asztalnál. Közben Anna a férjével telefonozott, alig érzékelhető fintorokkal válaszolgatva kérdéseire. Kihozták a pizzájukat, felnevettek: ekkorát életükben nem láttak. Nem is tálcán hozták, hanem kartondobozban, ami elég különös szokásnak tűnt, lévén, hogy nem akarták elszállítani. De aztán megoldották a helyzetet, és csupasz kézzel falánkul nekiestek.

Élvezték a reggelek álmos összevisszaságát, az üzletek nyitás előtti készülődését, a főtéri hírlapárus zavarát, amivel köszöntésüket fogadta. Olyan is volt, hogy már pirkadatkor elindultak. Előbb meglátogatták a városszéli zsidó temetőt, s visszafelé megreggeliztek a benzinkútnál. A temetőbe az omladozó betonkerítésen kellett átmászniuk, megteltek horzsolásokkal. A néhol derékig érő gyom rájuk tapadt levelei, szőrös bogyói cafrangos cirkuszi jelmezzé varázsolták ruhájukat, de nem seperték le magukról, hagyták, mintha jelmezükkel is emelnék a kirándulás különlegességét.

Ha autóval indultak neki, akkor távolabb is fel-felbukkantak. Egyszer a Kővár fölötti katolikus temetőbe kapaszkodtak fel. Belátták onnan a Kárpátok éles vonulatát, az egész Kárpátkanyart, a Nemere hegységtől lefelé, egészen a Bereczki hegységig: Szép-Zbojna, Fekete-Zbojna, Bodzai-havasok, Nagy-Tatár-havas, Brassói havasok, Csukás hegység, Persányi hegység, Bodoki hegység, aztán jobbra fel a Bucsecs, a Királykő, a Jézser szikrázó jégsüvegeivel. Mintha a világ legbiztonságosabb falai védelmébe érkeztek volna.

(A) Mostanában folyton repülök álmomban. Olyan időszakban szoktam ilyeneket álmodni, amikor szerelmes vagyok, de most nem tudom, az vagyok-e. Persze, a férjembe továbbra is szerelmes vagyok. Sőt, egyre jobb a kapcsolatunk. Venni akar nekem egy repülőgépet. Szentlelken, apósomék régi háza mellett volna is egy hosszú parcella, ahol le meg fel tudnánk szállni.

(E) A főnököm megajánlott egy magasabb beosztással, de elvárná, hogy...

És itt Erika elhallgatott, mert hirtelen elcsuklott a hangja, könny öntötte el a szemét, és egy dagadó könnycseppből, mintha varázsgömbbe nézne, Szopra László kiolvashatta, miként viselkedik Erika főnöke. Hallgatott. Nem moccant, bár kísértésbe esett, hogy letörölje a könnycseppet.

(E) Feudalizmusban élünk.

(SZL) Amikor eljöttünk a templom előtt, utánam köszönt a pap, megálltam kicsit beszélgetni vele. Tudjátok, mit kérdezett? Mind a két nő a magáé?

(E) Sokszor elképzelem, mi történt a megfagyott nővel.

(A) Az itteni pap egy évre a Vatikánba ment misszióba, aki helyettesíti, arról azt meséli, beleszeretett az iskolaigazgató feleségébe, s hogy a férjet eltávolítsa a közből, feljelentette, hogy gyereklányokat fogdos. Úgyhogy az most előzetesen

csücsül. A templomba nem jár senki. A feleség ki sem mer mozdulni. A pap alkoholista lett.

(SZL) Bűzlött a pálinkától, éreztem rajta.

(A) Ugyan már, mit tud csinálni egy férfi? Ha erősebb, le kell itatni. Én szerencsére jól bírom a piát, és ha megfelelő mennyiségű alkohol van bennem, egy elefánt is rám mászhat.

Másnap Annát a férje visszarendelte Kolozsvárra, Erika viszont maradt Anna anyósáéknál. Az anyós szeme kezdett végérvényesen beszürkülni, nem mert kimozdulni a házból, és szerette, ha valaki motoz körülötte. Persze Erika ideje nagy részét Szopra Lászlóval töltötte. Csatangolásaik során a Perkőre is feljutottak egyszer. Megérintette őket a csend, ami csak a tengerek mélyén tapasztalható fényhatásokkal párosult. Mintha egy térbe nem beágyazható térben volnának. Amit csak fokozott az a befejezetlen lépcsősor, ami a dombtető legtetetjén állt, onnan vezetett fel valahová, talán egy rég elbontott emelvényhez, ám annak híján olybá tűnt, mintha inkább valamilyen itt kikötni szándékozó úrhajó feljárója volna.

Nyugodt és mégis nyugtalan napok ezek Szopra László számára. Úgy érzi, valami olyasmi történik vele, ami nem az ő története. Ki kellene nyúlnia, az övé lehetne, ám hiába zárná markába, rögtön szertefoszlana.

Egyik reggel aztán kölcsönkéri Anna hátrahagyott autóját, mondván, hogy meglátogatja rokonait a megyeszékhelyen, de közben csak a kővári temetőbe akar visszamenni, hogy újra átélje azt a falakkal őrzött meghitt délutánt, és felfakadjon benne valami, ami egyre jobban nyomasztja. Észreveszi, hogy a sárga Logan megint a nyomába szegődött, látja a visszapillantóban a bajuszos, kissé ferdefejű alakot. Le akarja rázni, ezért Szentléleknél letér, ám nem hajt Kurtapatakra, hanem a faluház után visszakanyarodik egy poros földúton Kővár felé, és amikor kihajt a főútra, nem veszi észre a jobbról robogó kamiont. Leírhatatlan, mi marad Anna autójából. Még napok múlva is találunk alkatrészdarabokat messze kint a mezőn, az út mindkét oldalán.

A rendőrségi közleményben Szopra Lászlót a gyilkosság egyértelmű gyanúsítottjaként nevesítik. „Kinevezik”, Erika használja ezt a szót, amikor Annának megtelefonálja, mi történt. Kinevezik gyilkosnak. Ó, bár a hír súlyosságától érintve némiképp borzong, hogy együtt jártak ide-oda, és oly sokszor kettesben maradtak, egyáltalán nem hisz a rendőröknek. Ám amikor pár nap múlva a Tódor Györgyöt jól ismerő após közbenjárására sikerül betekintenie Szopra László bizonyítékként lefoglalt naplójába, és abban a közös sétákról, kettesben eltöltött délutánokról olvas, akkor mégis elbizonytalanodik, elhatározza, hogy semmilyen riportot nem ír erről az egész furcsa esetről. Borzong, mert a napló bejegyzései olyasmiről adnak hírt, ami soha meg nem történt kettőjük között. Hosszú és önfeledt szeretkezéseikről írt Szopra László, szenvedélyes ölelézésekről főtt a perkői csonkalépcső tetetjén, a telihold alatt. És ami a legnagyobb hazugság, hogy ő ezekben az ölelézésekben, „a testek káprázatos összeolvadásában” eljutott az öröm csúcspontjára, holott ez még életében soha nem jött össze neki, soha, senkivel.

VASS TIBOR

<Bibinke és> a Renéfröccs *Készecske A Nagy Bibinből*

*Nem szeretem, ha szomorlány vagy, Csongorlány.
Tűnöde légy, Gömörlány, pálinkás bor bírója, borszódi.
Borsodban testesítik imígy a Renéfröccsöt. Két és fél deci folyadék,
rímél őféle italra. Fél aszútörköly, két deci mádi félédes furmint,
nem feltétlenül a gyomorba jutás előtt egybeöntve, sőt.
Kun Marcella sírja Vajdaréthy Júliának 1918-ban,
miután nővére alig hogy túlélte a spanyolnáthát,
menten halálba sodorta egy útviszoknyáknak
nem megfelelően haladó fogat Rakaca-víztározónál,
kimutattak szervezetéből három Renéfröccsnek megfelelő kanrímet.
Mikor már kettő is székérhalálos. Ez jutott.
Meg a hölgynők futottak könyvek körül,
Marcellák, Júliák a zongoránál, székérhalottak. Nyakra,*

*főre vágynak vacak fogaim,
könyvek körüli hölgynőkre egy Bódva-parti versenyzongoránál,
könyveknőknél közelebb több ne fröccsön össze.
Ne is essen, mindössze pár elsőre ismeretlen könyvnő
vegye föl hölgyhátak alakját aszályos hónapokban,
amikor némelyikük hátát, lexikonhős lexikonhős,
szokványosan lexikonos polcokba nyomhatom,
eltolt szócikként rendjükbe fonakodhatom,
tolom, tolakodom, kézbesítek, lábosítok, szagosítok.
Komjátiban többször cévézzek, adjam meg adataimból az életrajziakat.
Ha végézzeket írtam, semmi galiba, a fostárs mindig kétszer csenget.
Pár könyvnő hoza- vagy nyomakodjon, kopár,
itt-ott legyen csupasz, holnapra élettelen, mindössze ennyi.
Semennyi varázs a végtelen enciklopédia-egeken.
Polcrendezés nyűgözzön le utánuk,
ahogy nyalka vászongerincre sikerül mindet,
mintha semmi sem történne,
mimérettől függő a vizsgálat,
kinek miye mennyit nyom és hol lohol.
Egy antikban mennyit érne, és ott mennyiért adnák,
mi lenne rajtuk és kinek a tiszta haszon. Tisztára hason*

*fekvőnek tűnjenek, zenemű-hölgyeknek, zongorányoknak,
akiket az érintett könyveim kívülről fűjnek.
Nyersfordítottak, nyomahozakodottak,*

ideig vagy óráig stikában behálózottak,
ebédidőre hívott színfalat mögött a gyanítás,
egy idő után sírni fél órát nálam még elmaradnak.
Észrevétlen a szomszédok előtt.
Papagájok ne úgy rikoltsanak a szendrői csöndbe,
nebulók később csöngjenek hulladék papírért,
legyen időm rímrendes hölgynőkre. Engem az megvilágít. Őket meg

hitükben világosítja. Meg ha borokat írtam, semmi galiba,
az árnyék mindig fényszer csenget.
Hitetlen vagyok, valamennyi babazsúrnak (Korr.: babazsúrnak) hála.
Otthon majd legyen ideges a vers, ha Júliának ír, kapkodjon.

Túl sok Renéverset olvasol, rontok sejtjelezve Szalonnán Marcellának,
de regénynek hallja vagy Vernének, utóbbiról sejtethető, jobbik eset.
Ideges legyen a versmarok, ha azt marja, joggal bír, lopkod.
Vannak a sarki és a marki könyvmolyok.
A fátyolok, a homályok. Az ügyködök.
Ahogy töröm magam, vesszőket teszek, ahová nem kell, vesszködöm.
Összeszedem sincsen erőmet, nekiverselkedem.
Most meg mindenbogy és most meg sehogyan sem,
nembogy még ilyen könnyen menjen, nembogy még ilyen könnyűn,
ilyen nehezemre lessen a helyreigazítás, pedig már én sem lesem nekik,
pedig már csak én sem, vagy csak azért sem, utóbbi jobbik eset,
pedig csak egyedül az én nyomaim kellene
a helyretolhatatlanban helyreszólni, mi az, ami történhetett,
mit láttam meg, mit látok még betűkből, messziről, a gerinceken.

Talán pár könyv hajlott kor alakját vegye fel,
talán pár a vénség szövetét, talán pár csak a kétségét,
írjam össze, mennyiből lett ennyi a semennyi,
mennyiből szólt annyi hamismás,
hogy lett első nappól esőnap, árvizes hónapokban is.

Júliák kendője selyemből, vállukra vessék,
ölikbe hulljon és beljebb, még beljebb. Stólának mondják az ilyesmit,
máshelyütt stólánynak, gyengébben tólánynak, folyami rablóhal.
Szirénszarvas, torka, avagy gyilkos bálna. Tisztelt halbelek.

Nem kell érintés, Marcellákat sem kell csak látnom.
Ahogy zongorálnak Csongoruk mellett,
ahogy billentyűműtétük közben az italautomatáknál őrt állnak.
Lohneszből így lesz szörnyű minden őrszolgálat.
A legszebb, ahogy némelyük kendül, selyemül. Hallanom zúgó,

süketült füleimmel, nem kell csak kicsit.
Csak nagyon, de nagyon.
Szomorlón a Csongorlány.
Szűnőde lány.
Gömörlön furmint, Renéfröccs.
Rókákon, halakon mind a Rakaca-víztározóban,
lássuk meg gerincetek, gerincesek. Ugasússzatok, t. halbelek,
ha arra tébelek, lábolok,
addig is a jó ég, meg az egyem melletek. Elljetelek ikrát, vagy hogyishívják

a hogyanmondját. (Kelt Zabosvásárhelyt, kettőezervízenkettőben,
nincsszentek haljavában. Magyarán határidős törkölyni a verset.
Ha varsát akartam mondani, semmi tévelygés.
A varsát beszölják versének, verseknek, versikének,
Marcellát szép- helyett észlénynék, Júliát kész- helyett kösszéplánynak,
s én a végemen kúposan végződő,
vesszőből font öblös halfogó eszközükként szeretnék újjászületni.
Renékarnáció.
Tűzpirost váltó tűzpiros: hírem nemzetközi szín ten.
Ami azt jelzi, hogy eszközömként éljem újra magam,
tájaim járása, járásom tájai, halaim felől,
legyen változatom sok,
és mindegyik
ismeretes.)

KÁNTOR PÉTER

Küldöm e cédulát

Egy nap biába keresnek otthon,
nyomom vész az utcában, a kerületben,
de hát hol lehet? Hova lettem?
Kimennek a Duna-partra, végigsétálnak a korzón,
aztán a Mikszáth-teret is útba ejtik, aztán
széttárják a karjukat, bámulnak maflán,
érthetetlen, motyogják, érthetetlen,
így eltűnni, és ráadásul ebben a melegben!
Már nincs se erejük, se kedvük tovább keresni,
felszaladni a Várba, és a Delej utcába is kimenni,
és a Lehel piacon is érdeklődni, hogy jártam-e arra,
s kérdeztem-e, hogy a rózsaszín burgonya kilója mennyi,
és ittam-e és hol, és vöröset-e vagy netán fehéret,
és egyedül voltam-e, vagy azzal a szép szőke nővel,

*akit mellém rendelt a rejtélyes élet,
s megálltam-e kicsit, hogy kilibegjem magam,
szitkozódni egy sötét kapualjban,
meg az elefántok, a zebra meg a zsiráfok előtt az állatkertben,
de hát úgyse találják ki, hogy hova lettem,
hol ücsörgök, magam is kissé meglepetten,
s oldalamon széles karimájú kalapban hogy ki hallgat,
ki az, aki Egyiptom földjéről vagy Párizsból jövet
egyszer csak benézett hozzám, a vállán méretes tarisznya,
s a gyermekkoráról zengett ódával csábított, hogy kövessem,
ha jót akarok magamnak, s a hátamat méteres fűbe vessem,
és gondoljak apámra, és hunyjam be a szemem egy pillanatra,
mondjam, hogy Anna, Anna, Anna, tele kanna,
esküdjek rendhagyó ragozású latin szavakra,
és csak folyt és folyt belőle, mint a habzó bor, a sok szó,
mígnem meggyőződött, vagy inkább elkábított, és búcsút se vettem,
csak most küldöm, utólag, e cédulát, amelyben
közlöm, hogy Lázáryval a Szamosra horgászni mentem!*



tanulmány

BAZSÁNYI SÁNDOR

„De mit írjak?”

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ *ESTI KORNÉIJÁNAK ÖTÖDIK, NYOLCADIK, TIZENNEGYEDIK ÉS TIZENHETEDIK FEJEZETE* (MELYEK AZ ÍRÓI ÉLETFORMÁT ÁBRÁZOLJÁK)

(„...ekkor lépett a kávéházba Esti.”)

Amikor a *Nyugat* 1925. november 1-i számában napvilágot látott – akkor még *Újságíró* címet viselő, majd később az 1933-as *Esti*-kötet *Nyolcadik fejezetévé* váló – Kosztolányi-novella legelső oldalai után az addig még nem említett Esti Kornél végre belép a hírlapíróktól nyüzsgő pesti kávéház aijáján, akkor egyúttal, mondhatni ünnepélyesen, belép az alakuló Kosztolányi-életműbe is. Nemes egyszerűséggel fogalmazva, azaz hogy Esterházy Péter immár intézményesült könyvcímét idézve: a legelső *Esti*-novella máris valamiféle ceremoniális méltósággal „vezet be” minket, érdeklődő olvasókat a jellegzetes *Esti*-féle „szépirodalomba”. Mert noha a majdani könyv *nyolcadik novellájának* első megjelenésekor még nem tudhatjuk, hogy később mekkora irodalmi karriert fog befutni a címben „újságíróként” megjelölt Mogyoróssy Pál mellett felbukkanó *Esti*, ámde a leendő kötetűs *entrée*-ja kétségkívül figyelemfelkeltő – ami köszönhető többek között a „látszatra” és a „belül” fordulatok távlatos, az *Esti*-értésben az évek során egyre fontosabbá váló feszültségének:

„Idegenül nézett körül.

Esti magas férfi volt, bajnoki termetű, *látszatra* erős, de *belül* gyöngé és puha. Álmatlan-kék szeme állandóan valami riadalmat tükrözött. Taglejtései lázasak, této-
továk...” (kiemelések: BS)

És így tovább, *Esti* „bizonytalanságán”, „lelke zavartságán” és „érzékenységén”, továbbá „idegrendszerének (...) rezzenékenységén” át egészen addig az „egyetlen dologig, ami éltette s némiképp az emberek közösségéhez fűzte”, tudniillik „hogy félt a meghalás utolsó kötelességétől”.

A folyóiratközlés *Esti*t felléptető bevezetésének protokolláris szerepkörét a kötetben majd átveszik a bevezető jellegű fejezetek: az első novella, amelyben „az író bemutatja és leleplezi hősét”; a második novella, amelynek legvégén az addig néven nem nevezett kisfiú bátran és nyomatékosan mutatkozik be „*Esti Kornél*”-ként; vagy a kávéházakban „tanyázó” budapesti írók mindennapjait ábrázoló *Nyolcadik fejezettel* rokon tárgyú ötödik novella, amelynek zárófordulatában a főhős hangzatosan azonosul írói hivatásával: „Dolgozom.” Összefoglalva: a könyv „hőse”, név szerint „*Esti Kornél*”, szépiróként „dolgozik”. Munkája során pedig – mi-
ként a *Nyolcadik fejezetben* is – gyakorta nyit be különböző kávéházakba.

Az 1925-ös novella Estit bemutató (és egyúttal a tartósnak bizonyuló Esti-motívumot a sokszínű Kosztolányi-életműbe bevezető) szövegrésze tehát vadonatúj helyi értéket talál a nyolc évvel későbbi kötet többszörös, azon belül változatosan ismétléses bemutatás-alakzatai között. Az ellentmondás- és hézagmentes életrajzzal nem rendelkező, továbbá egységes lélektani vázzal sem felruházott Estit tulajdonképpen illik, sőt szükséges minden egyes fejezetben, hangsúlyosan újra és újra felléptetni. Mintegy újra és újra bemutatni. Amennyiben minden egyes fejezetnek megvan a maga saját Estije. Ahány fejezet, annyi Esti. (Esti nem valamiféle regényhős, szervesen alakuló történettel és jellemrajzzal.) A változatlan nevű, továbbá részben azonos életrajzi adatokkal és külső-belső tulajdonságokkal rendelkező fejezethősök bizony külön-külön léteznek – csak éppen egyazon novellafüzéren belül. A forma tagadhatatlan kényszerén túl azért még egyvalamit biztosan elmondhatunk az egyes fejezetek Estijeiről: ők mindnyájan a megragadhatatlanság, a rögzíthetetlenség, az ötletszerűség, a kiszámíthatatlanság, az ellentmondásosság jegyében gondolkodnak, beszélnek és cselekednek (tulajdonképpen: szaporodnak). Mert például abból, hogy az *Ötödik fejezetben* a pályakezdő Esti levelet ír a szüleinek és a testvéreinek, még nem következik, hogy a *Hatodik fejezet*beli Estinek volnának testvérei – lévén ott a novella saját belső logikája ezt nem engedi meg (a főhős azért kénytelen a váratlan örökségtől való szabadulás meghökkentőbbnél meghökkentőbb módjaihoz folyamodni, mivel nincs olyan rokona, mondjuk testvére, akinek odaajándékozhatná a pénzét). Ráadásul a szertelenül játékos poétikai nyitottság (kiszámítható kiszámíthatatlanság) rendre felmutat valamiféle következetességet is: az udvariasságról, a tapintatról gyakorta (például a *Harmadik fejezetben*) értekező Estit mozgó Kosztolányi mindig tapintatos figyelemmel igazodik az éppen adott szöveghelyzethez, az éppen adott novella sajátos prózakörülményeihez. Mindazon adottságokhoz tehát, hogy például az egyes kötetfejezetekben Esti éppen milyen elbeszéléstechnikai körülmények között (hősként, második elbeszélő hősként vagy csak második elbeszélőként), éppen milyen életrajzi helyzetben (gyerekként, fiatalemberként vagy érett férfiként), éppen milyen műfaji-stiláris közegben (hosszú elbeszélésben, rövid novellában, ötletszerű karcos szerűségben, alkalmi anekdotaféleségben...) tűnik fel. Külön zamatot adhat a tudatosabb olvasásnak, hogy ami a keletkezés időrendjében legelől áll (az *Újságíró* című novella), az a kötetben a nyolcadik helyre sorolódik, és ami legkésőbb keletkezett (az *Esti Kornél leleplezése* című írás), az kerül legelőre.

A szerencsétlen újságíró mellett társszereplőként fellépő Esti végül is megszökik a kávéházból és hazamegy dolgozni. Íróasztalához ülve morfondírozik a korábban „képzeletében már kiformált” (nem tudni, miféle témájú) regényfejezetről. Minek értelmében mindazt, „amit ezen az éjszakán látott és hallott, félretette, hogy érjen, hogy elfelejtse kissé, hogy majd valamikor, alkalmas pillanatban kiemelhesse lelkéből”. És ha most – merész, de nem egészen jogosulatlan fordulattal – a novella íróját, az Estivel valamiféle alkati rokonságban álló Kosztolányit nézzük, akkor azt látjuk, hogy számára az „alkalmas pillanat” először 1925-ben érkezett el, vagyis éppen akkor, amikor ténylegesen is befejezte a „képzeletében már kiformált” negyedik regényét, az *Édes Annát* – és megírta az első Esti-novellát, amely viszont 1927 novemberéig (az *Omelette à Woburn* és a *Sakálok* megjelené-

séig) folytatás nélkül maradt (miközben rendületlenül folyt a küzdelem a végül meg nem született *Mostoha* című regényért). A hagyományos regényformától eltávolodó Kosztolányi végül, a húszas évek utolsó harmadában, egészen pontosan 1927 legvégén visszatért Esti Kornélhoz, és egyúttal rátalált arra a kísérleti műfajra, amely azután látványosan kiteljesedett az 1933-as *Esti*-kötetben (valamint az 1936-os *Tengerszem* Estiről szóló ciklusában).

És talán nem véletlen, vagy nem véletlenül véletlen, hogy az elsőként megírt Esti-novella éppen ott játszódik, ahol a legnyilvánvalóbban közelíthetünk Esti világához, továbbá az Esti-novellák poétikájához, tudniillik – az *Esti Kornél énekének* metaforájával – a „fölszínen”, a főhős által képviselt rendhagyó irodalmiság leglátványosabb síkján, az írói életforma mindennapjainak legkülső felületén: a pesti utcákon és kávéházakban. Miközben persze a „fölszín” egyúttal a legsötétebb „mélységre” nyílik: a kávéházi asztal mellett nagyon mulatságosan, vagy legalábbis módfelett különösen viselkedő Mogyoróssy Pali örületére. Továbbá formálisan nyugtázhatjuk, hogy az íráság, az irodalmi életben való jártasság és otthonosság közegében, azaz különböző kávéházakban és (alkalmilag kétszemélyes irodalmi szalonná átvedlő) dolgozószobákban bonyolódnak az Esti-kötet hosszabb *Ötödik* és *Nyolcadik fejezetei*, valamint a rövidebb *Tizennegyedik* és *Tizenhetedik fejezetek*; továbbá sok más Esti-történet, az 1927-es *Sakálok*tól az 1933-ban keletkezett *Barkochbái*g. Ezekben a szövegekben – a szerzői döntés értelmében – az elbeszélő többnyire (a tizennegyedik novellát leszámítva) kívülről, azaz egyes szám harmadik személyben, mintegy kritikai távlatot teremtve mutatja be a kávéházfüggő írók és írójelöltek (köztük Esti) mindennapjait. Ugyanakkor a négy novellában a távolságtartó fogalmazásmód segítségével ábrázolt légkör és hangfekvés döntően meghatározza az egyes szám első személyben megírt Esti-történetek kerethelyzetét is (amennyiben az egymással írói szerződésben álló címszereplő és első elbeszélő többnyire valamely nyilvános szórakozóhelyen találkoznak), valamint az Esti-féle prózapoétika egykoron sokat (és esetenként még manapság is) kritizált keretfeltételét, alapadottságát: a rendszeres újságírói tevékenységet folytató Kosztolányi szépírói „sekélységét”.

Az éppen megőrülő Mogyoróssy Pali az este folyamán nem volt „megelégedve sehol, nem volt jó sehol, újra menni kellett, tovább *zarándokolni valami vallásos ábúttal az újságírás templomába*, megint egy kávéházba, már az ötödikbe” (kiemelés: BS) – olvashatjuk a nyolcadik novella folyóiratbeli változatában. A kötetben viszont immár külön mondatban, az adott bekezdést lezáró tömör kijelentésben összefoglalóan a szövegrészlet szakrális metaforája: „A kávéház az újságíró temploma.” Azzal, hogy Kosztolányi végül kiemeli és egyetlen mondatba sűríti az egyébként is erőteljes szóképet, általánosítja és hangsúlyozza annak tárgyi oldalát, a kávéházat, vagyis az újságírói mesterség közismert helyszínét, sőt közegét. Ahol időnként a szépíró Esti is felbukkan. Például akkor, amikor Mogyoróssy Paliért aggodva „rendetlen kazlakban hagyva az *íróasztalán* a beírt kéziratpapírokat, rohant az *újságírók kávéháza* felé”. (kiemelések: BS) Míg a szépíró tulajdonképpen „temploma” a fontosabbnál fontosabb kézírathalmoktól roskadozó íróasztalt (mint szentélyt) magában foglaló dolgozószoba, addig az újságíróé a kiürült poharakkal és hamutálcákkal teli asztalakkal zsúfolt kávéház. A Mogyoróssyhoz siető Esti

„nem is fordult meg még ebben a kávéházban, ahol a rendőri tudósítók kis, ideges cigarettákat szívnak”; lévén ő „nem rablógyilkosságokról, bankcsalásokról, letartóztatásokról írt újságcikkeket, hanem önmagáról és embertársairól olyan történeteket, melyek talán nem is történtek meg, csak megtörténhetnek, verseket, regényeket, szóval a szorosabb írói mesterséget gyakorolta” (kiemelések: BS) – ahogyan egyébként arról, vagyis a történelmi munkákkal szembeállított, mivel kitalált történetek lehetőségességéről és valószínűségéről Arisztotelész is értekezik a *Poétikájában*. A „szorosabb írói mesterséget gyakorló” Esti a saját dolgozószobájában ír (már amikor megszállja az ihlet), és ha el is megy valamely társasági helyre, akkor sem az „újságírók kávéházába”, hanem – a *Tizenhetedik fejezet* egyik poétikus fordulataival – az ő „tintában és lázban” fogant „testvérei”, vagyis a szépirodák kávéházába (a *New Yorkba*, a *Torpedóba*, a *Vitriolba*...), ahol azért számos rendhagyó íróféleség megfordul, még talán „rendőri tudósítók” is. Nem is beszélve a nem-író írók, azon belül a sohasem-író írók vagy a valaha-még-igen-de-ma-már-nem-író írók népes kávéházi táboráról. Mert noha – ahogyan a tizenhetedik novella bevezetőjében áll – „a budapesti kávéházakat nem az árlajstromuk, a kávéjuk, a fölvergöttjük szerint különböztették meg, hanem kizárólag »irodalmi« irányuk szerint”, és az *Ötödik fejezet* végén emlegetett „új irodalom” is leginkább a kávéházakban „forrong”, a költemény, a novella vagy a regény mégiscsak a dolgozószoba magányában születik, vagy nem születik (tehetség, ihlet vagy szerencse dolga).

Ugyanakkor Esti Kornél – mint láthatjuk – bátran közlekedik a kétféle tér, a dolgozószoba és a kávéház között; rendszeresen eljár innen oda, és mindig visszatér onnan ide. Mint ahogyan Kosztolányi is rendületlen újságírói tevékenysége közepette írta meg örökbecsű költeményeit, novelláit és regényeit. Vagy éppen a műfajilag nehezen besorolható *Esti*-kötet darabjait, amelyek viszont tagadhatatlanul magukon viselik az újságírói munka nyomait, mind témaválasztásukban, mind formájukban, mind pedig hanghordozásukban. Így tehát az Esti-poétika felől bátran újrafogalmazhatjuk Ambrus Zoltán 1906-os cikkének egyik állítását „irodalom és újságírás” kölcsönhatásáról, miszerint „a hírlapírás befolyása nélkül az utolsó negyedszázad irodalmában sokkal több volna a *komolyság*, a *tartalmasság*, az *elmélyedés*, és sokkal kevesebb a *felületes*, az elnagyolt munka”. (kiemelések: BS) Lévén az Esti-novellák pontosan a „komolyság”, a „tartalmasság” és az „elmélyedés” moralizáló vagy ideologikus követelményét megkérdőjelező s így mintegy *tartalmasan* „felületes” írásgyakorlat jegyében fogantak – a hírlapírás napi követelménye közepette (és talán jóvoltából). Az 1933-as kötetbe foglalt zsurnalisztikus novellák lényegében ugyanazok maradnak, ámde valami mégiscsak történik velük az egyberendezés során, következtében: bekerülnek a megengedő szerkezetű és demokratikus jellegű, egyszóval Esti-féle szépirodalmiság övezetébe. Mert hiszen a kötetét összeállító Kosztolányi nagyon nem hierarchikusan válogat: befogadja a klasszikus novellaformára emlékeztető írásokat is (például a vonatbeli csókról szóló hosszú elbeszélést), de ki is hagy közülük jó néhányat (például az *Omelette à Woburn* című novellát); ugyanakkor bőven beválogat kisebb fesztávú, anekdotikus vagy tárcaszerű szövegeket is (mint amilyenek például a tizennegyedik és tizenhetedik novellák), de persze korántsem az összeset (mely maradék Esti-írások közül ráadásul nem is mindegyik került be a Réz Pál által szerkesztett gyűjte-

ményes Kosztolányi-novelláskötetekbe, ámde szépen megtalálták a helyüket a Kosztolányi-újságcikkeket magukban foglaló gyűjteményekben).

Eszerint az *Esti Kornél* című könyv olvasható úgy is, mint a napi rendszerességgű zsurnaliszta írásgyakorlat során óhatatlanul megszülető forma- és ciklusigény rendhagyó prózagyümölcse, amely formájában, hangfekvésében és témaválasztásában is arról tanúskodik, hogy a kétféle szakrális hely („templom”), a dolgozószoba és a kávéház, valamint a hozzájuk köthető kétféle írói tevékenység – az újságíróság és a szépíróság – nem is annyira kizárják, mint inkább feltételezik egymást. Még akkor is, ha Esti Kornél és Mogyoróssy Pali egyik kávéházi beszélgetése mintha ellentmondana ennek a megengedő belátásnak.

(„Írni akart.”)

„Írni fogok” – szól határozottan Mogyoróssy a segítségére siető Estihez, majd azonnal hozzáteszi: „Regényeket, novellákat (...). A lapot otthagynom. Nem írok több tudósítást. Nem érdemes.” És miközben egy dübörögve robogó kocsit látván elmereng a „dörögnek” szó hangzásán, vagyis egy lehetséges irodalmi alkotás (regény vagy novella, egyre megy) egyik lehetséges alapegységének számító kifejezés anyagszerű szépségén, kétségbeesetten kérdezi: „De mit írok?” Ám kezdeti tévovágán azon nyomban felülkerekedik furcsa fantáziája. Hiszen kezdődhetne a jövőbeli jelentős mű például ekképpen: „A nő feljön a lakásomba.” És a legvégén, amikor „a nő” eltávozik, bizvást elhangozhatna az „őszinte szív-játékkal” költői fordulata. Különös, hogy az epikai műfajok iránt határozottan elköteleződő Mogyoróssy éppenséggel a költészet érzelmes, pontosabban érzelmős nyelvét beszéli – mint ahogyan a bevezető novellában a „csirizelt (...) bárgyú meséktől” elzárkózó Esti is leginkább „költőnek” vallja magát, aki ugyanakkor regényszerű „töredékeket” ír, illetve írat névtelen szerzőtársával.

A műnemi sajátosságok között mutáló hírlapíróval részben rokonlelkű Esti pontosan olyasmiket hall az önnön ihletett szófordulataitól megmámorosodott Mogyoróssytól, mint az *Ötödik fejezet*ben a friss költeményével hozzá berontó Sárkánytól (akit egyébként Kosztolányi a költőtárs Somlyó Zoltánról mintázott, ahogyan Karinthy meg Karinthy Frigyesről): „A hold, ez ájult, légi hölgy, / Csókolja a vad, néger éjszakát...” (Vö. Karinthy Somlyó-paródiájának találó soraival: „A hold, e négyszögű vas...”; „Most szemeim, e kóbor négerék...”; vagy egyenesen Somlyó saját költői képeivel: „A hold, e hölgyi ábra, e hívó éjji érc...”; „... a hold: holt asszony csókja az égnek ajkívén.”) De ugyanilyen zavarba ejtő sorokkal bombázza Esti a lakásába váratlanul betoppanó szépíró-társát, Patakit (aki ezúttal történetesen nem Esti vagy a saját szakmai teljesítményéért, hanem a beteg kisfiáért aggódik): „Mért nézek az éjbe? Mért hallom a vándor / bolygók robogását, mért látom a csillag / messze, kalandor fényét...” Hát igen, nem sokban különbözik az érett Esti kozmikus tárgyú költeménye Mogyoróssy nagy hirtelen tervbe vett „szív-játékától”, sem Sárkány túlcsonduló holdmetaforikájától, sem pedig a *Harmadik fejezet* fiatal Estijének, igaz ugyan, hogy prózában előadott, ámde annál inkább dagályos tengerhimnuszától: „Thalatta thalatta. Nem-változó, örök-egy, egész te, hegyláncok székesegyházában...”

A hivatását megváltoztatni szándékozó Mogyoróssy írásvágyának elsődleges (elsőként megnevezett) tárgya: a regény. Mindazonáltal az áhított remekmű (regény vagy novella, nem tudhatjuk) bombasztikusságában kimódolt nyitómondata – „A nő feljön a lakásomba.” – témájában és hangfekvésében egyaránt nagyon közel áll az *Első fejezet*ben „érdeksigázónak” és „borzalmasnak” nevezett tipikus regényfelütéshez: „Egy fiatalember ment a sötét utcán.” És hogy milyen volna egy igazán sikerült regénykezdet? Mondjuk Esti valamelyik regényének a nyitánya? (Kosztolányi saját regényeiről itt, az Esti-szövegek világában értelemszerűen nem eshet szó.) Nos, tőle regényt vagy regényrészletet nem, csupán lírai törmelkeket: a harmadik novellában felbukkanó korai verskezdeményt, illetve a tizenötödik novellában idézett verstördéket van szerencsénk ismerni – sajnos. És persze a névtelen elbeszélő által utólag leírt szóbeli megnyilvánulásait: anekdotáit és meséit, mesés anekdotáit (vagy anekdotikus meséit). Noha mondjuk arról is értesülünk, hogy a megőrülő Mogyoróssytól egyenesen a készülő regényéhez menekül. Vagy hogy a tizenhatodik novella folyóiratbeli változatának legelején a Duna homokos partján tervezgeti készülő regényét. Sok mindent tudunk hát Esti szépírói működésének körülményeiről, csak éppen magukat a műveket – a Kosztolányi által írt Esti-műveket – nem ismerjük. Pontosabban csakis tömör leírásokat, ironikus utalásokat, parodisztikus jellegű részleteket kapunk. (Az *Esti Kornél éneke* vagy az *Esti Kornél rímei* című költemények meg, kár volna tagadni, mégiscsak a költő Kosztolányi saját művei.) Az Estiről szóló Kosztolányi-írásokban csakis az irodalmi művek hatásaira (például a népszerűség anyagi következményére), vagy éppen megszületésük tárgyi feltételeire (mondjuk a várható tiszteletdíj serkentő erejére) kapunk rálátást. Az *Ötödik fejezet*ben például Sárkány éppúgy pénzre váltja a versét, mint ahogyan a *Hatodik fejezet*ben Esti tenné, ha megkapná az egyelőre még nem megírt elbeszélés tiszteletdíját. De még a beteg kisfiáért aggódó Pataki is azzal nyugtatja a friss költeménye sorsa miatt szorongó Estit, hogy a szerkesztő Verner úgyis majd „az első oldalon közli, ritkított garmonddal”.

Ráadásul a költő Estinek nem is mindig dagad az alkotói vitorlája. A versét lobogtató Sárkánnyal szemben ő azért „csüggedt”, mert már néhány napja nem alkotott; noha érdeklődő szüleinek éppenséggel azt írja, hogy: „Dolgozom.” – ami tulajdonképpen a pesti éjszakai életre, a kávéházak és a játéktérmegek világára vonatkozik. A *Tizenhetedik fejezet*ben pedig az egykoron tizenhárom szótagos rímet tartalmazó szonettjéről elhíresült Ürögi Daninak kifakadó Esti „már egy hete nem tud dolgozni”. Miként a korábban az életét megmentő, majd később hozzá beköltöző Elinger sem hagyja a népszerű író nyugton alkotni, ellenben ír egy „Életem” című költeményt – amelynek hallatán Esti végül belöki őt a Dunába. És noha jól tudhatjuk a tizenötödik novella folyóiratban megjelent változatából, hogy „verset írni nem mindig lehet”, csupán „áldott pillanatokban, mikor az unalomig szokott világ megint új csodának rémlik” – ha egyszer ezek az „áldott pillanatok” nagyon, sőt nagyon-nagyon ritkák. Amire csak még inkább felhívja a figyelmet a *Tizenegyedik fejezet* ihlet-technikára vonatkozó paródiája: „Leültem a szökőkút márványkávájára. Egy darabig merengtem. Majd régi, bevált módszerem szerint próbáltam előidézni a teremő révületet. Homlokomat többször egymásután bevertem a márványkávába. Csak akkor tudok alkotni, ha teljesen kikapcsolom értelmemet.”

Eltételezve a fenti paródia mechanikus megoldásától: ha nincs ihlet, akkor az a baj; ha viszont van, akkor meg könnyen olyan sorok süllhetnek ki belőle, mint amilyeneket a „Mért nézek az éjbe...” kezdetű Esti-költeményben olvashatunk – szerencsére csak fozzlányokban.

Mindazonáltal elgondolkodtató, hogy a szépíró Esti epikai műveiről semmi közelebbit nem tudunk; a lírai alkotásai közül (amelyek egyébként magukban foglalják a tizenegyedik novellában emlegetett „Gátlások és átvitelek” című „szerelmi dalfüzért”) meg csupán egyetleneggyel, pontosabban annak megmosolyogtató törmelékeivel találkozunk. Ellenben az első elbeszélő jóvoltából gyakorta csodálhatjuk Esti szóbeli megnyilvánulásait. Továbbá sok mindent megtudunk az életformájáról, a mindennapjairól, a szokásairól, az írói létmód legkülsődlegesebb jegyeiről (amelyek nem mellesleg remek kisépikai témák). Többek között arról, hogy milyen gyakran időzik különböző kávéházakban – és még akár a Mogyoróssyhoz hasonló „hírlapírók” vagy „rendőri tudósítók” kávéházaiban is. Az író Estit ábrázoló Kosztolányi tényleg a „fölszínen” marad, mely felületen meg mintha nem is volna döntő különbség az „őszinte szív-játékról” lelkendező Mogyoróssy és a „vándor bolygók robogásáról” szónokló Esti között. És noha biztosan létezik valamilyen lényegibb természetű eltérés a kettejük által képviselt irodalmiságok között, csak éppen ezt Kosztolányi nem láttatja, ilyen „mélységekbe” ő nem merészkedik holmi sóvár bűvárként. Legfeljebb a „mélységek látszatát” ábrázolja – jelen esetben az írói mivolt paródiáját, a tulajdonképpeni szépirodalmiság visszáját: az olykor kávéházakban ücsörgő, olykor alkotói válságba kerülő, olykor viszont barátjának dagályosan verselő Estit.

A nagyon zavarba ejtő írói életformákat, sőt kínos műalkotásrészleteket felvultató *Esti*-kötet eklektikusságában is egységes szerkezetének és irodalmiságának emlékezetes belső tükre: az *Ötödik fejezet* bőséges kávéházi seregszemléje, ahol Esti és társai „a különböző asztaloknál, bársonypamlagokon, székeken mindennapos ismerőseiket látták” – összefőve „egyetlen zsi bongó korhelye vessé”.

(„Költőkről és írókról beszélgettünk...”)

A *Tizennegyedik fejezet*ben Esti és asztaltársasága „költőkről és írókról beszélgetnek”, olyanokról, „akik egykor velük együtt vágtak neki az útnak, aztán lemaradtak és nyomuk veszett”. Közéjük tartozik a novellában elmesélt történet hőse, a „művelt, de rossz útra tévelyedett” Gallus. A szavakat elsikkasztó műfordítónak akár ott lehetne a helye az *Ötödik fejezet* pazar író- és művészseregszemléjében is, amelynek számos alakját Kosztolányi a saját környezete alapján formálta.

A Somlyó Zoltánról mintázott Sárkány, a Karinthy Frigyes vonásait viselő Kainick és a Kosztolányival (nem azonosítható, csak) rokonítható Esti délben érkeznek a kávéházba, letelepednek a törzsasztaluknál, és ott időznek jó darabig, lévén „ebben a harsány lármában érezték életük ütemét, azt, hogy mennek *valahová*, hogy haladnak előre”. (kiemelés: BS) A pontos irány persze mindvégig bizonytalanságban marad, legfeljebb Estinek a szüleihez intézett, jócskán homályos, ámde zengzetes szavait idézhetnénk a novella végéről, miszerint az „új irodalom forrong”, neki pedig „rösen kell lennie”. Vagyis hogy jelen kell lennie az úgynevezett

irodalmi élet egymásra következő, sőt egybemosódó „hétköznapijaiban”, amelyek tehát – miként a novellában leírt 1909. szeptember 10-i nap – szépen „haladnak előre”. Mint ahogyan az olvasó „halad előre” az akváriumszerű kávéházi közeg megismerésében – az „itt volt” fordulatának mechanikusan és egyre otthonosabban ismétlődő rendje szerint (amely nem mellesleg kicsiben tükrözi a nagyszerkezetet: a „melyben” kezdetű alcímekkel ellátott tizenhét fejezetből álló sorozatot). Tehát *itt vannak* az ábrázolt korszak tényleges szereplőivel azonosítható alakok, mint például a festő Arácsy (Gulácsy Lajos), Géza Géza (Balázs Béla), Vándory V. Valér (Tersánszky J. Jenő). De *itt vannak* a teljességgel kitalált, más Esti-szövegekben is felbukkanó írófigurák, mint mondjuk az *Esti*-kötet *Tizenötödik fejezetében* és a *Sakálok* című *Tengerszem*-novellában szerepeltetett, valamint a *Kernel Kálmán eltűnése*ben a címszereplő sógoraként megemlégett Pataki; vagy éppen a *Tizenhetedik fejezet* társszereplője, Ürögi – mégpedig egy „ifjú regényíró” társaságában: „Itt volt Bogár, az ifjú regényíró, Pataki és Ürögi Dani.” Ugyanakkor Pataki és Ürögi – most tulajdonképpen csak személynevek – nem szerepeltek a novella első közléseiben; és itt, a kötetben is leginkább csak jelzésértékük van, azazhogy finoman utalnak a részek közötti laza tematikus kapcsolatra: aki csupán egy név az egyik fejezetben, bőven lehet szereplő egy másikban (Pataki a tizenötödikben és Ürögi a tizenhetedikben).

Ezekről az írókról, íróféleségekről szinte semmit nem tudunk meg, legalábbis semmi olyat, ami az irodalmi teljesítményeikre vonatkozna. Ámde annál többet az úgynevezett irodalmi életmódjukról, annak külső jellegzetességeiről: Mokosay „nagy lelkesedéssel és gyarló kiejtéssel idéz” modern francia költőket; Pirnik „érzelgősen” mesél kis budai utcákról, „hangsúlyozva, hogy ő nem érzelgős”; (az Esti keresztnévét viselő államtitkára utaló) Exnerről (a korábbi változatokban: Eyszen – mint az *Esti megtudja a balálbirt* című novella végén röviden megemlégett, Spanyoljárdányban elhunyt költő) „mindenki csak annyit tudott, hogy vérbaja van”... A közhelyes tulajdonságokkal és manírokkal azonosuló/azonosított művészfigurák végül pusztá számszaki tétellé változnak – az „itt volt” szöveglogikájának habzsoló taxonómiájában: „Itt volt Moldvai, a lírikus. Itt volt Czakó, egy másik lírikus. Itt volt Erdődy-Erlauer, egy harmadik lírikus.” Egy, kettő, három – szép számsor, éppen elég ahhoz, hogy soknak, vagy legalábbis elégségesnek tűnjön a kávéházi enunciació egyik tétele, amely ezúttal a pusztá foglalkozásnévből és vezetékevekből áll; meg persze számnevekből. Összesen három darab lírikus. Tulajdonképpen csak annyit tudunk meg róluk, hogy lírikusok, és hogy hárman vannak. De hogy miféle, milyen színvonalú lírikusok; mi táplálja az ő belső tüzüket; milyen mélyen rejtőzik az ő titkos kincsük; nos, erre itt, az *Esti Kornél* című kötet szövegvilágában nincs, nem lehet rálátásunk.

Kosztolányi ugyanis a rá jellemző tapintattal messze elkerüli a költészet, a szépírás legmélyebb titkait. Nem beszél az alkotás csodájáról; és az ihlet varázslatos pillanatának is csak a torz visszaját ábrázolja – miként a *Tizenegyedik fejezet* jócskán túlrajzolt alkotáslélektani paródiájában: „[Esti] írni akart. Várta a pillanatot (...). De ez a pillanat még nem érkezett el. Nem érezte még magát elég rosszul ahhoz, hogy írhasson. Zabálta a nikotint, új duplafeketét kért, hogy paskolja szívét...” Az *Esti Kornél* írója – egyúttal az *Esti Kornél énekének* költője – nem tagadja, hogy a szép-

irodalom jókora mélységi kiterjedéssel is rendelkezik; csak éppen nyilvánvalóvá teszi, hogy ő a mélységet sejtető felszínen kíván tartózkodni. Következésképpen csakis ott, a „fölszínen” ábrázolhatja a „mélységek látszatát”, mindazt tehát, ami egy íróból, egy író íróságából, annak legtitkosabb lényegéből látszik, ami kívülről egyáltalán látszhat. Hogy mit iszik vagy eszik az író; hogy hol tölti napjának különböző szakaszait az író; hogy milyen társaságokba jár az író; hogy milyen ruhát visel az író; hogy mekkora tiszteletdíjat kap az író; hogy milyen sikeres (vagy sikertelen) az író; hogy milyen gazdag (vagy szegény) az író; hogy kik a barátai az írónak; hogy hány testvére van az írónak... Az író, az íróság is csak ugyanolyan tárgy, ugyanolyan leírható látványsík az írónak, mint az összes többi – Kosztolányi egyik 1928-as jegyzetének (*Alaposság, felületesség*) értelmében: „Csak a ragyogó felületet ragadhatjuk meg.” Ámde hozzátéve: „Ez alatt azonban a mélység lüktet.”

A kávéházi galéria egyik becses tagjaként tűnik fel az „utolérhetetlen csevegő”, Szilvás, aki a „legújabb csibész-szavainkat dévajul és mesterien elegyítette a nyelvújítási szótárak, a régészek, az akadémiai székfoglalók avatag kifejezéseivel” – miként valóságbeli mintája, Téglás Márk, aki a *Magyar csevegők* című 1910-es cikk Kosztolányija szerint csak „azért beszélt, hogy beszéljen, a szó céltalanul szent muzsikájáért”. Éppúgy, mint a *Tengerszem*-kötetbe került Esti-novella, a *Barkochba* kávéházbeli írói: „Játszottak és dolgoztak, hiábavaló mesterségük hiábavaló eszközeivel.” Így például „a magánhangzókkal és a mássalhangzókkal”. Egyáltalán, a nyelv hangzó elemeivel, vagyis a hétköznapiakban többnyire csak értelemhordozó kommunikációs eszköz immár – ebben az összefüggésben – tisztán anyagi és érzéki összetevőivel (emlékezzünk: „dörögnek”). Eszerint az éppen adott irodalmi szöveg jelentése nem valamiféle előzetes megfontolás alapján összpontosul, hanem a szokásos jelentésétől megfosztott nyelvi anyag teljességgel önkényes, vagy ha tetszik, játékosan önelvű mozgásából fakad – mint például a hatodik novella legelején felbukkanó „pénzzavar” kifejezés történetteremtő újraértelmezésében. Az *Ötödik fejezet* pályakezdő Estije tehát bátran elmerül a kávéházi íróársak „zsibongó korhelylevesében”, és önfeledten „hallgatja szavaik zsongását” – mely érzéki „zűrzavarban” ugyan „fogalma se volt, mért született erre a világra”, ámde zsigerileg érzi, hogy „részévé jutott ez az ismeretlen célú kaland” (kiemelés: BS). A szépirodalom érzéki közege („fölszíne”) az érzékelhető valóságon túli tartományokra („mélységekre”) utal – homályosan; mely homály bőven ad okot és lehetőséget a paródiára: az irodalom eszméjét szolgáló irodalmi gyakorlat (a kávéházi életforma) külsőségeinek és szélsőségeinek humorosan megbocsátó ábrázolására. Mindenesetre az „ismeretlen célú kalandba” bocsátkozó, azaz pályakezdő Esti nagyon is látja az értelmét az értelemmel nem megragadható csodának, a létezés érzékelhető és – talán – megérzékíthető csodájának. Hogy mintegy – a *Hajnali részegség* lírai énjével együtt – ama bizonyos „nagy ismeretlen Úr” vendégének vallhatja magát.

A novella körülményeskedő alcíme „mozgalmas és tanulságos leírást” ígér a főhős „egyetlen hétköznapijáról”. Mondhatni, a tartalmas „tanulság” hangsúlyosan a hétköznapi felszín „mozgalmasságban” keresendő (a látszat a lényeg!): az 1909. szeptember 10-i nap eseményeinek mindenféle szimbolizáló becsvágytól független lajstromozásában, valamint – következképpen – az ábrázolt „mozgalmasság-

nak” megfelelő ábrázolásmód immár saját „mozgalmasságban”, a nyelv érzéki anyagszerűségének dús változatosságában. A retorikai-poétikai alakzatok – például a bőséges kávéházi seregszemle – „mozgalmasságában”. Még talán úgy is mondhatnánk, hogy a részleteknél elidőző olvasás során a leírt dologi bőség előbb-utóbb csak ürügyévé lesz a leíró nyelvi bőségeknek. A leírás elemi örömének. Miközben tehát az ifjú Esti pályakezdését ábrázoló ötödik novella *látszólag* visszakanyarodik a második novellában elkezdett és a harmadik novella után félbehagyott életrajzi narratívához, egyéb *szöveglátványok*, valamiféle alternatív narratívaszimulakrumok is kínálkoznak. Sőt, a címszereplő hős helyett (vagy legalábbis mellett) olykor mások kerülnek a történetek előterébe – mint például Mogyoróssy Pali a *Nyolcadik fejezetben*.

(„Pali, Pali...”)

A kávéházakat sűrűn látogató Esti olyan életformát testesít meg, amelynek mozgásterében sok más szereplő is feltűnhet, és olykor még akár a címszereplő helyét is elfoglalhatják, vagy legalábbis viszonylagossá tehetik. Hiszen például a nyolcadik novella alcímében sem Esti, hanem Mogyoróssy Pál nevét olvashatjuk; miként a nyitómondatban is: „– Pali, Pali – csillapították.” Vagy mondjuk az egyes szám első személyre hangszerelt *Tizennegyedik fejezet* is leginkább a műfordító Gallus „üzelméről” szól; ahogyan a *Tizenhetedik fejezet* meg Ürögi Dani idegesítő (igaz, történetesen a címszereplőt idegesítő) viselkedéséről, sőt lényéről. De még a pályakezdő Esti egyetlen napját feldolgozó *Ötödik fejezetben* is a bohém művészelettmódot már-már programszerűen megvalósító főhős csak egy lehet a sok író vagy írójelölt között (igaz: *primus inter pares*) – nem is beszélve a novella vége felé felbukkanó, a társadalom egészen más részcsoportját képviselő, noha mondjuk a szépirodalom korabeli toposztárából (elsősorban Reviczky és Ady mítoszteremtő gesztusai révén) jól ismert szereplőről: az utcalányról.

Míg Gallus és Ürögi Dani nagyjából Esti szűkebb világába tartoznak, vagyis – valamiféle torz tükörként – leginkább az ő látás- és viselkedésmódjának rétegzetesebb ábrázolását szolgálják, addig az íróársak tréfáinak kiszolgáltatott utcalány vagy a megbomlott elméjű újságíró immár átlépnek abba a világba, leginkább talán a regénybeli Pacsirtával és szüleivel jelölhető esetetek és megszorítottak világába (a *Számadás* lírai lajstromából ismert boldogtalanok „óriás családjába”), ahová még például a *Harmadik fejezetben* bőségesen ábrázolt bolond lány és az anyja, a *Kilencedik fejezetben* játékosan megjelenített síró kalauz, vagy a *Tizenötödik fejezet* legeslegutolsó mondatában feltűnő (addig csak emlegetett) beteg kisfiú, Pataki Lacika tartoznak. Vagy éppen a *Második fejezet* kisiskolás Estije, aki teljességgel ki van szolgáltatva a szigorú tanító és a kíváncsiskodó osztálytársak tárgyiasító tekinteteinek. A *Tizenharmadik fejezet* „sorsüldözött özvegye” vagy a saját elesettségén csak időtlenül vihogni képes Elinger viszont már nem lehetnek tagjai ennek a szűk körű galériának, lévén parodisztikus megjelenítésük nem éri el az Esti-féle részvétgyakorlás küszöbértékét, azaz nem kapják meg azt a tapintatos figyelmet, amely a többieket (a gyerek Estit, a bolond lányt és az anyát, az utcalányt, Mogyoróssyt...) övezi. Mindazonáltal nagyon úgy tűnik, hogy az Esti-novel-

lák szerzője éppolyan tapintatosan viselkedik az olvasóival, mint a főhős az útjába kerülő esettekkel; amennyiben egyikük sem sulykolja a részvét általános eszméjét, sokkal inkább gyakorolja annak egyik sajátos formáját: Kosztolányi nem viszi túlzásba a tragikus „mélységek” láttatását, továbbá nem moralizál, azaz nem súlyos(b)ítja tovább azt, ami már eleve súlyos; az általa mozgatott Esti pedig nem tolakszik udvariatlanul és harsányan, azaz túlságosan közel a részvét éppen esedékes tárgyához, az adott embertárhoz. A kétszeresen, vagyis a szerző és a főhős jóvoltából egyaránt tapintatelvű poétika jegyében, azaz mindig takarékosan felléptetett és figyelemmel övezett szereplők felhívják a figyelmet a „mélységek látszataként” ábrázolt „fölszín” etikai mintázatára. A *homo aestheticus* provokatívan nem-morális – de nem is amorális! – látás- és viselkedésmódjára: esztétikus etikájára.

A *Nyolcadik fejezet* Mogyoróssy Palija tulajdonképpen ugyanazt a szerepet tölti be Esti világában, az Esti-novellák világában, mint az *Ötödik fejezet* utcalánya: Ők mindketten a Kosztolányi-próza részvétgyakorlásának éppen adott tárgyai az 1933-as novellafüzér kínálatában. A ferencvárosi utcalánnyal találkozó Esti maga is a társadalmi lét margójáról, azaz a vidékies kisvárosból került a fővárosba. A harsányan ízléstelenkedő, leereszkedve fölényeskedő író társak ellenében ő tapintatos figyelemmel közelít az elesett lányhoz és annak világához – mely etikus beállítódás szövegmintáját éppenséggel a korábban kidolgozott, igencsak bő lére eresztett kávéházi enumeráció ismétléses retorikája („Itt volt...”) adja: „Ismerete ezeket az utcákat...” – „Ismerete ezt a negyedet...” – „Ismerete a házakat...” – „Ismerete a táj szak kifejezéseit...” – „Ismerete, főképp a nőket...” – „Ismerete ezt a lányt is...” Az anyag- és terep ismeret arányos és takarékos felhasználása egyaránt jellemzi a novella hőseit és a szerzőjét. Ahogyan az előbbi közelít az utcalányhoz, majd bánik vele. És ahogyan az utóbbi tekintetbe veszi a novellát magában foglaló kötet olvasóját, annak egyszerre mentális és fiziológiai teherbíróképességét. Amikor az utcalány szegényes lakásában rekedt Esti „egy formahibát akar helyrehozni”, azaz tapintatosan nem hagyja magára a „szemtől-szembe megsértett” embertársat, akkor Kosztolányi sem követi el azt a „formahibát”, hogy szinte szó szerint megismételje a kötet harmadik novellájában elhangzó gondolatmenetet az udvariasságról, amely pedig az ötödik novella eredeti változataiban még szerepelt. És noha az utcalány történetét magában foglaló Esti-szöveg másfél évvel korábban jelent meg, mint az 1930-as csóknovella, az 1933-as novellafüzérben csak később (két fejezettel később) lesz olvasható; miáltal a kötetét összeállító Kosztolányinak most az ötödik helyre sorolt novellából kell elhagyni a *Harmadik fejezet*ben már elhangzott udvariasságból-cseleti eszmefuttatást – tekintettel az olvasó középrövidtávú emlékezetére és véges terhelhetőségére. Miként a *Tizennegyedik fejezet*ben sem az éppen fürdeni készülő Estihez ront be a műfordító Gallus, ahogyan a novella korábbi változataiban áll – lévén a megelőző kötetfejezetben már megtette ezt a szerencsétlen özvegy.

Esti udvarias kérdésére – „Hogy hívják?” – így felel a szomorú utcalány, mégpedig „valami lágy, náthás hangon”: „Paula.” A dallamosan hangzó név ráadásul (véletlenül) alliterál a *Nyolcadik fejezet* szomorú sorsú hírlapírójának keresztnevére; valamint (nem véletlenül) eszünkbe idézheti a *Tengerszembe*li *Latin arcélek* egyikében a durva katonai erőszaknak kiszolgáltatott rabszolgalány nevét, egyúttal a novella címét: *Paulina*. És míg a bántalmazott rabszolgalány kiáltózása mélyen

megrendíti Rufust, a moralista elkötelezettségű költőt – „Milyen fönséges volt ez a lány, milyen hatalmas. Aki haragszik, az, akinek igaza van, hatalmas.” –, addig Esti, az esztétikai beállítottságú költő, akire tehát „a szavak babonásan hatnak”, úgy érzékeli az elesett lány keresztnévét, mint valami „hervadt rózsát”. Az egyszerre dalamos és szomorú női keresztnév akusztikai háttérében persze azonnal felcsendül a tragikus sorsú regénybeli cselédlány beszédes neve: „Édes Anna”; vagy a vak véletlen szeszélyéből egy balatoni fürdőhelyre befizetett, ott azonban szükség-szerűen nevetségessé váló háztartási alkalmazott nem minden kegyetlenséget nélkülöző elnevezése: „Kása Ilona”. Vagy éppen – ha már az „Ilona” keresztnévénél tartunk – a *Számadás*-kötet 1929-es szerelmes versének címezettje (nem is annyira a személy, mint inkább a személynév):

*Csupa l,
csupa i,
csupa o,
csupa a,
csupa tej,
csupa kéz,
csupa jaj,
Ilona.*

Nem is beszélve a hetedik novellában felbukkanó török lány nevétől („Kücsük”) – és saját hevétől – megmámorosodott Esti önfeledt lubickolásáról a szavakban. És ne feledkezzünk meg arról sem, ahogyan az *Arany János neve* című 1932-es Kosztolányi-cikkben megszólaló Esti Kornél „a költő nevét mondogatja sokszor egymás után, halkán és hangosan, különböző hangnemekben, megmámorosodva tulajdon mámorától”, olyannyira, hogy azután „szeszélyesnek látszó hangtani kalandozásba” is kezd a névről, amely „puha, olvatag és mégse szétfolyó, megejtő, ígésző és mégis valóságos”...

Az érzéki árukapcsolásokra mindig fogékony Esti az utcalány neve mellett még a foglalkozását jelölő szó – „fésülőnő” – hallatán is valósággal elalél, és „kétségbeesetten fogódzik” a nő kezébe és szoknyájába... A sokat sejtető mondat utáni bekezdésben – a tapintatos szerző elhallgatása után – pedig már hajnali ébresztőt fújnak a közeli kaszárnnyában. Így tehát *Esti* kora *reggel* – micsoda szerencsés találkozása tulajdonnévnek és napszaknak! – magával viszi a szavak iránti érzékenységet a bérelt lakásába, ahol is az átmulatott éjszakát követő „önvád mardosását” a spanyol rendhagyó igék átismétlésével csillapítja – ahogyan egyébként a torokgyíkos fiáért aggódó apa próbálja elűtni az időt bizonyos nyelvi játékokkal a *Most elbeszélem azt a hónapot...* kezdetű „bús férfi”-versben: „Az egyszeregy mondtam olaszul / és angolul néhány virág nevét...” És mint a *Szürkület* című József Attila-vers lírai énje a jambusokba, úgy kapaszkodik a túlérzékeny Esti Kornél a szavakba, a szavak érzéki és mágikus erejébe. Adott esetben a megválthatatlanul boldogtalan, következőképpen csakis udvariassággal és tapintattal – átmenetileg – megvigasztalható embertárs nevének („Paula”) szomorú szépségébe. De ugyanilyen érzékenyen figyel – ha úgy jön ki a lépés – a novellák szerzője is a főhős dal-

lamos nevének közvetlen akusztikai környezetére; hiszen talán nem véletlenül cseréli ki az *Ötödik fejezet* egyik mondatában a *Bácsmegyei Napló*-ban olvasható „esti” melléknevet az „éjjeli”-re, miáltal szerencsésen és elegánsan elkerüli a rövid mondaton belüli szóismétlést: „*Esti* fölkel, megkereste az *éjjeli* [és nem *esti*] fizetőt.” (kiemelések: BS) Vagy gondoljunk Kosztolányi nyelvgyógyász szerepvállalásának nyilvánvaló nyomaira a novellák kötetbeli változtatásaiban, leglátványosabban talán az idegen szavak magyar megfelelőinek következetes előnyben részesítésére („kalendárium” helyett például „naptár”). Kosztolányi olyan fokú figyelemben, sőt tiszteletben részesíti a legapróbb nyelvi elemeket, a legjelentéktelenebbnek tűnő szavakat, például a jelzőket, mint más még az embereket sem. Vagy mint novellaciklusának hőse a szavakat *is*, és az embereket *is*; vagy éppen a kettőt *együtt*: az egyes embereket jelölő szavakat, a tulajdonneveket – ami azért bőven elvárható egy „Esti Kornél” nevet viselő szépről.

Az elesett mellékszereplőknek kijáró figyelem és tisztelet (a szeretet előképének tekinthető kíváncsiság) alanyi jogon megilleti a figyelmes olvasót is. Aki maga is lehet bármikor (volt vagy lesz valamikor) elesett embertárs. Épp úgy, ahogyan éppenséggel a novellákban ábrázolt embertársak is válhatnak bármikor kíváncsi olvasókká. Mint ahogyan az idős szüleitől elbúcsúzók, a vonatfülkében azonnal sírva fakadó, majd fokozatosan magához térő Pacsirta is dönthetne akár úgy, hogy nem kifelé bámul a vonatablakon, hanem a breviáriumát forgató pap vagy a könyvébe merülő „csinos, buta” fiatalember (a fiumei szerelvényen az olasz nyelvű regényével tüntető fiatal Esti alakváltozata) mintájára olvas, mondjuk Jókai valamelyik épületes regényét; hiszen valamivel később, immár a tarkövi pusztán, jókora örömmel veszi majd kézbe *A kőszívű ember fiai* második kötetét, és „könnyez Baradlay Ödönön” – miként mi, Kosztolányi-olvasók könnyez(het)ünk rajta és öreg szülein. És képzeljük csak el, pusztán a játék kedvéért, amint az *Ötödik fejezet* utcalánya szabad estéin, szegényes szobájának magányában a *Pacsirtát* vagy a csúnya és bolond lányról szóló Esti-novellát olvassa. Vagy amint a *Nyolcadik fejezet* megbomló elméjű Mogyoróssy Pali zaklatottan kézbe veszi a kisiskolás gyerekek szorongásait megjelenítő második novellát – amelynek kiskorú hőse később, felnőtt íróként ugyanolyan kihegyezett figyelemmel, pontosabban tapintatos részvétellel közelít majd elesett embertársaihoz, mint amilyen körültekintéssel öhozza közelít, őt ábrázolja a novella szerzője.

Végül is, Esti Kornél arányosan kifejtett és ábrázolt tapintatfilozófiája, továbbá az Esti-novellák módszeres tapintatgyakorlata teljes körű szolgáltatást nyújt – tematikus és elbeszéléstechnikai síkon egyaránt, legyen szó akár a novellák szereplőiről („Pali, Pali...”), akár az olvasóiról.

(„... visszafelé, rákmódra haladva...”)

Amikor az ötödik novellában Esti, Kanicky és Sárkány végre együtt vannak, akkor „a kör bezárul, a világ kiteljesedik”. A világszerű, hermetikusan zárt övezeten belül ők hárman szokatlanul sajátos (valószínű) törvények szerint mozognak, többnyire éppen ellentétesen a hétköznapiakban megszokott (valóságos) viselkedési formákkal – és ezt Kanicky látványosan meg is jeleníti akkor, amikor közeledik a barátai-

ihoz, „háttal nekik, visszafelé, rákmódra haladva”, mégpedig „nagy gyakorlottságra valló, igen gyors ütemben”. A „nagy gyakorlottság” nem csupán a három ifjú író fonák viselkedését és világlátását jellemzi, de elmondható az őket ábrázoló Kosztolányiról is, általánosságban a hétköznapi – gyakran humanisztikus és moralizáló – beállítódással szakító *homo aestheticus* látás- és beszédmódjáról. Az *Esti*-szövegek több (műfaji, szerkezeti, elbeszéléstechnikai...) szinten is provokatív poétikájáról, amelyet Babits nevezetes kritikája óta olyan sokan félreértettek, megbélyegeztek vagy elutasítottak.

Egyfelől Estiek határozottan („rákmódra”) hátat fordítanak mindannak, ami a hagyományosabb értelemben vett irodalmiság tárgya, célja és ügye, bombasztikusan mondván: *tétje*, tehát ami mélyen, talán túlságosan is mélyen emberi, másfelől a *tétlenkedő* írójelöltek féktelenül el is játszanak a többé-kevésbé emelkedett emberi szempontokkal. Így például „keresztneveket adnak a gyümölcsöknek” (vö. a *Barkochba* című Esti-novella „ugaroló” szójátékosaival). Mondhatni emberszámba veszik a gyümölcsöt. És közben játék tárgyává teszik az embert, például a harsány tréfáiknak kiszolgáltatott utcai járókelőket (vö. a *Pofon* című Esti-szöveg pimasz, sőt gonosz alapötletével). Egyszóval velejükig felelőtlenül ga(rá)zdálkodnak a rendelkezésükre álló humán erőforrással, az irodalom legfőbb és legmagasztosabb tárgyával – amely/aki a Kosztolányi-féle irodalmiságon belül nem lehet holmi „észak-fok, titok, idegenség”, hanem csak afféle „egyedüli példány”, azaz „milliók közt az egyetlenegy”; a Kosztolányi-prózán iskolázott Ottlik hajszálpontos kifejezésével: „ürge”.

A megfordított (Esti-féle) viselkedésmódot ábrázoló megfordított (Kosztolányi-féle) látásmód hagyományának egyik későbbi specialistája, Örkény István az alábbi „használati utasítást” mellékeli egyperces novelláihoz – *Arról, hogy mi a groteszk* címen:

„Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradván, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm.

Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról.

Íme, a világ fejtetőre állt. Férfilábak kalimpálnak a levegőben, visszacsúsznak a nadrágszárazak, s a lányok, ó, ezek a lányok, hogy kapkodnak a szoknyájuk után!”

A szépirodalmi ábrázolás jóvoltából „fejtetőre állt” világ pontosan olyan következetesen működik, mint a talpán álló valóságos világ – ahogyan egyébként a „becsületes városról” szóló Esti-novellában is tapasztalhattuk. A sajátos (groteszk, abszurd, ironikus, nem-humanista, nem-morális, esztétikai, „sekélyes”...) nézőpont megválasztása után, tehát a viszonylagosság átfogó elvét és etikáját követve tényleg csak be kell tartanunk a tanácsot, amelyet Esti ad a megfordított logikájú városba látogató, előzetes elvárásaiban alaposan csalódott útitársának: „Szigorú vagy (...). Hiába, semmiféle várakozást se lehet teljesen kielégíteni. (...) Minden attól függ, milyen szemszögből nézzük a dolgokat.” És tényleg: nagyon nem mindegy, hogy „milyen szemszögből” olvassuk a „rákmódra” közlekedő ifjú írókat ábrázoló novellát, valamint a novellát magában foglaló novellafüzért, az *Esti Kornél* című könyvet. Hiszen az 1933-as Kosztolányi-kötet a főhős viselkedésének mintájára, „rákmódra”, azaz teljességgel szokatlan módon építkezik, amennyiben szakít mindenféle előzetes olvasói elvárással, vagyis játékosan ellentmond bármiféle epikai

célképzetnek, hangfekvésbeli normának, elbeszéléstechnikai szabálynak, szerkezeti törvényszerűségnek és műfaji hierarchiának. Következésképpen az *Esti*-kötet befogadójának is meg kell tanulnia mintegy „rákmódra” olvasni.

Az olvasói normaszegésre csábító szövegcsoporthoz igencsak szélesre feszül az ábrázolt normasértés skálája: a játéktól (lásd Esti, Kanicky és Sárkány féktelen hármását) a hazugságon át (lásd Esti képtelen meséit és ellentmondásos megnyilatkozásait) a bűnelkövetésig (lásd a kleptomániás Gallust). Az *Ötödik fejezet* írójelöltjeinek ártatlan bohémságától a *Nyolcadik fejezet* Mogyoróssy Palijának végzetes örületéig. Nem is beszélve a szerencsétlen özvegyet megverő és az idegesítő Elingert vízbe lökő Estiről, vagy éppen a gyerekkori állatkínzásokról és fiókfeltörésekről. És noha nem tudhatjuk, hogy pontosan mi okozta a szerencsétlen hírlapíró örületét, azt azonban jól látjuk, hogy Mogyoróssy egyfelől alaposan megcsömörlött eddigi munkája tárgyától, a póre valóságtól, másfelől viszont jócskán megmámorosodik újonnan választott hivatásától, a szépirodalomtól. Elmenekülne a valóságból az irodalomba, ám végül csak a bolondokházában köt ki. De még a bomlott elme hivatalos szakértője sem kerülhet kívül ama bizonyos „körön”, az *Esti*-kötet „rákmódra” mozgó, gondolkodó és létező szereplőinek népes galériáján; hiszen például a *Tizenkettedik fejezet* Zwetschkéjének, a németországi kórház ideg- és elmeosztálya vezetőjének is – mint „minden elmeorvosnak” – „megvan a maga egyéni sajátossága”: ugyanolyan idétlen nevetgéléssel adja elő agyhártyagyulladásban meghalt kislánya tragédiáját, mint az alamuszi Elinger a maga családi veszteségeit. Mindenki, a novellafűzér minden egyes szereplője elhelyezhető valahol az abnormalitás Esti-féle számegyenesén: a pénzéhez betegesen ragaszkodó bácskai „aranyparasztól” az alvó elnökkön át a bomlott elméjű Mogyoróssy Pálig. Művészet, örület, bűn: réges-régi árukapcsolások az irodalom és irodalomértés történetében, Villontól Hölderlinen és Oscar Wilde-on át Csáth Gézáig, és tovább.

A művészi léttel határos vagy egyenesen azonos örület egyik legenyhébb formáját képviselő Ürögi Dani a *Tizenhetedik fejezet*ben fergeteges műsort ad Estinek (és egyúttal az olvasónak), amennyiben több órán át csak szabadkozik azért, mert megzavarta a barátját; de hogy miért, az csupán a legvégén derül ki: kölcsön szeretné kérni a felvágatlanul Esti papírkosarába került „*Momentumok és monumentumok*” című *neoaktivista-szimultanista-expresszionista-avantgárdista* folyóirat” legújabb számát. Nem nehéz megérezni az 1932-ben keletkezett novella parodisztikus poénjában – a korai évek költői szimbolizmusát cáfoló *Meztelenül* című kötetbe sorolt szabadversektől a *Számadás* klasszikus formáihoz visszatérő – Kosztolányi gúnyát a kényszeres formabontásba szerelmesedett avantgardisták iránt; mely gúnyos szólam egy évvel később újra felcsendül az alvó elnökről szóló történetben. De nézzük egyelőre az avantgárd újság iránt érdeklődő Ürögi idegfelesztő magánszámát – az ő saját „neoaktivista-szimultanista-expresszionista-avantgárdista” performanszát – a címszereplő szemszögéből: „Esti hallgatja ezeket a fejtegetéseket, ezeket az utalásokat, ezeket a kitéréseket, ezeket a visszamutatásokat, ezeket a célzásokat, ezeket a kerteléseket, ezeket a vonatkozásokat és vonatkoztatásokat.”

sek”, „vonatkozások” és „vonatkoztatások” beszéd- és egyúttal cselekvésalakzataiban, úgymond szépirodalmi beszédaktusaiban. Ráadásul a fenti alakváltozatokban bővelkedő késleltetés nem csupán a tárgya, de a (lét)módja is lesz a novellának, amely tehát nagyon is retorikusan beszél Ürögi retorikus mutatványáról. Ugyanakkor éppen csak annyi eseményt foglal magában, amennyi a legelső és a legutolsó mondatok által meghatározott időkeretbe fér; se többet, se kevesebbet: „Ürögi Dani este *hét órákor* toppan be.” – „Amikor Esti bezárja mögötte a kaput, kulccsal és retesszel is s visszatér szobájába, órája *tizenkét óra tizenhét percet* mutat.” (kiemelések: BS) (Vö. a tragikus végkimenetelű *Fürdés* című Kosztolányi-novella hajszálpontos keretidőpont-meghatározásaival: „Fél háromra járt.” – „Még három se volt.”) Az elbeszélő jelen idő használata egyébként tökéletesen megfelel az adott időkeretbe szabott szöveg tárgyyszerű és takarékos voltának.

Összefoglalva a látszólag jelentéktelen, ámde valójában a kötetegész rendhagyó poétikáját képviselő novellát, és egyúttal megszelídítve az 1933-as könyvet bíráló Babits normatív kifejezéseit: az epikai minimálprogram nyomán működtetett *Tizenhetedik fejezet* egyetlen „tartalma” – a „forma”. Tudniillik a nagyon egyszerű történet pusztá időkerete, az tehát, ami Esti Kornél dolgozószobájában történik pontban este héttől egészen éjjel tizenkét óra tizenhét percig. Ezúttal nem „rákmódra” visszafelé, hanem előrefelé haladva – az időben és a szövegben.

(„Zavarlak?”)

„Zavarlak?” – kérdezi Ürögi Dani, amikor hivatlanul betoppan Estihez, aki erre udvariasan csak ennyit mond: „Dehogy.” Miként a délelőtti tizenegykor már a díványa szélén ücsörgő Sárkány kérdésére – „Fölébredtettelek?” – is ugyanazzal a szívélyes fordulattal válaszol: „Dehogy.” És a karácsony előtt hozzá „berontó” Gallust is segítőkész barátsággal üdvözl. Továbbá a váratlan telefonhívás nyomán azonnal félbehagyja regénykézirátát, és lélekszakadva siet a nyugtalanító módon viselkedő Mogyoróssyhoz a kávéházba. Mint ahogyan példászerű udvariassággal fogadja az őt éppen szokásos délelőtti fürdésében – ráadásul megintcsak tizenegy órákor! – megzavaró szerencsétlen özvegyet a *Tizenharmadik fejezetben*, valamint a hozzá éppen versírás közben beviharzó Patakit a *Tizenötödik fejezetben*.

A váratlan vendégek mindig hangsúlyosan kívülről érkeznek, tudniillik a dolgozószobája magányában éppen alkotó, alkotni készülő vagy csak alkotni vágyó Esti világán túlról. Valósággal betörnek hozzá. Kíméletlenül kizökkentik őt éppen adott tevékenységéből (az írásból vagy a nem-írásból, a fürdésből, az alvásból...). Ezek a mellék- vagy társszereplők elvileg a szépirodalom hagyományos feladatkörébe tartozó (értsd: mélyen emberi), gyakorlatilag azonban teljességgel idegen (értsd: történetesen zavaró) szempontokat hoznak az író saját világába: az özvegy a családi bánatát, Pataki az apai aggodalmát, Gallus a bűnös szorongását, Ürögi pedig az idegesítő lényét. Sárkány viszont a vadonatúj versét – amelynek hallatán a még álmos Esti csak ennyit dünnyög: „Szép.” Ugyanazt az egytagú szót egyébként, amelyet a beteg kisfiáért aggódó Pataki ejt ki a száján kelletlenül a friss költeményét lelkesen felolvasó Esti előtt, aki a későbbiekben éppolyan megátszott hitetlenkedéssel könyörög az elismerő szavakért a barátjának („Csak jelentős?”),

mint annak idején Sárkány Őneki („Esküszöl?”). Mint láthatjuk, változatosan ismétléses játékot folytatnak a kötet szereplői, illetve folytat az őket érzékelhető örömmel mozgató szerző. Szemet gyönyörködtető bőséggel, cserebomlásos alakváltozatokban halmozódnak előtűnk az Estit megzavaró szereplők tulajdonságai, akik tehát mindig különböző jellegű ügyekkel (friss költeménnyel, tartós bánattal, modoroskodó kéréssel...), különböző időpontokban (délelőtt, éjszaka, kora ősszel, téli estén...) és különböző ismerősségi körökből (közeli barátként, egykori barátként, teljességgel ismeretlenül...) érkeznek hozzá. És – immár az 1933-as köteten kívülre pillantva – akad Estinek olyan látogatója is, aki nagyon különös ügyben, nagyon messziről érkezik.

A telefonhívás után a munkáját azonnal félbehagyó, majd a megőrülő hírlapíróhoz siető Estiről megtudjuk, hogy „végzetesen izgatják a szörnyű dolgok”, következőképpen szeret „betekinteni” a halál „előszobájába” – mint ahogyan őhozzá, az ő dolgozószobájába meg a halál tekint be időnként. Akár képletesen, mint az *Esti megtudja a halálhírt* és az *Esti Kornél vallomása* című írásokban; akár szó szerint, mint a *Vendég* című 1930-as novellában. Az utóbbi mű vége felé Esti durván ráripakodik a néven nem nevezett vendégre: „Ki hívtott ide, most vagy bármikor is?” Majd miután alkalmi indulatos prózában megelőlegezi a három évvel későbbi bölcséleti költemény, az *Ének a semmiről* híres záró fordulatait, így üvölt: „Eredj innen, takarodj. Takarodj.” És nincs is okunk csodálkozni Esti érzelemkitörésén, hiszen a halál – mint fokozhatatlanul idegen vendég, mint legvégletesebb idegenség – az előbbi novellák esetében vagy gyász hírként, az íróasztali telefon csörgésével ébreszti fel a kimerült írót (aki később dühöngve töpreng azon, vajon mit mondjon majd a feleségét elvesztő barátjának), vagy betegség formájában zavarja meg a lassacskán kibontakozó munka szokásos ceremóniáját (amelynek tárgya éppen a nemrég elhunyt barátnak szánt gyászbeszéd): „Íróasztalomhoz ültem. Papírra akartam vetni pár mondatot. Kicsavartam töltőtollamat. Vagy tíz percig bután, közönyösen meredtem a papírra. Máskor ennyi idő alatt oldalakat írok. (...) Magas lázam volt.” És hiába a halál vélt vagy valós közelségéből megszabaduló novella-hős szellemes szentenciája („A halálban sem az a borzasztó, hogy meghalunk, hanem hogy ezt tudjuk és elképzeljük.”), ha egyszer a baljós látogatás valamikori, azaz jövőbeli, tulajdonképpen bármikori váratlanságát Esti nem védheti ki. Talán megkockáztathatjuk a távlatos állítást, hogy az *Esti*-kötet hívatlanul betoppanó vendégei (Ürögi, Pataki, az özvegy...) valójában ama bizonyos végső vendég teljességgel váratlan eljövételére készítik fel a címszereplőt; miközben persze – írás és halál misztikus összefüggésének jegyében – megzavarják éppen esedékes munkájában. Ám egyúttal témát is adnak az *Esti*-novella szerzőjének, aki tehát arról ír, hogy a hősét nem hagyják írni.

És ahogyan alkalmanként a nem-írás (az írás sajátos formája, ha tetszik: visszája) válik a novellák témájává, úgy változik át például a *Tizennegyedik fejezet* témáján belül a „rossz útra tévelyedett fordító” története „egy detektívregénnyel kapcsolatban maga is detektívregénnyé”, amelyet ráadásul az elbeszélő Esti maga is afféle alkalmi nyomozóként ad elő: „Én is csak lassanként, fokról-fokra jöttem rá. Ide figyeljetelek...” Úgy is mondhatnánk, hogy az *Esti*-szöveg ezen a ponton teljességgel átváltozik önmagává, amennyiben a tárgya (a rendhagyó detektívregény-

fordítás) határozza meg a műfaját (a rendhagyó detektívnovellát) – amihez persze a kleptomániás szereplő adja a példát, aki a bűnről szóló regény fordítása közben maga is bűnt követ el: ellopja, azaz nem fordítja le az angol regény bizonyos (valamilyen dologi értéket jelölő) szavait. Ugyanakkor a bűnös hajlamú műfordítót nem közelíthetjük meg a mindennapokban jobbra működőképesnek bizonyuló morál szempontjaival, sokkal inkább a hétköznapi beállítódással szakító esztétikai látásmód segítségével: „A lopott holmik értékével éppúgy nem törődött, mint térfogatukkal és nagyságukkal. Gyakran nem is látta hasznukat. Öröme mindössze abból állott, hogy megtegye, amit akart: hogy lopjon.” Akit pedig nem a haszonszerzés vágya, hanem a cselekvés öröme indít tolvajlásra, az vagy beteg, vagy művész. Tehát vagy valamelyik megbízható klinikán a helye, vagy valamilyen irodalmi kávéházban – vagy egyenesen valamely irodalmi szövegben. Az utóbbi esetben pedig már nem morálisan, hanem esztétikailag mérlegeljük a dolgokat. Vagy éppen esztétikai érvennyel azt játsszuk, hogy morálisan ítéljük meg a dolgokat, teszem azt egy esztétikai jellegű tettet. Mondjuk lopásnak hívjuk azt, ami valójában csak önkényes fordítás. Ezt a rafinált gesztust nevezhetjük a Kosztolányi-novella úgymond *kettős esztétikai fordulatának*: míg a kleptomániás Gallus szerencsésen átviszi bűnös szenvedélyét a valóságból az irodalom (jogi értelemben jóval veszélytelenebb) területére, addig a novella szerzője játékosan beleviszi a morális megítélés szempontját a felelőtlenül önkényes irodalmi cselekedet ábrázolásába.

Ami nem véletlen. Hiszen az Estihez betoppanó Gallus voltaképpen ugyanazt műveli valamivel nagyobb, azaz parodisztikus léptékben, mint az Esti-novellákat író Kosztolányi – aki tehát provokatívan áthágja, vagy legalábbis hiperaktívan újraértelmezi az epikában megszokott és elvárt műfaji határokat és szabályokat.

JEGYZETEK

Kötetbeli címek:

Ötödik fejezet, melyben egyetlen hétköznapijának, 1909. szeptember 10-ének mozgalmas és tanulságos leírása foglaltatik s meglevenül az az idő, mikor még I. Ferenc József ült a trónon és Budapest kávéházaiban csak különböző irányokhoz, iskolákhoz szító modern költők tanyáztak

Nyolcadik fejezet, melyben szegény Magyarországi Pali, az újságíró a kávéházban hirtelen megőrül, azután a tébolydába csukatik

Tizennegyedik fejezet, melyben Gallusnak, a művelt, de rossz útra tévelyedett fordítónak titokzatos üzelmeiről rántjuk le a leplet

Tizenhetedik fejezet, melyben Ürögi Dani beruccan hozzá egy szóra

A novellaelemzés egy hosszabb munka részét képezi, amely immár a kritikai kiadásban is elérhető (szerk.: Tóth-Czifra Júlia, Veres András, Pozsony, 2011). Az elemzés során sűrűn támaszkodtam a kritikai kiadásra, annak tájoló jegyzeteire és kísérő tanulmányaira. 1933-as *Esti Kornél*-kötet tizenkilenc fejezetét az alábbi tíz szövegtípus szerint csoportosítom:

1. *Első fejezet* (mely bevezet a tárgyba és a műfajba)
2. *Második fejezet* (mely gyerek- vagy ifjúkori próbatételről szól)
3. *Harmadik fejezet* (melyben az utazásról mint valamiféle beavatásról van szó)
4. *Negyedik fejezet*; *Hatodik fejezet*; *Tizennegyedik fejezet* (melyekben a pusztán ötlet válik a szöveg meghatározó elvévé)
5. *Ötödik fejezet*; *Nyolcadik fejezet*; *Tizennegyedik fejezet*; *Tizenhetedik fejezet* (melyek az írói életformát ábrázolják)
6. *Hetedik fejezet*; *Kilencedik fejezet* (melyekben a nyelvről, az irodalmiságról esik szó)

7. *Tizedik fejezet* (mely vidéki történet)
8. *Tizenkettedik fejezet* (mely városi történet)
9. *Tizenharmadik fejezet; Tizenötödik fejezet; Tizenhatodik fejezet* (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika kiazmusa, retorikai-poétikai tükörijátéka)
10. *Tizennyolcadik fejezet* (melyben végül a halál kerül terítékre)

Az 1936-os *Tengerszem*-kötet *Esti Kornél kalandjai* című ciklusának tizenhét darabja, valamint az író életében kötetbe fel nem vett *Esti*-novellák (vagyis azok a novelláknak tekintett *Esti*-írárok, amelyeket a Réz Pál által szerkesztett legutóbbi összkiadás magában foglal: *Kosztolányi Dezső összes novellái I-II*, Budapest, 2007.) szintén elhelyezhetők ebben a rendszerben – mégpedig úgy, hogy egyes novellák akár két szövegtípushoz is rendelhetők (az általam második helyre sorolt lehetőségeket zárójelbe teszem):

1. – nincs ide sorolható novella
2. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: (*Omelette à Woburn*); (*Margitka*)
– az önálló *Esti*-novellákból: *Boncolás*
3. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: *Omelette à Woburn*
– az önálló *Esti*-novellákból: *Vér*
4. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: *Kalap; Világ vége; A patikus meg ő; Vendég; Margitka; (Pofon); (Kézirat); (Hazugság); (Boldogság)*
– az önálló *Esti*-novellákból: *Zár; Pilla; Az orvos gyógyítása; (Tanú); (Vér)*
5. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: *Sakálok; Pofon; Cseregdí Bandi Párizsban, 1910-ben; Sárkány; Kernel Kálmán eltűnése; Barkochba; (Gölyák)*
6. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: *Gölyák; Kézirat; Hazugság; Boldogság; (Barkochba)*
7. – nincs ide sorolható novella
8. – az önálló *Esti*-novellákból: *Tanú*
9. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: (*A patikus meg ő*)
10. – az *Esti Kornél kalandjaiból*: *Az utolsó fölolvadás; (Világ vége); (Vendég)*
– az önálló *Esti*-novellákból: *Esti és a balál; Esti megtudja a halálhírt; Esti Kornél vallomása; (Boncolás)*

Persze lehetne csoportosítani az *Esti*-novellákat az elbeszélés mód különbözőségei alapján is, aszerint tehát, hogy melyik novellában miféle elbeszéléstechnikai körülmények között, milyen státusban tűnik fel *Esti Kornél*: hősként, második elbeszélő hősként, vagy csak második elbeszélőként. És noha a technikai különbségek a legtöbb esetben fontos szemléleti és ábrázolásbeli különbségeket is hordoznak, én mégis a vegyes szempontú (részben tematikus, részben poétikai) csoportosítást részesíteném előnyben. De a lehetőségek érzékeltetése végett azért röviden vázolom az 1933-as kötet elbeszéléstechnikai szempontú bontását is:

1. *Második fejezet; Harmadik fejezet; Ötödik fejezet; Nyolcadik fejezet; Tizenharmadik fejezet; Tizenötödik fejezet; Tizenhatodik fejezet; Tizenhetedik fejezet*:
– az elbeszélő egyes szám harmadik személyben, kívülről láttatja Estit, illetve *Esti* történetét (noha olykor az elbeszélő is az ábrázolt világ és életforma részesének tűnik; mint például a *Tizenhetedik fejezet* ilyesféle fordulataiban: „Sajnos, ma már csak kevesen tudják...”; „Abban az időben, amikor a budapesti kávéházakat...”)
2. *Első fejezet; Negyedik fejezet; Hatodik fejezet*:
– az elbeszélő egyes szám első személyben meséli el Estivel közös történetüket (noha az elbeszélő a *Negyedik* és a *Hatodik fejezet*ekben jórészt csak a kérdező vagy a szemtanú szerepét játssza; mely alárendelt szerepkör lehetősége már megjelent az *Első fejezet* legvégén)
3. *Hetedik fejezet; Kilencedik fejezet; Tizenegyedik fejezet; Tizennegyedik fejezet; Tizennyolcadik fejezet*:
– az elbeszélő egyes szám első személyben hozza elbeszélői helyzetbe Estit, aki második elbeszélőként elmeséli a saját történetét
4. *Tizedik fejezet; Tizenkettedik fejezet*:
– az elbeszélő egyes szám első személyben hozza elbeszélői helyzetbe Estit, aki második elbeszélőként nem a saját történetét meséli el

MENYHÉRT ANNA

Múzeum, kultusz, emlékezet: kánonba zárva

LESZNAI ANNA

1. Leporolni egy regényt

„Poros alkotás”, írja a *Kezdetben volt a kert*-ről Zsávolya Zoltán.¹ Vagyis múzeumi. Radnóti Sándor leírásában legalábbis a múzeum a poros: „A múzeum élettelen, poros, nem valóságos, halotti emlékmű. Ami múzeumba kerül, megmerevedik, elveszti aktualitását.”² Zsávolya Zoltán porosnak olvassa Lesznai Anna regényét. Ami azért is súlyos gesztus a regény gyér recepciójában, mert tanulmánya a női irodalom értelmezése szempontjából az egyik legfontosabb, reprezentatív tanulmánykötetben jelent meg, a *Nő, tükrök, írás* címűben. A gyűjtemény Lesznairól négy tanulmányt közöl, de a regényről csak ezt az egyet. Szilágyi Judit a mesékről ír, Eisemann György és Földes Györgyi a líráról.³ Hiányoltam egyébként a kötetből Zsadányi Edit elemzését hímzés és versírás összefüggéséről,⁴ valamint Markója Csilla írását a regényről, valamint Lesznai és a Vasárnapi Kör filozófusainak együttgondolkodásáról.⁵ És ezzel gyakorlatilag az összes a 2000-es években Lesznairól írt komolyabb tanulmányt fel is soroltam: nagyon kevés van belőlük, s nagyon kevés az új elemzési szempont. Kifejezetten nem tesz jót tehát Zsávolya Zoltán írása az amúgy is körbezárt Lesznai-szövegvilágnak, s különösen nem a regénynek, amely mostoha gyermeke a Lesznai-filológiának. Markója Csilla kivételével a recepcióban mindenki úgy véli, a regény nem éri el Lesznai meséinek és verseinek színvonalát: az életmű az 1910-es, 1920-as években érte el a tetőpontját,⁶ a két háború és a két emigráció gyötrelmein Lesznai nem tudott írásaiban túllendülni. Az érdeklődés a versekre, a mesékre és a képzőművészeti alkotásokra koncentrálódik, egyrészt ezekben látja a kultikus szemlélet Lesznai asszonyiségének és organikus szemléletének megtestesülését, másrészt pedig a résztémákat feldolgozó irodalomtörténeteszek (Földes Györgyi, Eisemann György, Zsadányi Edit) is szívesebben nyúlnak a versekhez. Nyilván azért is, mert a regény valóban nagyon hosszú, de azért is, mert egy 1966-ban megjelent regény értelmezéséhez más szempontok szükségesek, mint a 19–20. század fordulója irodalmának vagy a *Nyugat* korszakának kutatásához. Lesznai viszont mindkét időszakban írt, s kortársai között talán egyedülként váltott (legalábbis a megjelenést illetően ilyen későn) líráról prózára. Így a regény mind a korszakhatárokon átívelő életműre fókuszáló kutatás, mind pedig a korszak vagy műfajspecifikus elemzések látóteréből kiesik, elfelejtődik.

A felejtési láncreakció utolsó lépcsőfokaként Borgos Anna és Szilágyi Judit 2011-es reprezentatív kötetében (*Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*), mely tíz írónőről fest alapos, elemző portrékat, a Szilágyi Judit írta Lesznai-fejezet negyven oldalából a *Kezdetben volt a kert*-re egy bekezdés jut; annak is a fele idézet egy Hatvany Lajosnak írott Lesznai-levélből (arról, hogy mit jelent

Lesznai számára, hogy be tudta fejezni a regényt). Korábban esik szó a regényről, de csak mint dokumentumról. Szilágyi Judit a regény szövegét úgy kezeli, mint a naplókat, leveleket, cikkeket: idézi belőle Osvát Ernő jellemzését – elárulva, hogy az ő regénybeli alteregója Weiszberg Pali –, valamint az Ady temetéséről, a Kaffka Margit–Lesznai Anna kapcsolatról és a Vasárnapi Körrel szóló sorokat.⁷ A tanulmány végén pedig – az említések után 70 lábjegyzettel – azt írja: „Az utolsó évek nagy teljesítménye (...) a regény befejezése volt”⁸ – de a regény címét itt már nem közli. Árulkodó nyoma egyrészt a felejtésnek, másrészt újfent tetten érhető benne a kultikus közösségi gondolkodás: nem szükséges összekötni a regényt a címével, úgyis mindenki tudja, miről van szó: elég „a” regényről beszélni, vagy, Osvát kapcsán, „a” *Kezdetben volt a kertről*. S e közösség értékrendjében a regény a fentiekből következően csak forrásdokumentumként fontos.

Zsávolya Zoltán Lesznai egy mondatából – „Egész életemben nem akartam mást, mint nem férfiművészetet adni. Az asszony ne akarjon jobbat csinálni, hanem mást”⁹ – indul ki: azt állítja, ez a „más” megragadhatatlan, csak külsődleges dolgokban (témaválasztásban, mondandóban, cselekményszálak vezetésében) juthat érvényre. Inkább azt vizsgálja tehát, hogy Lesznai regénye eléri-e egy átlagos 1930–1965 közötti regény színvonalát. (Kérdés persze, hogy milyen egy „átlagos regény”.) Lesznai idézett mondata azt az igényt is magában foglalja, hogy a női alkotó elkerülhesse azt, hogy a férfi irodalom mércéjét, vagyis a kettős kritikai mércét (Elaine Showalter¹⁰) alkalmazzák rá, azaz hogy a női szerzők műveit ne a férfi szerzők műveivel való összehasonlításban mérték. Zsávolya, mivel ezt a más-ságot nem tartja tetten érhetőnek, ezt az igényt nem veszi figyelembe, nem alakít ki a más – női – művekhez illő kritikai szempontrendszer. (A cikk végén mégis visszatér a női írásmód lehetséges megkülönböztető jegyeire: a regényben ilyenek tartja a „világmatriarchátussá növesztett” „keresd a nőt-elv”-et, vagyis volta-képpen azt, hogy a nőknek kitüntetett szerep jut a cselekmény alakulásában.) Mivel az „átlagos” és a „jó” regényeket az említett időszakban férfi írók művei alapján körvonalozódó szempontok szerint különböztetik meg egymástól, a női regény nem tud az értékelésben érvényesülni. Zsávolya konklúziója ezért nem is lehetne más, mint ami: Lesznai a szocialista realista átlagnál színvonalasabbat alkotott, de az akkori magyar prózához „nem ér fel”. A regény „nem kiemelkedő”,¹¹ Zsávolya el is határolódik tőle: „...mindenképpen túlzás volna [azt] állítani, hogy a nagyregény amolyan »újrafelfedezése« vagy »érdemleges felfedezése« – amilyen gesztusként nem szeretnénk, ha jelen dolgozatunk félreérthető lenne! – a 20. század közepe, második fele irodalomtörténeti prózakánonjának átrajzolás kísérletére ragadtatna bárki reális ítéletű értelmezőt.”¹² A kánonátrajzolás lehetetlenségét bizonyító érvelése során azonban többször is önellentmondásba kerül, majd az is kiderül, hogy ez az elutasítás ideologikus természetű, következménye pedig az, hogy irodalomelméleti szempontból megalapozatlan és logikátlan elvárásokat támaszt a regénnyel szemben, amelyeknek az aztán nem felel majd meg. Először „a modernista befogadási konszenzusra” hivatkozva a regény hátrányaként említi, hogy ön-életrajzi, vagyis túlzottan krónika jellegű, ragaszkodik a megtörténthez, majd mégis megőrözi Lesznait, amiért eltér a valóságtól, például amikor a történetben 1919-ben „megöli” Lukács György alteregóját, Aranyossy Lászlót, Kaffka Margit alteregóját,

Leonát viszont megmenti a spanyolnáthától. Az első változtatás oka Zsávolya furcsa feltételezése szerint az, hogy Lukács „polgári” szempontjaiból elfogadhatatlan, de neki világhírt hozó marxista korszakát Lesznai el akarta hallgatni, Leona azonban egy „sajátos írói, elbeszélői (női?) igazságszolgáltatás kivételezettje” lesz.¹³ De a kánonátformálás lehetőségességgel szembeni fő érve a következő: „a pszichoteror, a házastárs megölése, a házasságon kívül történő gyermeknemzés, az anyagi- as önzés, a közösségi-közigazgatási, a testamentális kegyetlenség stb. – ahogyan az regénybeli megtestesítőjén, Cserháthy Péteren keresztül realizisztikusan a nyakába varratik – akkor sem lehet kizárólagos karakterisztikuma a történelmi magyar uralkodó elitnek, ha egy nemzetiségi területen felnőtt, Jászi Oszkárral (Faludi Ákossal) hat éven át feleségként együtt élő emancipált és emancipálni akaró író nő bemutatásában ki kell derülnenek némi bűnei, hanem azért is, mert ellenben a zsidó származású hősök körében alapvetően példaszerű a családi és erkölcsi élet önfeláldozása, harmóniája. Nem mintha ebben a körben ne fordulna elő az ábrázolás szerint hűtlenség, önzés, érdek-magatartás stb., mégis kiáltó az ellentét ennél a csoportnál a szélsőséges aberráltságra, durvaságra és kulturálatlanságra kárhoz- tatott magyar mágnásokhoz képest. Ez teszi alkalmatlanná Lesznai Anna művét reprezentatív magyar társadalomtörténeti regényként való felfogásra, illetve hívja elő vele kapcsolatban (...) az ún. »magyar zsidó családregegy« zsanerka- tegóriáját...”¹⁴

A *Kezdetben volt a kert* tehát azért nem tekinthető reprezentatív magyar társadalomtörténeti regénynek, mert a zsidó szereplők pozitívabb színben tűnnek fel benne, mint a nem zsidók, annak ellenére, hogy a két csoport tagjainak hasonlóak a vétkei. Lesznai könyve ezért „aránytévesztő”, „ábrázolási anomáliákba csúszik bele”.¹⁵ Zsávolya érvelésének logikáján belül maradv a válasz erre az, hogy a zsidó főszereplők Lesznai saját családja, és ezért szeretettel közelít hozzájuk, még akkor is, ha hibáikról beszél. Egy fokkal ellépve tőle: Lesznai nem elsősorban társadalmi csoportokról ír, hanem egyes szereplőkről, mint társadalmi csoportok tagjai- ról. Harmadrészt pedig: miért kellene a regénynek – egy regénynek – a társadalom ábrázolása szempontjából reprezentatívnak lennie? Általában sem szokás regé- nyektől ezt elvárni (sőt, az utóbbi harminc év kultúratudományi, antropológiai, új- historista, recepcióesztétikai és feminista kritikai elméleti fejleményeiből az derül ki, hogy még a reprezentatív – tehát objektívnek, részrehajlástól mentesnek, teljes körű képet nyújtónak – szánt antropológiai, szociológiai, történettudományi, irodalomtörténeti szakmunkák sem reprezentatívak ebben az értelemben, hiszen az értelmező saját – és szerencsés esetben reflektált – kulturális meghatározottsá- ga, preferenciái, előfeltevései is alakítják azt, hogy milyen kérdésekkel közelíthet egy korszakhoz, műhöz stb.), és ahhoz sincs szükség erre, hogy egy regényt az irodalomtörténeti kánon befogadjon.

Szomorú, hogy épp akkor, amikor alkalom nyílt volna arra, hogy Lesznai Anna, ez az utóbbi években főként kultikus és múzeumi szemlélettel értelmezett szerző (a szakfilológia naiv szemléletét egyébként Zsávolya is említi) egy irodalomtör- téneti elemzés nyújtotta új értelmezési szempontok segítségével kilépjen bezáródó kánoni pozíciójából, valami egészen más történik. Nem elég, hogy az emigráció- nak a hazai kortárs irodalomtól való nyelvi távolsága miatt és rá női volta okán

csak nehezen alkalmazható férfi minőségelv alapján csak közepet kap – át is kerül egy másik kisebbségi csoportba: mivel női író volta nem megfogható, zsidó író lesz, s mint ilyen, „magyar zsidó családregegyére” ismét csak közepet kap;¹⁶ az irodalmi fősodorba nem kerülhet tehát bele.

2. Megkésetttség és újítás

Lesznai kritikusai más kontextusban egyébként említik a regény „enciklopédikus teljességre” törekvését („hogyminden réteg, minden típus, minden probléma találkozzék a lizikai kertben, vagy a kert körül”, „mintha nem is egy regényt, hanem az életművét kívánta volna megírni”¹⁷), és ő maga is többször utal naplóiban, leveleiben arra, hogy regényében bizonyos értelemben teljes képet akar adni életéről. De ez nem egy átfogó társalmi tabló megalkotásának célja: „Azért írtam regényt, amiért festeni kezdtem. Bele akartam sűríteni mindent, az egész életemet, családomat, mindenkit, akit ismertem – az időt, hogy el ne múljon.”¹⁸

A regény önéletrajzi, Lesznai emlékei alapján szövődik össze, de éppen az alapos szakfilológiai kutatásokból tudhatjuk, hogy egyáltalán nem kötődik mereven a megtörtént eseményekhez. Saját személyes nézőpontjából emlékezik vissza saját életének idejére, és idézi fel a megszületése előtti generációkról hallottakat – a történet az 1850–1920 közötti időszakot fogja át. Körülbelül harminc évig írta, megszakításokkal, 1935–1965 között. Mintegy száz éves intervallumon ível át a regény, ha a megírás időpontját is figyelembe vesszük; tulajdonképpen félúton van a történelmi regény és a családregegy között; emlékező regény. Számunkra, mai olvasók számára pedig már inkább történelmi regény.

Más a helyzet tehát akkor, amikor 1966-ban kortárs kritikusok a regény megkésetttségéről beszélnek, és más akkor, amikor a mai olvasó számára kínálkozó olvasási pozíciók időtapasztalatát próbáljuk körvonalazni. Az 1960-as évek közepén a magyar próza (az 1970-es évekbeli prózafordulat előtt) Déry Tibor, Galgóczi Erzsébet, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Németh László, Ottlik Géza, Örkény István, Palotai Boris, Sánta Ferenc, Szabó Magda neveivel fémjelezhető. A korabeli olvasók az ő szövegeikhez hasonlíthatták a regényt. Földes Anna pontosan megfogalmazza az időbeliséggel, megkésetttséggel¹⁹ kapcsolatban akkor felmerült problémákat: a *Kezdetben volt a kert* a klasszikus regény célkitűzését vállalja, de nemcsak az ábrázolt világ idejétmúlt 1966-ban, hanem ez a célkitűzés is. „Annak, hogy Lesznai Anna regénye nemcsak az író életművén belül, de a magyar próza fejlődési folyamatában is megkésett, elsősorban az ábrázolt valóság megkésetttsége az oka. Ha a *Kezdetben volt a kert* a *Színek és évekkel* egy időben születik (...) vagy akár a harmincas évek elején, ma már klasszikusaink közé soroljuk, s minden fenntartásunkat elaltatja az évtizedek ráakódott patinája. Lesznai Anna könyve azonban az 1966. évi Könyvnap újdonsága.”²⁰

1966-ban túl közel volt még a Földes Anna említette Bródy Sándor-, Kaffka Margit-, Móricz Zsigmond- és Krúdy Gyula-féle szövegvilág ahhoz, hogy az olvasó ne érezze meghaladottnak Lesznait. Az időbeli távolság azóta viszont akkorára tárgult, hogy a mából nézve az 1930-as és az 1960-as évek különbsége nem is olyan éles; és, mint láttuk, Lesznai már nem „irodalmi nagyszülő”, hanem múzeumi kuta-

tások tárgya. Elég messze távolodtunk tehát tőle ahhoz, hogy értelmezzük azt is, amit a kortárs kritika ugyan észrevett, de vagy nem tulajdonított neki különösebb jelentőséget, vagy pedig a megkésettységnek, a lírikus szerző alaptermészetéből származó alkotásmódnak, az ettől idegen prózai formában való gyakorlatlanságának,²¹ illetve a női író mindent befogadni akaró szemléletének (Rusznay Márta), Lesznai már Ady által is észlelt bőbeszédűségének, az idős író túl sok, nem szelektált tapasztalatának (Földes Anna) tulajdonítva hibának, bocsánatos bűnnek tartotta, a mű „frissességének”, „hamvasságának” nevezte.²² Többen is beszámolnak ugyanis a „költői hevületű, lírai sodrású nagyregény” (Rusznay Márta) „szabályatlanságáról”, „öntörvényűségéről” (Földes Anna), arról, hogy „nincs is szerkezete, csak ellenállhatatlan erejű sodrása” (Horváth Zoltán).

Lesznai regénye egyrészt – az emigrációs elszigeteltség miatt – megőrzi az 1930-as évekbeli magyar irodalom nyelvét; ritkaságszámba megy, ahogy átmenti azt a második világháború okozta nyelvi és kulturális törésponton túlra. Másfelől pedig, éppen emigrációja következtében, magába olvaszt számtalan, jelenleg pontosan nem azonosítható nyelvi, kulturális, képző- és textilművészeti hatást az 1939–1965 közötti Amerikából, konkrétan például amerikai, perui, mexikói, indián népművészeti hatásokat és a korabeli képzőművészeti trendeket is. Naplóját olvasva most már az is tudható, hogy az 1940-es évek elején Gergely Tibor érzelmileg elhidegült tőle.²³ Súlyos csapás is érte: 1945-ben legnagyobb fiát lelőtték a németek. Néhány évvel később, e krízis hatására is, új alkotói periódus kezdődött Lesznai képzőművészeti munkásságában. Monográfiája, Vezér Erzsébet számol be arról, hogy hímezéstechnikája megújult, felszabadult: „A sík követelményeinek alávetett dekorativitást felváltja benne a kubisztikus téralkotás, a konvencionális öltéstechnikát egy teljesen szabad, százféle létező és kitalált öltést összevegyítő technika. Míg régi hímezései másolhatók voltak, az újakat csak fényképezni lehetett. Ugyanakkor azonban bennük van a régi Lesznai fantázia, színgazdagság és mágikus erő.”²⁴

Mindez nyilván irodalmi munkásságára, regényére is kihatott. Amit tehát kritikusi 1966-ban a regény hibájának látnak, újításként is felfogható; irodalomtörténeti értelemben vett „zárókő”²⁵ helyett a regény tekinthető kezdőpontnak is. Lesznai maga már a regényírás korai fázisában, 1937-ben arról beszél naplójában, hogy úgy érzi, „kompozicionális szándéka” az új és érdekes a szövegben, „az egészből kikerekedő, önként adó egység” – de akkor még az alakok egymáshoz való viszonyának, kapcsolódásuk módjának kidolgozását nem tudta megoldani.²⁶ Erre támaszkodva Török Petra a Lesznai-féle szövegépítkezést öltéstechnikákhoz hasonlítja: „...az epikában is megvalósította az »öltések« egymás mellé sorolásával kialakított kép és szerkezet elvét. A rengeteg szereplőt és cselekményszálát mozgató történeti család- és kulcsregény epizódok egymás mellé sorolásából áll, melyek egy-egy szereplőhöz köthető, önmagukban is zárt eseménysort mondanak el. Ezek egymásmelletti adja e sokszínű, sokárnyalatú tablót: így regénye nem más, mint emlékekből szőtt szőnyeg, amit az olvasó lába elé terít.”²⁷

Markója Csilla fejt ki, hogy a regény fő kompozíciós elve a mellérendelés, az „ornamentális felépítés”, amely Lesznai felfogásában az egymás mellé helyezést jelent, valamint „az eseményhierarchia állandó eliminálása, ami a súlyponti cselek-

mények folyamatos eltolásában, hangsúlytalanításában érhető tetten”;²⁸ Zsadányi Edit pedig a versek vonatkozásában ír hímzés és női írás összefüggéseiről.²⁹

A szövet-szöveg, textura-textus párhuzam nem új, s az 1970-es évek posztstrukturalista elképzelései óta viszonylag jól ismert. A kérdéskör másik vetületét azok a gynokritikai vizsgálatok képezik, amelyek a női írásmód és a kézimunka, textilművészet összefüggéseit vizsgálják. A kézimunka sokféle funkciót betöltött a nők életében: alkotó és közösségi tevékenység is volt, mivel a nagyobb darabokat többen is készíthették. Lesznai Anna regényében Lizó édesanyja „stikkel” és „foldoz”, s ez a tevékenység tartást, biztonságérzetet nyújt neki férfitársaságban, vagyis a kézimunka feszültségcsökkentő és identitásépítő szerepet is betölthetett.

„Klára az ablak alatti padra ült. Egy pillanatig habozott: illik-e a nagy társaságban foldozni? De mikor olyan biztos contenance-t ad neki a megszokott kézimunka? Hirtelen elhatározással maga elé rakta az asztalra varrókosarát”.³⁰

Szó Pénelopé, kézimunkáznak a nők a 19. századi nagy angol regényekben is, és köt Miss Marple Agatha Christie-nél. Az ő esetében a kézimunka – a dzsender alapú előítéleteket kihasználva – remek álcaként funkcionál: a babaszínű bolyhos pamutokkal matató idős nőről senki nem sejtetheti, hogy éles elméjű nyomozó.

Elaine Showalter egy írásában³¹ azt vizsgálja, hogy az amerikai nők körében nagy hagyományú foltvarrás technikája hatott-e a női prózára. Takarókat készítenek így: a 19. században a kislányok ötévesen készítették el első darabjukat, és lányok az esküvőjükre gyönyörű, különleges alkotással készültek. A munka háromfázisú: először kis textildarabkákból varrással mintákat alakítanak ki (piecing), majd ezeket egy nagy mintává állítják össze (patchwork), végül az egészet takaróvá bélelik (quilting). E foltvarrás az élet folyását is jelképezi művelői számára: azt, ahogyan e három fázis során a készen kapott, örökölt tulajdonságokat és lehetőségeket, valamint a sors befolyását a készítő saját életévé rendezi, formálja. Az értő, gyakorlott szem így a készítő élettörténetét is kiolvashatja egy-egy takaróból: a készítő ugyanis életének különböző fontos eseményeihez tartozó textilek darabjait építi be a mintába (iskolai formaruha-, babaruha-, esküvői ruhadarabokat stb.). A foltvarrásnak a 19. században voltak neves, keresett képviselői, de tevékenységükre az utókor nem emlékszik (ahogy az író nőkére sem), mert nem tartja művészetnek. Ezt a szóhasználat is elárulja: noha a foltvarrók egyedi darabokat készítettek, a másolhatóságra utaló minta (pattern), és nem a művésziségre utaló terv (design) szóval illetik őket.

Rachel Blau DuPlessis definíciójára hivatkozva Showalter arra a következtetésre jut, hogy a foltvarrás, mint lényegét tekintve nem hierarchikus alkotásmód, a hierarchikus struktúrákat széttördelő női írásmóddal azonos módon működik.³² A foltvarrással létrejövő minta sokcentrumú, egyenletesen fedi be a felületet, és nincsen csúcspontja: a minta részei egymással mellérendelő viszonyban vannak. A foltvarrás technikája tükrözi a nők idejének fragmentáltságát is: számtalan háztartásbeli és anyai teendője mellett egy 19. századi (amerikai) nőnek az írásra vagy a kézimunkára is csak kis adagokban jutott ideje. A nők tipikus műfaja ekkoriban a magazinoknak írt rövidebb novella, cikk; férfiakhoz kötődő nagy léptékű irodalmi műfajok terén a nők esélytelenebbek voltak, az esztétikai normák azonban e nagy műfajok sajátosságaira épültek, így a fragmentáltságot nem egy másfajta, de

egyenértékű írásmód jellemvonásának tartjuk – a mai napig –, hanem a kidolgozatlanság és kisebb értékűség jelének.

Ezzel magyarázza Showalter azt, hogy a folytatásokban írt *Tamás bátya kunyhóját* (1852), Harriet Beecher Stowe világsikerű regényét az irodalomtörténet roszszul szerkesztett, nem egységes lektűrként tartja számon: a szöveg ugyanis fragmentált, rövidebb darabokból áll össze. A szerző élettörténetéből tudható is, hogy hét gyermeke mellett csak olyankor tudott írni, ha kifejezetten ezért dadát fogadott, de ezt nem sokszor engedhette meg magának.³³ A *Tamás bátya kunyhóját* még egyes feminista irodalomárok is a szerkezeti hibákat sorolva, vagy azokért a szerzőt mentegetve olvasták. Pedig, írja Showalter, a *Tamás bátya kunyhójának* szerkezete egy foltvarrással készített paplant mintáz, amelynek központjában maga a kunyhó áll, s a regény minden blokkja hasonlóképpen egy házban vagy ház körül összpontosul. A történet tehát nem lineárisan halad, hanem a patchwork mintázata szerint épül fel; mi több, Showalter idézi Harriet Beecher Stowe-t, amint azt taglalja, a regény írása olyan számára, mint a foltvarrás.

A *Kezdetben volt a kert* hasonló szemszögből vizsgálva azt találjuk, hogy újításai közé tartozik az a hímzési technikát idéző szerkesztési mód, amelynek köszönhetően a sorsok és életutak egymást érintkezési pontokon keresztül befolylásolva rajzolnak ki egy történelmi vetületben is értelmezhető nagyobb narratívát; mintha a már létező szálak mellé mindig odakerülne egy újabb színű öltés is, amely az elsőt kissé eltéríti, vagy egy ideig együtt haladnak. A szöveg minden sorsot gonddal végigkísér, a szálakat nem ejti el, hanem vagy félreteszi, vagy eldolgossa – mint ahogy a szálát elejteni a kézimunkában sem szabad, hiszen ez a hiba az egész lebomlását okozná. Végül aztán az összes szál egy nagy mintában nyeri el a helyét. Lesznai Anna egy Hatvany Lajosnak szóló levelében így fogalmaz: „Olyan, mint a régi képeim, millió egyformán fontos alak – mind boldoggá kell tenni vagy agyonverni – de valamit muszáj velük csinálni.”³⁴

Emellett a regény újdonsága a női elbeszélői hangja, a főszereplő alakjában a kislány- és a női tapasztalatok hangsúlyozása, a nő–férfi kapcsolatok, valamint a férfiak és nők szabadság szintjének ábrázolási módja: viszonyuk a rájuk vonatkozó normákhoz és elvárásokhoz.

3. Fonalak és minták

Lesznai minden szereplő esetében (pedig megszámlálhatatlanul sokan vannak) nagy hangsúlyt fektet a lelki élet és a tettek összefüggéseinek, a motivációknak a kidolgozására, arra, hogy bemutassa, az egyik ember sorsa a másikéval egyrészt véletlenek folytán kapcsolódik össze, másrészt viszont szerepet játszik ebben az örökölt tulajdonságokból, neveltetésből, viselkedésmintákból, lelki beállítódásból, indulatokból, félelmekből, korábbi jó és rossz tapasztalatokból eredő összeálló motivációkomplexum. A véletlen folytán találkozik össze egymással két ember, de az már nem véletlen, hogy mit kezdenek egymással. Ezek a mikrotörténetek, kis szálak adják aztán ki a nagyobb mintázatot, a történet fő irányait, amelyek azonban az éppen bennük állók számára beláthatatlanok. A regény tehát azt sugallja, hogy a helyzetek, amelyekkel egy ember élete során szembekerül, bizonyos érte-

lemben zártak, más értelemben nyitottak: úgy alakulnak, ahogyan rájuk a szereplők lelki alkatukból következően reagálnak, lelki alkatuk viszont állandóan módosul: az örökölt normák és engedélyek, valamint korábbi tapasztalataik meghatározzák, és – egyre kisebb mértékben, de – a későbbiek módosítják. Meglepően hasonló ez ahhoz, amit Showalter a foltvarrás mint életszemlélet filozófiájáról ír.

Cserháthy Zsuzsánna története nyitja a regényt a *Zsuzsánna árnyékában* című első részben, 1848-ban. A kemény, erős asszony mellett gyenge férje, Cserháthy Péter eltölpül. A nő irányítja a birtokot, kiabál a szolganéppel, kijár a gazdaságba. Fiuk születik, kis Péter, akit anyja istenít. A pipogya öreg Pétert barátai a kiegyezés után az országgyűlésbe jelölik, Zsuzsánna fia érdekében beleegyezik ebbe, és még keményebben dolgozik, hogy a szükséges pénzt előteremtse. Cserháthy Zsuzsánna lelkileg edzi a fiát, így készíti fel a rá váró társadalmi szerepre: félelmet kelt benne, s ezt legyőzendő agresszivitásra neveli, valamint elszigeteli közegétől. „Megmutatta a gyerekeknek a számadásait rejtő vastag könyvet. Látod, fiam, ez az én rabságom. Csak érted viselem. Ha egyszer nem leszek, ne feledd, hogy csupa el-lenség között élsz. A szomszédok irigyek rád, mert szebb neved, nagyobb földed van, mint nekik. (...) A paraszttal van még legkevesebb baj, ha bálni tudunk vele. Persze ha szabadjára engeded, vadállattá válik, mint gyerekkoromban, mikor sorra leöldösték az urakat. (...) Azért nem kell félned, szentem, édes egy fiam. Ha keményen bánsz a paraszttal, akkor kezes, hasznavehető, mert olyan az, mint az ok-talan barom. Csak te sose feledd, hogy különb vagy mindenkinél. Óvakodj az emberektől és parancsolj nekik. (...) Péterke anyja vállához simult. De másnap hirtelen nekirohant a Marcsa fiának.”³⁵

Ifjú Péter tizenhét évesen felmegy a városba, anyját még aznap szélütés éri. Apja megöregszik, a fiú örömmel félreállítja, és képviselő lesz. Feleségül veszi Alice-t, a légies, finom hölgyet, de a házasság nem boldog. Alice erőtlen, Pétert a család egyre jobban megvadítja. A szöveg előre jelzi a végkifejletet: amikor Péter először megcsókolja Alice kezét, véresre sebzi a csuklóját, amikor pedig egy alkalommal az ijedtségtől ájult Alice-t karjába fogja, úgy látja, „olyan gyönyörű volt, mint egy *balott*”.³⁶ Alice pedig így éli meg a házasságot: „Azok a rettenetes, kegyetlen éjszakák, a vadállatként rárontó, feldúlt férfi, aki eltorzult arccal liheg, s talán el is fele-di, hogy *eleven* asszonyt szorít a karjába.”³⁷ Öreg Péter és Alice, a két gyenge, összebarátkozik, de az idős férfi meghal, Alice magára marad. Ifjú Péter „apja hant-ja mellett is Zsuzsánna asszonyt siratta, s a közelállók meglepetve hallották, hogy eltorzult arccal, égő szemmel sutto-gja: – Mama, mamácskám.”³⁸ A birtokra megér-kezik Ancsura, a zsellér Zelenákné lánya, akit az intéző vesz meg az uraságnak, hogy Zelenákné cserében házában maradhasson. Ancsura erős, megvan a magá-hoz való esze, a Cserháthy Péterrel töltött első sokkoló éjszaka után magára talál, szívvel-lékekkel azonosul az úrral, a feladatával, lefűleli a cselédek kisebb lopása-it, gondjaiba veszi Alice-t és az ő időközben megszületett kisfiát, Józsikát.

Alice migrénes, beteges, szelíd nő, elzárkózik durva férje elől, s egy régi sze-relmes levelet rejteget. Férje ezt felfedezi. Alice meghal, golyó kerül a mellkasába. Az olvasó erről az odahívott zsidó orvos, Feuerstein doktor nézőpontjából értesül, de a regény végéig bizonytalan, hogy az asszony vagy férje kezében sült el a pisz-toly, és hogy öngyilkosság, gyilkosság vagy dulakodás közben baleset történt: az

orvos szempontját követő narráció a férfi bűnösségét sejteti. Ancsura azt hazudja, a férfit csak később hívta be. Cserháthy később pedig leírja vallomását, hogy halála után fia megtudhassa az igazságot: anyja öngyilkos lett, miután ő bántalmazta a megtalált levél miatt. A harmadik a Józsi emlékeiből időnként feltörő verzió: anyja halálát a szobában játszó kisfiú végigasszisztálta, s a kamasz fiú, majd a felnőtt férfi álmaiban, képzelgéseiben többször is visszatér a vérző „fehér őzike”, aki elsütötte a puskát.³⁹ Ancsura közben terhes lesz, haza kell mennie, de ahogy megszüli fiát, visszatérhet. Lajit dajkaságba adják. Ancsura szeretettel neveli Józsikát, de megint terhes lesz, s most már végképp elhagyja a kastélyt, Cserháthy házat ad neki, s ott látogatja. Józsi magára marad, nevelőnők és tanítók váltják egymást. Az utolsó jelenetben az épp gyümölcsöt lopó Lajit az intéző veri meg, Cserháthy jelenlétében. Laji később megtudja, hogy az apját látta.

Érintkezéseken keresztül bontakozik ki a történet: a szereplők találkoznak egymással, egy ideig mindkettőjükéről szó van, majd átadják egymásnak a stafétát. Így gyűjti össze az első rész a fontosabb szereplőket és helyszíneket; mintha különböző színű szálakat öltene egymásba. Cserháthy Zsuzsánna történetét férjéé, fiáé, majd annak feleségéé követi, ebbe fonódik bele – új szálát is nyitva – a zsidó orvos, Ancsura és rajta keresztül Cserháthy Józsi története. Eközben folyamatosan új szálak is indulnak: futólag feltűnik az orvos fia, Ábel, aki kikeresztelkedve a Faludi Ákos nevet kapja (ő Jászi Oszkár megfelelője). A különböző helyszínek pedig különböző társadalmi csoportoknak festik a hátteret: az úri birtok, Jeszenő, a pesti világ mellett látjuk az intéző, az urasági cselédek és a zsellérek világát, valamint a zsidó orvosét. Ahogy telik az idő, a szereplők újabb és újabb élethelyzetekbe kerülnek, és más szereplőkkel találkoznak, akik szintén a nagy kép elemeivé válnak. A főszereplők, Lizó és Józsi családtörténetét és gyerekkorát az első részek külön-külön dolgozzák fel, ők csak később, a negyedik részben ismerkednek meg, s aztán időről időre találkoznak, együtt vannak, majd elválnak, ahogy a köztük lévő, vallási és társadalmi különbségekkel terhelt szerelmi szál bonyolódik.

A második részben (*Az új gazda*) Berkovics István, Berkovics Jakab, a nagy hírnű zsidó homeopata orvos fia érkezik meg a Jeszenővel szomszédos liskai birtokára. A Berkovics-családban érzékelhető önbizalom – amely majd a főszereplő Lizót, Lesznai alteregóját is áthatja – forrása az orvos varázserejébe vetett hit. Berkovics doktor Kossuth barátja és a homeopátia-alapító Hahnemann tanítványa. Fia és háza népe is mindenhatónak látja („...kicsi korától fogva egy embert tanult meg tisztelni, csudálni: az apját...”⁴⁰). A homeopata tanok értelmében az embert akarja gyógyítani, nem pedig a betegséget. „Az ember pedig nemcsak test, de lélek is. A lelkét kell befolyásolni, az az első. Hit nélkül nincsen csoda. (...) hinni, azt muszáj. Hinni a tudásban, az életerőben, önmagunkban.”⁴¹ István így emlékszik rá egy levélben: „Hányszor mondotta pácienseinek: »Ne féljete! A halál nem mer bejönni, amíg Berkovics doktor van a szobában!« Sugárzó hite átáramlott betegreire.”⁴² (Lesznai a cselekmény menetének folytonosságát többször is levél- és naplóbetétekkel biztosítja; ebből a levélből Berkovics Jakab haláláról értesülhet az olvasó.)

Az idős doktor azért vásárolja meg a liskai birtokot, mert felnőtt fia gyökeretlennek érzi magát, „fiának, hogy olyan úr lehessen, mint a többi – azok a boldog keresztények, kik beleszülettek kész sorsuk kereteibe –, biztos talaj kell, föld, me-

lyen megvethesse lábát...”⁴³ István Bécsben Andrássy gróf titkára, de otthagyja állását, amikor Andrássy megsérti önérzetében (a szolga helyett őt küldi fiákerért). Megnősül, feleségül veszi a gazdag Edelstein Klárát (a Hatvany család megfelelői), s a feleségével a lizskai birtokra utazik. A fejezet végén a falu népe készülődik a fogadtatására, s közben a falusi világban is számtalan kis történetszál szövődik. (Csicsavszki, a betyár, aki aztán Amerikába megy, majd megvakulva tér haza, teherbe ejti Terát, a zsidó kocsmáros, Herskovics lányát. Tera nem vallja be, ki a gyermeke apja, utóbb sikerül számára egy érdekházasságot nyélbe ütni egy pesti ügyvéddel, Goldöhr Izráellel. Az ő gyermekeik a mentálisan labilis Aranyossy Vera, aki Lizó bátyja, János felesége lesz, és Aranyossy László, Lukács György alteregója.)

Ezek a szálak vissza-visszatérnek és egymásba szövődnek a történet során. De minden történetszál, minden sors erről a felvidéki környékről indul el, és ide fut vissza, a középpontban Liszka áll, és a kert, amely a regény és a harmadik rész címét is adja. Istvánnak a városban szeretője van, Borka, aki, amikor István már nem látogatja, öngyilkosságot kísérel meg. Ez is Liskán történik: Borka odautazik.

4. *Nőalakok*

A női szereplőkben közös, hogy – Lizó kivételével – mindannyian a férfiatól várják az irányítást, és hogy a szöveg – bár nem következetesen, de többnyire – valamilyen állat tulajdonságaival jellemzi őket. Az erős Cserháthy Zsuzsánna is mindaddig rendellenességnek, nőietlenségnek éli meg saját erejét és irányító szerepét (éjszakánként egy erősebb férfi után vágyakozva sír, aki levonná a terheket a válláról; azt kívánja, hogy terhesen rosszul érezhesse magát, mint a többi nő, de ehelyett „úgy futott a terhével, mint valami vemhes kanca”⁴⁴), amíg a fiáról való gondoskodás feladata nem legitimálja azt.

Az egy generációval fiatalabb Ancsura („tüzes hörcsög”, mondják róla az inasok⁴⁵) azonosul az öt erőszakosan birtokló férfival, fiát is elfelejti a kedvéért („talán majd egyszer, valamikor kíváncsi lesz rá az úr, s Ancsura eljőhet a fiáért”⁴⁶), de olykor képes kiállni magáért. Alice (az „őzike”) csak betegségével tud valamelyest védekezni férje ellen, halálát teljes kiszolgáltatottsága okozza. Borka („hű kis puli”⁴⁷) mindent odaad a szeretett férfiért, sőt, teremőjének tartja őt („...az éjjel sírva borult kedvese nyakába: – Te teremtetél engem, Istvánom, nem is az Úristen! Te vagy a Megváltóm”⁴⁸), és el is nyeri jutalmát: az haláláig kitart mellette.

István felesége, Klára („galamb”⁴⁹), amikor a Borka-ügy kiderül, egész nap vívódik, de passzív marad, visszafojtja a rohamokban rátörő – függő beszédben érzékeltetett – tettvágyat, míg a ház népe titkolni igyekszik előle, hogy férje Borkához ment. Végül, miután férje utalásaiból kiérti feladatát, új szerepkörét (a férfi egy szintre helyezi az ő és gyermekük iránti szeretetét, a nő a férfit mint másik gyermekét vigasztalja), győz az asszonyi engedelmesség és alkalmazkodás parancsa: a kisleány ápolásával, majd magányosan töltött éjszaka után nem a férfit ítéli el, hanem saját énképét írja át. Férjéhez való viszonyában is a gondoskodó, anyai funkciói erősíti meg, és lemond a szerelemről. A szöveg ezt a döntést belső dialógusban jeleníti meg: a Klárát egyes szám második személyben szóló szöveg a normák utasítását közvetíti, és elhallgattatja a másik szöveg kételyeit: „...István Klára

előtt térdelt. Fejét az asszony ölébe rejtve zokogott. – Klárám, nem lehet ezen változtatni! A férfi nem rabja a házasságnak! Hogy hagyhassem elpusztulni azt a lányt, aki olyan szenvedéllyel csügg rajtam... Klárám, édes angyalom, közöttünk ez nem jelent, nem jelenthet semmi változást. Hiszen tudod, hogy imádlak benneteket, téged és a fiamat! A fiú, a kis János épp most sírt fel a babinecbe. Klára végigsimított István haján, és besietett a gyerekéhez. (...) Klára kitípett a babinecből. Megállt az ura ajtaja előtt. István forgolódott ágyában, sóhajtott, még fel is zokogott. Jaj, bemenni hozzá, csitítani, mint a kisfiát! Volt már egyszer egy ilyen éjszaka, de nem volt ilyen mégsem. Ezt tudnod kell, Klára, ezt tanuld meg Klára. Holnap félre kell tenned minden felesleges lelki csecsebecsét. István persze ismét bekocsizik a beteghez, ez kötelessége, Klára maga sürgethetné, ha nem menne önként. Estére, mire hazaér, rendben legyen a házatája és a felesége lelke is. Nem a régiben, csak rendben. Klára, meg kell másulnod, hogy hű maradhass önmagadhoz és Istvánhoz! Világos, hogy az Isten is anyának teremtett, nem szeretőnek...”⁵⁰

A nők lehetőségei természetesen a társadalmi osztályuktól függően is változnak, de szembetűnő a generációk közti váltás is: míg ebben a második generációban az aktív férfiak és a passzív, otthon maradó nők élettere, szerepköre világosan különválik, addig a harmadik generációs nőalakok: Böske, Zelenák Rozi (Cserháthy Péter és Ancsura lánya), Leona (Lizó barátnője, Kaffka Margit alteregója) és Aranyossy Vera (Berkovics János felesége) esetében tapasztalhatunk változást e tekintetben. Erre tér ki egy női regényeket elemző dolgozatában H. Futó Hargita, a női szereplők mobilitását vizsgálva: Cserháthy Zsuzsánna sehová nem utazik, fiát is félti a vasúttól, Ancsurát viszik: anyja házából a kastélyba, terhessége miatt kicsapva, vissza az anyjához, majd megint vissza a kastélyba, végül onnan a neki épített házba. Az utazások egzisztenciális helyzetének változását is jelentik.⁵¹

Böske, a teljesen kiszolgáltatott parasztlány („elejtett szarvasünő”, „néember”,⁵² „jóság”,⁵³ „dög”, „bitang eb”⁵⁴) Józsinak, az úrfinak, és féltestvérének, Lajinak is a szeretője. Férjhez megy, de férjét letartóztatják. Onnantól otthontalanul bolyong. Mindkét szeretője erőszakosan bánik vele, de kötődik is hozzá, azonban egyikük sem veszi magához, mint Cserháthy Ancsurát. Ugyanakkor Böske sem horgonyoz le egyik férfi mellett sem olyan egyértelműséggel, mint Ancsura Cserháthy mellett. Többször visszatér Böske kendőjének a nő kiszolgáltatottságát jelképező motívuma: az elrongyolódott darab helyett Böske újat szeretne, de egyik férfi sem vesz neki, hiába kérleli őket. Fedetlen feje miatti szégyenében szinte rögeszméssé válik.

Leona, az írónő, „Lizó barátnője és bálványa. Az egyetlen nő, akit férfitársai kételytelenül egyenrangú íróként kezeltek,”⁵⁵ csak rövid időre bukkan fel a regényben. Egyedül él, dolgozik, elszegényedett dzsentrí család gyermeke. A pesti művész körökben forog, de élete nem kiegyensúlyozott, rendezetlen, gyökértelen. Liskán rövid románcba bonyolódik Lizó apjával, de ahogy többi kapcsolata, úgy ez sem tud kibontakozni: Leona („szárazra vetett hal hápogó szája”⁵⁶), bár eleinte érdekesnek találják, egy idő után taszítja a férfiakat; mert csak életmódjában modern, szemléletében nagyon is konzervatív. Elveszített világát nosztalgikusan siratja.

A labilis idegrendszerű Aranyossy Vera („gyönyörű kígyó”⁵⁷), aki a történet végére meg is őrül, nem bírja a tikokat („kikérem magamnak, érted, eltiltom, hogy bármit is titkolj előlem. Nem akarok mocsaras talajon járni, mint odahaza”⁵⁸), a ti-

tok betege: apja és anyja, Aranyossy báró és felesége, vagyis Goldöhr Izrael és Herskovics Tera elhallgatják előle – és saját maguk elől is – a múltat. Ő mégis rájön, s amikor férjével Liskára megy, felkeresi féltestvérét, Hajkát, Tera lányát, de mivel az süketnéma, vele sem kommunikálhat. Férje meddő, ezért Vera rögeszmésen Hajka gyermekét akarja magához venni. Verának tilos a beszéd, nem kérdezhet, pedig anyja múltjának megismerésére vágyódik betegesen. A tiltásokkal szembeszálló kíméletlensége viszont mintha ragályt terjesztene, megfertőzi maga körül az embereket: férjében büntudatot kelt, magánszféráját nem tartja tisztelőben, családtagjaiban nyugtalanságot szít, ármánykodik, egymás ellen hangolja az embereket.

5. Apai engedély

A felnőtt Lizóval kapcsolatban az egyik legfontosabb kérdés a férfiakkal való viszonya. Lizó független, erős, nonkonformista, látszólag nem tiszteli a hagyományokat: elhagyja a férjét, egyedül neveli gyermeküket, különböző férfiakkal nyíltan szerelmi viszonyokba bonyolódik. Ír, értelmiségi társaságban a férfiakkal egyenrangú szerepet tölt be. Vajon miért teheti meg ezt ő, és egyedül csak ő a könyv nőalakjai közül? Honnan ez a különleges szabadságszint?

A kislány Lizót a 202. lapon említi először a szöveg, apja nézőpontjából, mint István életének a természeti környezetbe beleolvadó kellékét: „Lizó csak annyira jött számba, mint a liskai rózsák, az alma a gyümölcsfán, a hazatérő gazdájukat bolondos ugrádozással fogadó agarak.”⁵⁹

A harmadik rész 10. fejezete viszont teljes egészében róla szól, identitásának kialakulásáról, s abból a különleges emlékező nézőpontból, amelyet a könyv Lizónak tart fenn. Az eddigi hagyományosabb elbeszélésmód ebben a fejezetben megváltozik, modernebb lesz: az egyes szám harmadik személyű narráció egyszerre személyes és mégis külső nézőpontot takar, egyszerre a gyereké és a viselkedésként felnőtté – nagyon hasonlít Kosztolányiné Harnos Ilona *Burokban születtem*-jének hangvételére és narrációs technikájára. (A két könyv hasonlóan beszél a kislány testi érzéseiről is.) A két-három éves kisgyerek hangja ez, aki magát beszédében még nem egyes szám első személyként ismeri fel, hanem, a felnőtté válástól átvéve, egyes szám harmadik személyben beszél magáról: mások beszéde bizonyítja az ő létezését. A narráció ezt használja ki, amikor egyszerre teremt distanciát Lizó és a narrátor között, és törli el azt. A könyv végig megtartja Lizó szólamában ezt a kettősséget; a felnőtt esetében ez azt jelenti, hogy egyszerre látja Lizó belső szempontját és a vele kapcsolatos külső szempontokat is.

A gyermek – és később a felnőtt – Lizóról szóló részek önéletrajzi, memoár jellegűek, míg a regény más részeit a szereplőket belülről ismerő, őket másokkal vagy önmagukkal való dialógusban megszólaltató, de mégis egyértelműen kívülről beszélő narrátor szólama határozza meg. Ez a memoárszerű beszédmód naiv és elemző egyszerre, és mindez szelíd humor forrása is.

A kislány Lizó élete a kerttel összefüggésben kezdődik. A regény címéhez hasonlóan, de nem vele azonosan a 10. fejezet a „Legelőbb volt a kert” mondattal kezdődik. A cím, a *Kezdetben volt a kert* bibliai fordulatot, János evangéliumát

idézi meg. A „kezdetben volt az ige” az isteni, teremtető szó, az atya szava, a logosz, vagyis a logocentrikus és – dzsender összefüggésekben – a fallogocentrikus gondolkodás, vagyis a patriarchátus kezdeteire utal. Az ige és a sokjelentésű kert szembeállítására férfi és női princípium szembeállítására is, s így a regény női voltára utal. A kert a védett világ a maga csodáival, meséivel, a titok és az otthon kettőssége.

A 10. fejezetben viszont a mondat elveszti ezt a másodlagos jelentéskörét, s a kert a kislány Lizó eszmélkedésének védett, de később túl zárt tereként értelmeződik. Ahogy a kislány növekszik, úgy válik le a kertről, amellyel eleinte teljes összhangban él; a kert változásainak tükrében látja magát. „Egyáltalán nem Lizóval estek csudák, hanem a kerttel. A zsálya olyan pici volt, rá kellett hajolni, hogy kibújt-e már: aztán mindjárt olyan magas lett, mint Lizó, alá lehetett mászni.”⁶⁰

Az első fontos probléma, amellyel találkozik, rögtön a hierarchia, a szabadság és ennek következtében a nemi identitás kérdése. A kert, amely az egységet s a védettséget jelentette, egy idő után szűknek érződik, és zártnak. Lizó szeretne kilépni a kertből – a kislány létből. De identitása, amelyet ő maga többfelé is nyitottnak érzékel, a környezet reakciói, elsősorban az anya közvetítette normák hatására lezáródik; a gyermek ingadozó identitása, amelyben a kerttel és akár egy állattal való hasonlóság is szerepet kap, a külvilág hatására egyértelművé és egyben nemi identitássá válik, s kiderül, a nemeket eltérő szabadságfokuk választja el egymástól:

„Apa kilovagol a kertből: de ő a nagyságos úr, ő mindent tehet. A ló se meri ledobni. János is kilovagol, neki szabad, mert fiú. Lizó még vár egy kicsit, aztán fiú lesz. Fiú vagy liba.

A liba fel tud repülni. (...) Lizó is kövér, ezért akart liba lenni. Addig sírt, míg a Rózi néni két libaszárnyat hozott neki a konyhából: rákötötték a hátára és felugrott. Repülni még nem tudott, de magasra ugrott, és holnap még jobban fog menni. A libának tojása is van: Lizó addig sírt, míg a Rózi néni tojást nem hozott neki szakajtóban. A liba ráül a tojásra: Lizó is ráült a tojásra. De akárhogy vigyázott, eltört a tojás, és csúf nedves lett a hátsója. A mama összeveszett Rózi nénivel, hogy nem kell mindent megengedni. Rózi néni azt mondta, hogy úri gyereket nem szabad szekírozni (...).

Este bejött a mama, ölébe vette Lizót. – Az Istenke azért teremtetett kislánynak, mert úgy a legjobb. Nem lehetsz lánykó is, meg libuska is egyszerre. Meg kell elégedned azzal, ami vagy. Nem kell butaságot akarni (...)

– De ha nem tudok repülni, lovagolni akarok, mint a János!

– A János fiú, te meg kislány vagy, a kislány legyen jó és szelíd.

– Sohase leszek fiú?

– Soha.

Lizónak sírásra állt a szája.⁶¹

Lizó és Rózi néni érintkezések alapján, metonimikusan alakuló mesei, játékos gondolkodásával szemben az anya a normák, szabályok üzenetét közvetítő, metaforikus azonosítások logikáját, vagyis patriarchális gondolkodást állítja szembe. Ebben a szabályrendszerben nyerik el a dolgok értéküket, foglalják el a helyüket a hierarchiában. Lizó hamar rájön, hogy anyja véleménye többet számít, mint Rózi

nénié, s arra is, hogy a kislányok „nem fontosak, de boldogok”.⁶² A következő lép-
csőfok a menstruáció, a nagylánnyá válás, amelyet Lizó ismét csak szabadsága kor-
látozásaként él meg:

„De Lizó már tudta, hogy nem különb a fiúknál. A minap felmászott a fára, és
amikor egy kicsit leesett – igazán csak egy icipicit estem, mamám – elöntötte az
ingét a vér. Rémsüllyeszt, hogy megrepedt a hasa.

De a mama azt mondta: – Bolondkám, ez más, ez így van a lányoknál, ilyenkor
szép nyugodtan kell viselkedni. Most nagylány vagy már!

Lizó sírva fakadt, és egész nap bőgött. Hát mégis akkor lett nagylány belőle,
amikor muszáj volt – és nem, amikor ő akarta?”⁶³

Lizó egyfelől nem hajlandó a patriarchális hagyományokba és szabályokba
belenőni, másfelől, furcsa módon, éppen ezek segítenek a legtöbbet neki abban,
hogy szabadságát elérje. Felnőtként nincsenek barátai: férfi barátai vannak, akik-
kel mind a szexualitás, mind az egzisztenciális helyzet, mind az intellektus terén
egyenrangú. Lizó külön utakat keres, nem úgy él, mint más nők. És ezt azért tehe-
ti meg, mert erre engedélye van: egy férfitől, az apjától.

A kamasz Lizó meglepően nyíltan beszélget apjával – és nem anyjával – arról a
szokatlan témáról, hogy lehet-e egy lány egyszerre két fiúba szerelmes. Míg a gye-
rekkori jelenetben az anya bezárja a szerep- és identitáslehetőségeket, addig az
apa kinyitja azokat. A férfi megteheti azt, amit a személyes életében a férfinak, tár-
sadalmi szinten pedig a patriarchátus rendjének alávetett és annak megfelelni
akaró nő nem tehet meg: engedélyt adhat a szabálytalanságra – még egy lánynak is.

„– Meg lehet azt érteni, apa, hogy kettőbe szerelmes az ember?

– Mindent meg muszáj érteni.

– Egyedül te vagy ilyen, apa. Azért is sül ki a végén, hogy majdnem mindig
neked van igazad. A mama csudálkozik is rajta. Látod, neki nem merném bevallani
a két ideálomat. (...) Magyarázd meg, apa, hogy lehet kettőbe szerelmes az ember.

– Férfi szerethet, szeret is kettőt. Nőnél szokatlanabb. De majd eligazodol, ha
rákerül a sor: mire felnősz, kis musztáng. (...)

– (...) kétféle asszony van a világon: az olyan, aki jól szeret, mert talpig becsü-
letes (ilyen az anyátok) s az olyan, aki azért talpig becsületes, mert jól szeret. Az
igazi férfinak mindkettőre szüksége van. És sohasem hálálhatja meg eléggé azt,
amit tőlük kapott.

– Vajon én milyen vagyok, apa?

István a szemébe nézett, megsimogatta. – Az én lányom vagy, Lizó, majd elta-
lálod! (...)

– Úgy hiszem, apa téved, és csak egyféle asszony van. Ha Jenő vesz el, olyan
leszek, mint mama; ha Józsi felesége lehetnék, olyan lennék, mint Borka néni.
Vagy tán épp ellenkezőleg.”⁶⁴

Lizó ugyanabban a diszkurzív keretben írja le a kétféle szerelmet, amelyben ha-
gyományosan a férfiak szokták igazolni, hogy miért van két nőre szükségük:
ahogy az egyik nő a tisztességes asszony, a családjára, a másik pedig az érzéki
partner, úgy Lizó is két külön személyben látja a szerelem testi és lelki aspektusát.
A két nővel való párhuzamos kapcsolat fenntartása egy férfi esetében nem minő-
sül normatörésnek, mert a normák a férfi viselkedéséhez rugalmasan igazodva tá-

gulnak; biológiai szükségszerűségként, vagyis természeti eredetű szabályként értelmezve elfogadhatóvá válik a poligámia.⁶⁵ Egy nő esetében azonban ez normatörés lenne, kivéve, ha a férfi-világ erre a nőt feljogosítja.

Mindennek háttérében a Berkovics-családban az erős szuggesztív képességű nagyapától származó önbizalom áll, amely a gyermek felé sugárzott bizalommal alakul, hogy a gyermekben ismét önbizalomként jelenjen meg: „Az én lányom vagy, Lizó, majd eltalálsz!” – mondja Lizónak apja, s ezzel engedélyt ad neki arra, hogy az ő útját kövesse, vagy hogy akár attól is eltérjen (lásd Lizó gondolatait az egyféle asszony-kétféle asszony témájáról).

Apja Lizót musztágnak nevezi, míg a terhes Cserháthy Zsuzsánna magát „vemhes kancának” látja. A musztáng betörtetlen, nem alávetett, vad és szabad állat, ráadásul a neme eldönthetetlen, ezzel szemben a vemhes kanca képéhez az alávetett, szófogadó, dolgos, békés nőtény háziállat képzei tapadnak. Apja megadja Lizónak a nemi szerepektől független szabadság esélyét, de férje már nem: „fiatal kancának” nevezi feleségét,⁶⁶ amikor a terhes nő félmeztelen testét látva arra gondol, hogy nem kívánja őt, mert „gyerekes ez az asszony”, „szemérmetlenül meztelenkedik”, „nem is szégyelli saját magát”, és „nincs benne semmi kacérság”, „semmi ingerlő” – vagyis mert Lizó nem produkálja a Jenő által elvárt titokzatos erotikát. Már a nászéjszakájuk sem sikerül: Lizó a dulakodásig védekezik, míg férje végül feladja a dolgot. Jenő egy régi szeretőjével újítja fel a kapcsolatot, akit nem tart „tisztességes asszonynak”. Mégis a társadalmi szerepek az erősebbek: hiába választotta Lizó azt a férfit, akihez testileg vonzódott, a házasságban már nincs meg közöttük az erotika. (Később Józsi terhesen is vonzónak találja őt, de akkor már Lizó csak anyaként funkcionál, nem enged Józsi kéréseinek.)

A másik válóok az, hogy Jenő nem engedi Lizót írni, s ráadásul az írást a terhességgel kapcsolja össze, vagyis mindkét esetben kizárva és alkalmatlannak érzi magát. Nem akarja, hogy saját íróasztalt vegyen magának, mert számára az asztal a terhesség és az írás közös szimbóluma: „Lefekvéskor is mindig bosszantotta az a hasas íróasztal. Hasas, akárcsak Lizó. (...) Jenő az íróasztal előtt találta Lizót: verset írt. Mit akar ez az asszony? Nem elég, hogy a dzsentrit adja, ráadásul még bohémkedik is! Írni akar (...), okosabb akar lenni az uránál.”⁶⁷

Az író nőkről a közvélekedés sem pozitív: Lizó maga is elhiszi eleinte, hogy férjes asszony nem írhat. Aranyossy László oszlatja el ezt a félreértését, noha a női írókat nem tartja nagyra: „– Férjes asszonyok is írnak. – László fölényesen mosolygott. – Ámbár tán jó, hogy abbahagyta. Ritka nő ír olyat, amit halála után érdemes elolvasni.”⁶⁸

Leona, a professzionális író nő viszont a korban gyakori nézetek szócsöve: „Mit ér nekünk, némbereknek az írás, csak csaljuk magunkat vele. Ha olyan szeretőre akadnánk, amilyenre áhítozunk, sose vennénk tollat a kezünkbe.”⁶⁹

De Lizónak az apjától és nagyapjától nem csak a szabad szerelemre, hanem az írásra is engedélye van, és ezzel tud is élni. Amikor elhagyja férjét, és hazaköltözik Liskára, a gazdasági irodából rögtön elhozatja „nagyatyja ormótlan doktori íróasztalát”.⁷⁰ Aztán vendégségbe érkeznek hozzájuk Vedres György (Balázs Béla), és ezzel megkezdődik Lizó írói fejlődése: együtt írnak meséket, verseket. (A szöveg felidézi mind Balázs, mind Lesznai meséről vallott nézeteit: „kifogjuk mind a levegő-

ben úszó mesét.”⁷¹) Gyermeke megszületése után néhány hónappal Lizó Pestre megy. Apjától erre az önálló életre is engedélyt kap, ahogy az írásra:

„– Pestre szeretnék menni. De nem csak úgy látogatóba meg bevásárlóba – kezdte Lizó akadozva.

– Csak nem mégysz vissza az uradhoz? – István tekintetében hamiskás mosoly bujkált.

– Nem, apám, azt nem.

– Helyesen, lányom, ne is menj vissza. Előre kell menned.

Lizó közelebb kívánczolt apjához, a karszék támlájára ült. István könyve zajosan csapódott a padlóra. – Vigyázz, musztáng. Miért nevetsz?

– Örülök, hogy felmentesz a nőkre mért házassági kényszer alól.

– Nők menjenek férjhez, nem tehetnek egyebet. De most az én lányomról van szó. – Az apai kar Lizó köré fonódott. (...)

– És mit akarsz Pesten csinálni? (...)

– Írni szeretnék – felelte Lizó bátortalanul –, íróként akarok lenni.”⁷²

Az apa ismét musztángnak nevezi a lányt, és már ki is mondja, amit korábban csak sejteni lehetett: az ő lánya nem olyan, mint a többi nő. „Az apai kar Lizó köré fonódott” – Lizó apai védelem alatt áll. Kosztolányiné Harmos Ilonánál figyelhető meg, ahogyan egy nő, egy írófeleség illetéktelennek érzi magát az írással kapcsolatban; itt az derül ki, hogy az apai engedély ezt az illetéktelenség-érzést megszünteti.

Egy másik alkalommal apa és lánya Faludi Ákos politikai nézeteivel kapcsolatban keveredik vitába. Itt is fontosak az állat-jelzők, a számár, amikor az apa nem azonosul a lánnyal, ami egyenértékű azzal, hogy hangsúlyozza, nő; a tigris meg a farkas(szem), az e fogalmak révén férfiasnak ábrázolt küzdelemben, amelyben Lizó kiharcolja magának azt, hogy apja ismét egyenrangúnak látja, így ismét férfias jelzőt kaphat: „fenegyerek” lesz.⁷³

A Zelenák Rozi sorsával való összehasonlításban érhető leginkább tetten az, hogy Lizó helyzete mennyire különleges. Rozit, amíg otthon van, hazai közegében, családjá, ismerősei „csicsergő”⁷⁴ „pintyőkének” látják.⁷⁵ A városba kerülve Rozi elveszti a talajt a lába alól, védtelen kis állat lesz belőle („riadtan nézett körül, mint az apróvad, mely keresi hogy merre menekülhet ki a hajtók közül. [...] bemene-kült a kínálkozó résbe és meglapulva lihegett”⁷⁶). „Pacsirtahangja”⁷⁷ megmarad, felolvasásokra jár, majd ő maga is szaval, de kiderül, hogy a szabad életre nem való, csak kalitkában élhet: „Ha örökbe fogadtam volna, ha itt tartottam volna”⁷⁸ – mondja apja, Cserháthy Péter, amikor Rozi halálhíréről értesül. Rozi ugyanis Cserháthy és Ancsura második törvénytelen gyermeke, akit Ancsura a Cserháthytól kapott házból felnevelhet. Rozi éles eszű, bátor lány, amikor testvére, Laji, börtönbe kerül, titokban ennivalót visz neki. Cserháthynak megtetszik, hogy a lány szembe mer vele szegülni. Józsiban, törvényes fiában ugyanis hiába keresi az erőt, a saját erőszakosságát, a Cserháthy-tulajdonságokat. Fia minduntalan felesége, Alice gyengeségére emlékezteti, s ez fokozza a kegyetlenségét. Józsiból kiábrándulva kerül bizalmasabb viszonyba Rozival, és teljesíti a lány kérését: Pestre küldi tanulni a tanítóképzőbe. Rozinak tehát van apai engedélye az utazásra és a tanulásra, de aztán visszavárják az otthoni világba. Rozinak Pesten előbb plátói szerelmi kapcsolata, majd viszonya lesz Vedressel, akinek viszont állandó barátnője is van. A

lány nem tudja összeegyeztetni a kétfajta világot. Már a tanulásban is nehézségei vannak, de ez a szerelmi kapcsolat végképp összezavarja, bevett problémakezelő stratégiái nem működnek, s mivel az ebben a másik világban használatos stratégiákat nem tudja elsajátítani, a kulturális sokk állapotába kerül. A szöveg ezt a könnyűség, lebegés képeivel jelzi: „...György közelében egy versekben és fellegekben úszó életet lát maga körül, de már egy pillanat múlva visszavonzza a kacsadűlői zsalugáteres ház, édesanyja mosolya, Hacsek bácsi hangja. (...) Mindig rendbe tudta tologatni a cselekedeteit, ahogy a Kacsadűlőn helyretaszigálta a félretolt bútorokat. Ott rend volt körülötte... Édesanyja, Hacsek bácsi, a Vihorlát: biztos talajon járt közöttük. De fenn az égbolton nincs megszabott útja a fellegeknek. György közelében Rozi mennybolton úszó fellegecske lett.”⁷⁹

Rozi végül öngyilkos lesz, a Dunába ugrik. Lizó próbálja Rozit támogatni, saját példájával is biztatni, felszabadítani, megtanítani arra, hogyan éljen önállóan a művészársaságban, és hogyan vállalja a szerelmi kapcsolatot Vedressel, de hiába, mert Rozinak mindezt nem volt engedélye, s Lizótól, vagy Vedrestől ezt nem is kaphatta meg. Rozi magát az anyja, az otthoniak szemével látja, mindenáron tisztességes akar maradni. Vedresnek végül akkor enged, amikor Józsi, a tisztelt féltestvér megharagszik rá a kapcsolat miatt, vagyis amikor úgy érzi, mindegy, mert mások már tisztességtelennek tartják. A Rozit szorongató normák szólama abban fogalmazódik meg, ahogy Józsi és Lizó, anélkül, hogy összebeszéltek volna, ugyanúgy számolnak be Ancsurának arról, mi történt a lányával:

„Roziról pedig azt mondtam, hogy mindenki szerette, és nagyon boldog volt Pesten, míg sajnos bele nem szeretett valakibe, aki már jegyben járt.

– Ezt mondtam neki én is – hagyta helyben Józsi.

– Azért hazudtuk ugyanazt, mert ez az Ancsura igazsága.”⁸⁰

6. Az emlékező regény

Lizó és Józsi tehát képesek fordítani: beszélnek Ancsura nyelvén. Ez azonban nem kölcsönös: Ancsura nem is ismer a sajátján kívül semmilyen másik világot, Rozi pedig nem tud alkalmazkodni hozzá. Ancsura nem tudja meg, hogy Rozi a városban „súlytalan” lett, mint egy „luftballon”, s hogy már nem volt képes „rendbe tologatni a cselekedeteit”,⁸¹ de nem is tudhatná meg, mert nem tud ehhez a tapasztalathoz hozzáférni: nem mondják el neki, mert nincsenek rá szavai.

Társadalmi különbségek is látszanak ebben, az, hogy míg a parasztok világa babonás, indulatoktól terhelt, mitikus, önreflexiótól mentes, egyszerű, átlátható szabályok által vezérelt, addig mind Lizó, mind Józsi társadalmi csoportjában lehetséges az értelmezés. A regény filozófus és művész szereplői folyamatosan arra tesznek kísérletet, hogy átlássák azt, ami átláthatatlan és befolyásolhatatlan, míg a többiek csak a körülményekhez próbálnak igazodni, és erre ki jobban, ki kevésbé reflektál. De Lizó és Józsi tudása között is van különbség. Józsi nem lépi át saját határait, erre gyerekkori emlékei miatt képtelen. Ezt jelképezi a halálának módja is: a szibériai fogságban szerzett idegekre ható vírus miatt teste és később az agyműködése is megbénul, teljesen magába zárkózik, senkit nem ismer fel, vagyis elveszti a fordítási, értelmezési és emlékezési képességét is.

Lizót viszont emberismeretre is apja tanítja:

„Az én tudásom semmit sem ért volna neked, lányom. A te szerelmedet csak te magad tapasztalhattad ki azzal, hogy megéled. (...) De tudd meg, hogy Józsid sohasem fog feleségül venni.

Lizó arca most vérpirosan, forrón simult apja vállához. – Ó, ezt a Józsi rég megmondta. Nem is akarom magam a nyakába varrni. (...)

– Tudnod kell azt is, hogy Józsi nem mer feleségül venni.

– Mert zsidók vagyunk?

– Valószínűleg ez is hozzájárul, de nem ez az igazi ok. Józsi *fél* téled, Lizó. *Fél*, érted? (...) Józsi nem ismeri önmagát, nem is akar azonosságot vállalni apja fiával. (...) Nincs önbizalma, abban sem bízik, amiben hisz. Te, Lizó, magadat keresed; akármire bukkansz, minden téged igazol. (...) Te vagy az erősebb, tehát jobban tudod szeretni Józsit, mint ő téged valaha is szerethetne. Ez a te hatalmad. (...) Csak a legerősebb férfi bírja el az asszonyi segítséget. Józsi élhet úgy, ahogy azt elvárod, de az alkalmazkodását sose fogja *neked* megbocsátani.”⁸²

Ez a harmadik engedély, jog vagy más szóval képesség, amelyhez Lizó apja révén jut: a szabad szerelem, a poligámia joga, a hagyományos női szereptől való elmozdulás lehetősége, az írás mint a munka és önmegvalósítás természetesen adódó terepe mellé odakerül a tudáshoz való jog, vagyis az önreflexió és a mások lelki motivációi értelmezésének képessége. A regény tanúsága szerint az boldogul jól, az orientálódik megfelelően a társadalomban, az mozog szabadon különböző helyszínek között és különböző társadalmi csoportok közegében, vagyis az léphet át határokon, az képes alkotó életet élni, aki ismeri magát, ismeri és számításba veszi mások motivációit és reakcióit, aki képes emlékezni is. Józsi politikai elképzeléseinek irrealitása tehát összefüggésben van azzal, hogy ezt az önismereti munkát megspórolja, ennek azonban egyértelmű oka van: a gyerekkori pszichés fejlődését befolyásoló traumatikus tapasztalatokat nem tudja feldolgozni.

Amikor Lizó és Józsi egy másik kultúrában történeteket az Ancsura nyelvére fordítja át, azt is befolyásolják, ahogyan Rozira a saját világa emlékezni fog, vagyis múltat teremtenek. Lesznai Anna regényében az emlékezés olyan modelljét látjuk, amelyben a múlt és a jelen az emberek sorsában érintkezik; ennek értelmében a múlt hatással van a jelenre, még akkor is, ha a múlt csak a jelenből elképzelt múlt lehet. Ez az oka annak, hogy ez a hatás és ez az összefüggés viszont csak utólag érthető meg, a mindenkori jelenben csupán érzékelhető, mint az emberrel történő dolgok, események és mint cselekvési tér, illetve korlát.

A *Kezdetben volt a kert* tehát az emlékezésnek egy olyan nyitott modelljét teremti meg, amelyben az emlékező beletartozik a felidézett világba, de egyben kívül is áll rajta – így képes érintkezési pontokat kiépíteni múlt és jelen között. A regény legvégén így ír Lesznai Lizóról: „Csalódottan nézte a világot, amelyet képzelete mint titokzatos ábrákkal teleírt szőnyeget terített elébe. A régi rend tele volt hibával, de felbomlása kusza rendetlenségbe hozta az élet szálait. Saját arcképét is ott látta eltorzítva a szőnyeg mintájában. Minden szál fájt, amivel teste-lelke beleszövődött.”⁸³

Egy a regényről szóló pályázati szövegben pedig a következőket írja: „Én átéltem és emlékszem. Merek emlékezni, mert különösképpen úgy éltem át a múltat, mint aki a színpadon látná játszódni azt, amit rendesen realitásnak fogadunk el.

Benne voltam és kívüle is: jelentéktelen statisza és szereplő – de egyszersmind a néző figyelmes, mohó szeme. (...) A kompozíciós szándékom is az volt, hogy számtalan kis egyéni sorstörmelék az Idő – ez a minden regények főszereplője – rója össze egységes mozaikképpé. Egyes epizódok sokáig, látszólag indokolatlanul szövődnek a szövegbe, míg végül – legalábbis úgy remélem – igaz helyükre és jelentőségre lelnek a megoldásban. Az események nagy véres fonala gyakran rejtett. Míg fontos történések nyomtalanul sikkadnak el: apró halk mozzanatok válnak sorsot alakító elemekké.”⁸⁴

A múltnak ez a szötte a jelenből nézve adja ki azt a képet, amely épp akkor látható – súlypontja mindig áthelyeződik, az értelmezéstől függően. Ez – a saját történeten egyszerre kívül és belül lenni – az emlékezésnek egy olyan önreflexív módja, amely képes világok, emberek és időpillanatok között nem önkényes, de mégis szubjektív, érintkezésen alapuló kapcsolatot kiépíteni. Ezek a kapcsolódási pontok adják ki az írás terét, azt a hálót, amely a kultúrák közti hidat is megteremti az egyes ember számára.

Vezér Erzsébet Zelenák Rozi történetét feleslegesnek, „kispolgári szerelmi tragédiának” látja, amely „a regény egyik közegéhez sem illik”.⁸⁵ Megállapításának második része fontos, de általa fel nem ismert belátást fogalmaz meg: Zelenák Rozi története a közegtelenység, vagy közeg közötti elveszethez tartozik. Erről az emigráns Lesznainak nyilván erőteljes saját tapasztalata volt, és érdekes, hogy naplójában (fia halála után, 1945-ben, Amerikában) ugyanúgy fogja meg ezt az érzést, ahogy Rozi történetében is: a lebegés képén keresztül. Itt azonban kínálkozik egy megoldás, mely ezt a lebegést feloldja: az emlékező írás aktusa. „Úgy érzem, mint ha nem élném már magamat, lebegek két világ közt. Váróteremszerű érzés – néha fájó, néha majdnem kellemes, de irreális. Nincs meg az egyenes iram, a gyökérérzés – lebegés. Furcsa, hogy mégis úgy érzem, tenni kéne valamit. Megőrizni a múltat, mely még él, ameddig bennem él. Írni, de nem tudom, komoly ez az inger, vagy csak a bennem alvó múlt ez is? Isten az elrendezője.”⁸⁶

Az emlékezés a feltétele annak is, hogy egy irodalmi szöveg élő maradjon. Ebben az esetben az emlékezés az olvasásban valósulhat meg. Ha egy szöveget nem olvasnak, eltűnik az emlékezetből, míg ha olvassák, minden alkalommal más-hogy emlékeznek rá, újra és újra megújulhat. Az emlékezés intézményei garantálják, hogy amit összegyűjtenek, annak nem vész nyoma, de cserében megszabják az emlékezés szabályait, a nyomokhoz való hozzáférés módját. A nyomok így valójában nem is nyomok: elvesztik a múltra való utalás képességét. Nincs szükség nyomozókra sem.

Lesznai Anna regénye csak akkor poros, ha nem nyitjuk ki. Ha a könyv a polcon áll. Vagy a fiókban. Ha megvan a helye. Ha nem engedjük ki ebből a kettős szorításból. Az írás és az olvasás az emlékezés olyan formái, amelyek kiengedik a múltat – az olvasható szöveget – a múzeum védőőrzetéből, de ugyanakkor nem engedik át a felejtés sodrásának: beengedik az élő hagyományba.

JEGYZETEK

1. Zsávolya Zoltán: *Szövegalapzat, műfajiság, autonómia. Lesznai Anna nagyregénye mint élet(mű)ének foglalatja. In: Nő, tükrör, írás. Értelmezések a 20. század első felének irodalmából.* Szerk. Varga Virág–Zsávolya Zoltán, Bp.: Ráció, 2009. 385.
2. Radnóti Sándor: *Hamisítás.* Bp.: Magvető, 1995. 278.
3. Szilágyi Judit: *A mese mint világnézet és műfaj. Lesznai Anna – mesén és túl,* 332–346.; Földes Györgyi: „Hogy engem lássál nézd meg kedves a kerted.” *A női én és a metafizikai én Lesznai Anna lírájában* 347–368.; Eisemann György: *Egy átlényegülés lírai beszéde. Lesznai Anna: Tavasz Isten,* 369–376.
4. Zsadányi Edit: *A tű és a toll. Lesznai Anna himnzeinek és verseinek tárgya.* It, 2006/1. 119–126.
5. Markója Csilla: „Életem sűrített esszenciája.” *Három kulcsregény és három sorsába zárt „vasárnapos”. Lesznai Anna, Ritoók Emma és Kaffka Margit találkozása a válaszüton.* Enigma, 2007/52. 67–108., 95–101.
6. Szilágyi Judit: *Idődíszítés.* 155. In: Lesznai Anna: *Idődíszítés. Mesék és rajzok.* Szerk. Szilágyi Judit, Bp.: Petőfi Irodalmi Múzeum–Hatvany Lajos Múzeum–Nemzeti Tankönyvkiadó, 2007.
7. Szilágyi Judit: *A lélekvalóság törvényei.* Lesznai Anna. In: Borgos Anna–Szilágyi Judit: *Nőírók és író nők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban.* Bp.: Noran, 2011. 79–126., 86., 90., 92., 101.
8. Uo. 118.
9. Idézi Vezér Erzsébet: *Lesznai Anna élete.* Bp.: Kossuth, 1979. 6. Zsávolya: i. m. 377.
10. Lásd erről: Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. From Charlotte Brontë to Doris Lessing.* London: Virago, 1978.
11. Zsávolya: i. m. 378.
12. Uo. 379.
13. Uo. 380.
14. Uo. 390.
15. Uo. 379.
16. Zsávolya itt Alexa Károly zsidó családregényeket elemző tanulmányára támaszkodik, amely a *Kezdetben volt a kert* „terjengősnek és pepceselőnek” tartja. Alexa vázlatosan ismerteti csak a regényt, de Zsávolya fenti érvelésének éppenséggel ellentmond: „Nincs elkülönülő zsidó szempont. (»Halálra ítélt osztály ez a dzsentri, és a zsidó dzsentri még annál is züllöttebb.«)» Alexa Károly: *A magyar-zsidó családregény.* Kortárs, 2003/8. 66–80., 76.
17. Földes Anna: *Hazajáró regény.* Kortárs, 1966/9. 1491–1494.
18. Hajnal Zsuzsa: *Beszélgetés Lesznai Annával...*
19. Zsávolya is említi a regény megkésetttségét. Kár, hogy úgy fogalmaz, a nők biológiai órájára utalva, hogy az gúnyolódásnak is tűnhet: „e nőnemű szerző magyar irodalmi órája legkésőbb 1940 körül megállt.” i. m. 391.
20. Földes Anna: i. m. 1492.
21. Rusznyák Márta: *Kezdetben volt a kert. Lesznai Anna regénye.* Magyar Nemzet, 1966. aug. 14.
22. Horváth Zoltán: *Lesznai Anna: Kezdetben volt a kert.* Kritika, 1966/7. 53–54.
23. *Sorsával tetováltan önmaga.* i. m. 487–488.
24. Vezér Erzsébet: *Lesznai Anna élete.* i. m. 133.
25. Földes Anna: i. m. 1493.
26. *Sorsával tetováltan önmaga.* i. m. 464.
27. Uo.
28. Markója Csilla: i. m. 105.
29. Zsadányi Edit: i. m.
30. I. 149.
31. Elaine Showalter: *Piecing and Writing.* In: *The Poetics of Gender.* Szerk. Nancy K. Miller, New York: Columbia UP, 1986. 222–247.
32. Uo. 226.
33. Uo. 234.
34. Lesznai Anna Hatvany Lajosnak, MTA Kézirattár, MS 5368/65, 1957. október, idézi Török Petra: „Mindenképp úgy érzem, ez lenne a fő könyv”. 57.

35. Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert I-II.*. Bp.: Szépirodalmi, 1966. A továbbiakban a kötetet és az oldalszámot adom meg. I. 14.
36. I. 24.
37. I. 39.
38. I. 30.
39. I. 68.
40. I. 91.
41. I. 93.
42. I. 160.
43. I. 97.
44. I. 8.
45. I. 37.
46. I. 60.
47. I. 189.
48. I. 201.
49. I. 146.
50. I. 198.
51. H. Futó *Hargita: A női út.* Hungarológiai Közlemények, 2004/2. 92–103.
52. I. 419.
53. I. 445.
54. I. 476.
55. II. 194.
56. II. 238.
57. II. 118.
58. II. 122.
59. I. 202.
60. I. 216.
61. I. 219.
62. I. 222.
63. I. 228.
64. I. 350–351.
65. Erről lásd: Marczali Ferenc: *A nem monogám férfi és a monogám nő szubjektumának megképződése a XIX. és XX. századi magyar epikában.* Szakdolgozat, ELTE BTK, 2011.
66. I. 679.
67. I. 678.
68. I. 683.
69. II. 237.
70. II. 13.
71. II. 50.
72. II. 144–145.
73. II. 29.
74. I. 635.
75. I. 613., 632.
76. II. 196.
77. II. 196.
78. II. 213.
79. II. 201–202.
80. II. 215.
81. II. 202.
82. II. 144.
83. II. 619.
84. Lesznai Anna pályázata a Guggenheim Alapítványhoz. PIM Kézirattára, V. 3670/13/2. Közli: Török Petra: „A múlt rongyszedője vagyok.” *Adalékok a Kezdetben volt a kert című regény keletkezéstörténetéhez.* Enigma, 2007/52. 42–43. Lásd erről: Markója Csilla: i. m. 102–103.
85. Vezér Erzsébet: i. m. 140.
86. *Sorsával tetováltan önmaga.* i. m. 490.

HOLMAN RÉKA

Három könyvtárgy és a retrospektív cenzurális olvasat nehézségei

KONRÁD GYÖRGY: A VÁROSALAPÍTÓ

Konrád György 1969 és 1973 között írta *A városalapító* című regényét, a kötet első hazai kiadása azonban csak 1977-ben látott napvilágot. A *Magvető Kiadó*t ekkor alapvetően az motiválhatta, hogy a regény már megjelent német és francia fordításban is, a honi kiadó tehát egyre kínosabban érezhette magát az anyanyelvi megjelenés hiánya miatt. Az első kiadás egy erősen cenzúrázott, megcsonkított és helyenként átírt változata Konrád művének, egy harminchárom éves könyv, a cenzúra bizonyítéka, maga a könyvtárgy azonban semmilyen szinten nem utal erre. Ezt a kötetet egészítették ki később ismerősök, barátok, létrehozva egy ma már ereklyeszámba menő ellenpéldányt, de erre a performatív aktusra csak a harminchárom évvel később megjelenő harmadik kiadás reflektál.

A regény első teljes változata 1992-ben jelent meg a *Pesti Szalon Könyvkiadó* jóvoltából: megváltozott a politikai kontextus és maga a szöveg is, ennek ellenére a kiadvány nem sokkal beszédesebb, mint elődje. A fülszövegben Carlos Fuentes egyetemes keretek között helyezi el a regényt: „*A városalapító*ban Konrád György a modern hadviselés egyik legvisszataszítóbb aspektusát fogalmazza meg, ami nem más, mint a várostervezők hadüzenet nélküli háborúja a városlakók ellen. Az ügyeskedők hadművelete az életet élők ellen, azoknak az erőszakos cselekedete, akik, miközben a mi boldogságunkat tervezgetik, egyben boldogtalanságunkat biztosítják. Nincs ebben semmi meglepő; ez mindig is így volt. Ám, ami változott, az a tudatosság foka. Mindegy, mennyire rokonszenves nekünk a görög *polis* vagy a firenzei *városállam*, az ő gondjaik iránt csak akkor lehetünk érzékenyek, ha magunk is az övékével hasonló gondokkal küszködünk.”

A szöveg hangsúlyozottan nemzetközi kontextusba helyezi a szerzőt és regényét, amire talán éppen a rendszerváltozás utáni első magyar kiadásnak volt legkevésbé szüksége. Ennek a kötetnek inkább az lehetett volna a tétje, hogy a regény specifikusan a Kádár-rendszerre jellemző textuális és kontextuális jegyeit domborítsa ki, kínálja fel értelmezésre. Jelesül, hogy mi és hogyan sérthette fel a rezsim kultúrpolitikai konszenzusának érzékeny szövetét, mi az, ami nem egyetemes várostervezési probléma, apokaliptikus vízió vagy karnevál: tehát, ami csak ezen a szűk helyen érvényes, amivel csak egy adott rendszer keretei között érvényteleníthető szerző és műve.

Van a regényben egy mondat, amelyből a cenzor egyetlen kifejezést húzott ki: „a szocializmus az”.¹ Ezzel a politikailag neutrális ajánlóval is mintha kihúznák több évtized kultúrtörténeti kontextusát a regény alól, amivel nem azt állítom, hogy a mű kizárólag a cenzúra logikája mentén olvasható, mindössze azt, hogy

egy hitelesként felmutatható könyvtárgynak az erre vonatkozó reflexiókat is tartalmaznia kellene. Az 1992-es kötet belső borítóján egyetlen sor utal arra, hogy miért is kellett tizenöt évnek eltelnie a két kiadás között: „Második, csonkítatlan kiadás: *Pesti Szalon Könyvkiadó*, Budapest, 1992.” A könyv papírkötésű, 160 Ft-ba került, az infláció mértéke drámai: az első kötet ára még csak 15,50 Ft volt.

Lehetséges, hogy ez a kontextus a rendszerváltozást követő években túlságosan is evidens lett, bár én inkább ennek ellenkezőjét tartom valószínűnek: azoknak, akik idejében hozzájutottak az első kiadáshoz, esetleg ki is egészítették a megcsonkított változatot, nem volt szükségük magyarázatra, aki viszont először vette kézbe az újra kiadott regényt nem feltétlenül lehetett tisztában az előzményekkel. Az első teljes kiadás ezt a problémát gyakorlatilag figyelmen kívül hagyja, ami a megjelenés óta eltelt közel húsz év után is – az emlékezet rövid hatósugarának ismeretében – hiátusként fogható fel.

A regény harmadik hazai kiadása 2010-ben jelent meg az *Európa Könyvkiadó* gondozásában, ezúttal a szerző által írt, a regény körüli történeteket rekapituláló előszóval. Konrád így ír művéről: „*A látogató*-ban a beszélő én – egy gyámhatósági tisztviselő – néz szembe ügyfeleivel, az elesettekkel, a magukra hagyottakkal, a szabályszegőkkel. *A városalapító*-ban a várostervező a szülővárosával, mindig a hatalom a hatalom nélkülivel. Az alul levők nem tudnak párharcot folytatni a felül levőkkel, csak a devianciával tudják felhívni magukra a figyelmet. A vita nem közöttük és a viszonylag felül levők között zajlik, hanem az utóbbiak fejében, egy önmagával meghasonlott elit több dialógust magában foglaló monológjaként. Könyvem a szocialista városépítészeti rossz lelkiismerete volt.”² Ez a leírás tulajdonképpen visszahelyezi a kötetet abba a társadalomtörténeti kontextusba, amelyben mindig is benne állt, és amelyből az 1987-ben íródott, majd 1992-ben fülszöveggéként felhasznált Fuentes-mondatok kiragadni látszottak.

Az itt leírt rossz lelkiismeretet próbálta meg aztán a cenzor aprólékosan kigyomlálni a szövegből, és olyan mondatok estek ennek áldozatul, melyek közvetlenül párhuzamba állíthatók az előszó magyarázatával: „Felhúztunk, lenyomtunk százazreket, többet fel, mint ahányat le, aki lent volt, nagyobbbrészt lenn maradt, aki fent volt, nagyobbbrészt fenn maradt.”³ A szöveg tehát közvetlenül a hatalom és a társadalom struktúráját érinti, ami tűrhetetlen egy önnön legitimitását megalapozni képtelen rendszer számára, ahol meghatározó tapasztalat kell hogy legyen a szégyenérzet. A szégyent pedig szégyellni kell és elrejtteni. Az állam és állampolgár viszonyát taglaló belátások közül nem egy tényleges tézist, hanem a bekezdés utolsó mondatát – hogy úgy mondjam csattanóját – húzta ki a cenzor: „Ma ezt a belátást szégyellem.”⁴ a szégyent még kéne magyarázni: az állam kontrollszerveire vonatkozik.

A regényt mint könyvtárgyat kontextualizáló, hiánypótló előszóban olvasható a kötet első kiadásának tárgyi és ideológiai modifikációjáról szóló igen tanulságos leírás is: „A teljes szövegre nem kellett sokat várni, barátok és baráti ismeretlenek akkori feleségem, Lángh Júlia közreműködésével (én akkor már Nyugaton voltam) különböző formákban, kis beragasztott szalagocskákkal-oldalakkal – vagy egy csatolt füzetkével – helyreállították a teljes szöveget, és előállítottak egy cenzúracsfófol

könyvészeti ritkaságot, amely nemcsak a csínyben részt vevőknek, de az ilyen példányok olvasóinak is kaján elégtételt adott: lám, túl lehet járni az állam eszén.”⁵

Van még valami, ami rávilágít arra, mennyire tétnélküli is tulajdonképpen több mint három évtized elteltével az általam művelt újraolvasási kísérlet: „A Szabad Európa Rádió munkatársai is elvégezték ezt az aprólékos filológiai munkát, és nem lévén birtokában a magyar alappéldánynak, Szenessy Mario kiváló német fordításával vetették össze az 1977-ben cenzúrázva megjelent *Magvető*-kiadást. Íme a bizonyosság, hogy volt idő, amikor az irodalom számított.”⁶ Nemcsak az irodalom számított, hanem a sorról sorra összeolvasásnak is volt tétje: valami pótolhatatlannak hitt dolog elvesztését volt hivatott megelőzni. A törlés, a titok, a hiány a félelem bizonyítéka volt, a kitakart, elfedett részek felmutatása pedig e félelem gyökereit leplezte le. A falak és drótkerítések nélküli európai kulturális térben elég egy könyvtárig elmenni, és némi illúziót táplálni az iránt, hogy a hiány részecskéinek összeillesztésével érthetőbbé válik valami a nem is olyan régmúlt represszív logikájából.

A cenzor aprólékos feladatát Kardos György, a *Magvető* igazgatója végezte el, maga Konrád így reflektált erre a folyamatra: „Többnyire az erőszak képeit hagyatta ki, az állami erőszak képeit, amelyek akkor jobban megszállták az agyamat, mint később.”⁷ Ugyanebből az interjúból kiderül az is, hogy Kardos olykor a törlés és átírás mellett saját passzusokat is beleírt a szövegbe. Az átírásra néhány példa: „fehérbor” helyett „vörösbor”⁸ (megmagyarázhatatlan, talán csak elírás?), „bohóca” helyett „megtestesítője”,⁹ „vezető” helyett „technokrata”,¹⁰ a „forradalom” szó elé pedig bekerült a „látványos”¹¹ jelző. Ezek a javítások nyilvánvalóan azt a célt szolgálták, hogy elvegyék, vagy legalább némileg csorbítsák az élet a szövegnek.

A továbbiakban szeretnék felidézni néhány törölt szakaszt a szövegből, ezúttal nem elsősorban a Konrád által említett erőszak képeit, hanem olyan utalásokat, melyek valamiért túlcúsúznak az elbeszélhetőség határain. Ilyenekről van szó: „egy átlagosan hiú és buta korszak téves eszméivel”¹² vagy „érdekszféraváros”¹³ vagy „Aki azt jobban tudja, autót vezet, aki rosszabbul tudja, nem mehet moziba, s egy pontos őrmester ellenőrzi, hogy este tíz után otthon nézi-e a televíziót.”¹⁴ vagy „a falmelléki szélárnyékkeresők” és „a kacsingató pribékek s a vérszerződő hamis tanúk, akik az első kihallgatáson jegyzőkönyvbe diktálják azt is, amit nem tudnak rólam”¹⁵ vagy „viselőik itt sem fognak többet keresni”¹⁶ vagy „napsütötte húsos arcok szánakoznak a lassan gördülő állami rendszámú kocsik ablakában”¹⁷ vagy „nincs olyan hadsereg, melyből meg ne szöknék.”¹⁸ vagy „Egy gyufalángnyi szabadságtól kicsit elcsábítva”¹⁹ vagy „akkor sem térnek el beszéd tárgyuktól, ha a rendőr belép”.²⁰ Ezek a mondatok szinte egytől egyik a hétköznapi tapasztalat szférájába sorolhatók, nem tolják arrébb a társadalmi fantázia határait, mégsem hangozhatnak el.

Érdekességgént megemlítenék még két remekbeszabott passzust, melyeket a cenzori munkát érzésem szerint egyre inkább élvező Kardos illesztett a szövegbe. Sejtelmem sincs ugyanis, hogy mi motiválhatta a következő mondat megírását: „Ez a fal, bár az egyik rekeszben az az urna áll, amelybe feleségem holttestének össze-söpörgetett hamuját beletették, elégséges indíték arra, hogy kiröhögjem a halált.”²¹

Feleségről a szövegnek ebben a részében szó sincs, és a személyes hangnem is elég drasztikusan elüt az ezt megelőző és ez után következő személytelen és általános jellegű leírástól. Mielőtt azonban a cenzort inkonzisztens szöveg előállításával vádolnám meg, egy igazi gyöngyszemre hívnám fel a figyelmet. „A másik teste elárvult tárgy a többi között, ölekezések félhomályából higanygőzfénybe kerül, amíg az idegenkedést föl nem váltja a közöny, s az útitárs vissza nem változik ablakká a tárgyilagosság falán.”²² Tagadhatatlanul szép. A strandon napozó nyugati társadalom lényege egy globális elidegenedés-metaphora keretében bontakozik ki, a csillogó tengerpartról az ember tényleg szinte hazavágyik.

Angyalosi Gergely 1994-ben, Pozsonyban többek között Konrád *A városalapító*-tban lefestett apokaliptikus víziójáról tart előadást, a kötetben is megjelent szövegben pedig hivatkozási alapként az 1977-es kiadást használja.²³ Vajon ilyen jelentéktelenek lennének az eltérések a két változat között, vagy ő maga is egy ritkaságszámba menő kiegészített példánnyal dolgozott? Az első kiadásból többek között szinte teljes egészében hiányzik annak a városnak a leírása is, amelyet a szerző *nem akar*.²⁴ Megítélésem szerint a regény egyik legemblematiszabb része ez, ahol a korábban már említett „rossz lelkiismeret” hangja csendül fel. Igaz nem apokaliptikus, sőt. Az apokalipszis egyetemes víziója, a tág lépték helyett itt Konrád a lehető legműködőbb rács mentén halad: a leírás részletező közelképek tűpontos rajza. A minduntalan elismételt „nem akarom a várost” adja a szöveg retorikai keretét, ami így vádbeszédként is értelmezhető. A szigorúan vett irodalomtudományos megközelítések helyett tehát a beszéd és a hallgatás lehetőségeit, ezek kollektív emlékezetben betöltött helyét próbálta meg letapogatni ez a kései összevétel cenzúrázott és integráns mű között. Egyszerűen csak azért – hogy egy a cenzor által beszúrt rövid lamentációt idézzek –, mert: „Sok a múlt.”²⁵

JEGYZETEK

1. „[A szocializmus az,] amiben élünk, ami volt, ami van, nem cél, nem csőd, nem eszme, nem törvény, nem eltévelyedés, kelet-európai jelen idő, tagolt rend, kibomló dráma, érdekek és adottságok, önámítások és önleplezések, kísérletek és kudarcok erőjátéka, valami, amit annak nevezünk, ami olyan, mint mi vagyunk, valami, ami más is lehet, az építettervezők történetfilozófiájára kiállítási tárgy a gondolkodás múzeumában.” Konrád György: *A városalapító*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977 p.: 124. vö. Konrád György: *A városalapító*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992 p.: 75.

2. Konrád György: *A városalapító*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010. pp.: 7–8.

3. 1977 p.: 122. vö. 1992 p.: 74.

4. 1977 p.: 116. vö. 1992 p.: 71.

5. 2010 p.: 10.

6. U.o.

7. Vámos Miklós: *Kedves kollégák*. 1. kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010, pp.: 398–399.

8. 1977 p.: 77. vö. 1992 p.: 48.

9. 1977 p.: 143. vö. 1992 p.: 87.

10. 1977 p.: 161. vö. 1992 p.: 100.

11. 1977 p.: 175. vö. 1992 p.: 109.

12. 1977 p.: 19. vö. 1992 p.: 13.

13. 1977 p.: 33. vö. 1992 p.: 22.

14. 1977 p.: 45. vö. 1992 p.: 29.
15. 1977 p.: 48. vö. 1992 p.: 31.
16. 1977 p.: 56. vö. 1992 p.: 36.
17. 1977 p.: 61. vö. 1992 p.: 39.
18. 1977 p.: 91. vö. 1992 p.: 57.
19. 1977 p.: 206. vö. 1992 p.: 130.
20. 1977 p.: 227. vö. 1992 p.: 142.
21. 1977 p.: 198. vö. 1992 p.: 125.
22. 1977 p.: 212. vö. 1992 p.: 134.
23. Angyalosi Gergely: *A költő hét bordája*. Latin Betűk, Debrecen, 1996. pp.: 90–91.
24. 1977 pp.: 177–178. vö. 1992 pp.: 111–113.
25. 1977 p.: 264. vö. 1992 p.: 163.

JOLANTA JASTRZEBSKA

Egy kételkedő férfi vallomásai

KUKORELLY ENDRE *EZER ÉS 3, AVAGY A NŐKBEN REJLŐ SZÍV* CÍMŰ ALKOTÁSÁRÓL

Bevezető megfigyelések

Kukorelly Endre műve komoly kritikai visszhangot váltott ki. A kritikusok egy része dicsérte az alkotást, míg a feminista kritika szempontjából írt cikkek egyhangúan negatívan bírálták. A második kiadás alkalmából érdemes újra szemügyre venni a művet. Az alábbi elemzés egyfelől az előbbi kritikákban kevésbé érvényesült szempontokat kívánja kiemelni és egyben vitába szállni az elfogultan alkalmazott feminista kritika állításaival. Tanulmányom célja Kukorelly szövegének struktúráját és a benne rejlő ellentéteket – mint a művet meghatározó és értelmét generáló alapelvet – feltárni.

A cím és az alcím közötti feszültség sejteti, hogy a mögöttük levő szöveg mindenképpen két ellentétet alapul: *Ezer és 3* nyilvánvalóan a Don Giovanniról szóló legendára utal, miszerint a híres-hírhedt nőcsábító csak Spanyolországban 1003 nőt hódított meg. Ezt a meglehetősen kihívó, már-már mizogén hangzású címet (erről majd bővebben a feminista kritika tárgyalásakor) a 19. század végi poétikába illő, sőt romantikus jellegű alcím követi, amely azt ígéri, hogy a szövegben a jellegzetesen női érzelmességről, a női szívügyekről lesz szó.

A címlapot követő mottó, amely Mozart-Lorenzo Da Ponte, Lev Tolsztoj, Hermeiasz és Shakespeare egy-egy művéből származó idézetekből áll, további útbaigazítást nyújt az alkotás olvasására, értelmezésére, illetve azok nehézségeire hívja fel a figyelmet. Kukorelly szövegének már az első oldalai is nehéz feladat elé állítják az olvasót, aki felteszi magának a kérdést, vajon milyen műfajú szöveget tart a kezében. A kérdés semmiképpen nem indokolatlan, hiszen a műfaj meghatározása nemcsak az olvasói elvárásokat határozza meg, hanem a megítélés kritériumait is magában rejt. E tekintetben azonban a Hermeiasz-idézet komoly intésnek tekinthető, amellyel a szerző figyelmezteti olvasóját, hogy a legnagyobb nyitottsággal, min-

den előzetes ítélet nélkül olvassa a szövegét. A második mottó viszont a mű első lapjain az *Anna Karenina* egyfajta átírására utal, amely már bevezeti azt a távlatot, amelyből az elbeszélő reflektálni fog Tolsztoj regényére. Ugyanis azonnal feltűnik, hogy nem Anna alakja, hanem a három férfi szereplő, Oblonszkij [O], Levin [L] és Vronszkij [V] érdekli igazán az elbeszélőt, pontosabban a nőkhöz való viszonyuk. Jegyezzük meg, hogy mindjárt az elején elhangzik az évszázadok óta ismert (Freud előtti!) sóhaj/panasz/megállapítás: „Minek tanulmányozni a nőket, ha olyan kiismerhetetlenek” (13.).¹ Ennek a „bölcsségnek” változatai felbukkannak majd a szöveg folyamán, más-más megfogalmazásban. (lásd pl. 168., 195. lapot).

A szöveg kompozíciója, legalább felső szinten, hamarosan világossá válik: az első személyű, férfi elbeszélő tipográfiailag is elkülönített szövegtömbökben elmeséli a nőalakokkal való szexuális élményeit, szándékosan, programszerűen elvetve minden prűdériát, amely a híres, klasszikusnak mondható irodalomra jellemző volt. A fő példa *Anna Karenina*, de *Madame Bovary* is szóba kerül. A Tolsztoj regényéből való idézetek, a fent említett alakokhoz fűzött kommentár külön, meta-irodalmiréteget képez, amely laza szerkezetű, szellemes esszévé válik. A két réteg közötti kapcsolat viszont kimondottan ötletszerű, mégis van közös vonásuk: a férfiak nőkkel szemben való magatartása.

A műfajok keveredése

Kukorelly egész munkásságára igaz a műfajok megszába jellemzők kerülése, ez a jelen szövegre is vonatkozik; ha egyáltalán, akkor is csupán egy-egy műfajra emlékeztető jellegzetességek bukkannak fel. A kompozíció talán az emlékirathoz áll legközelebb,² és így egyfajta keretet biztosít az egész alkotásnak, azon belül egy család- és fejlődésregény töredékeit, illetve egy esszé elemeit is meg lehet különböztetni. Regénybeli cselekményről alig lehet beszélni, a történelmi idő csak közvetve van jelölve, de az elmesélt történetekből kibontakozik a narrátor saját fejlődési ideje, amely az egyetemes emberi kronológiához igazodik, tehát a gyermekkor, a kamaszkor és a felnőtt férfi kora. A visszaemlékezés a narrátor számára megrázó eseménnyel kezdődik, amely némi hasonlóságot mutat az *Anna Karenina* nyitó jelenetével; a következőt olvassuk: „Anyám súlyos hisztériás rohamot kapott, amikor rájött, hogy a férje megcsalta egy kolléganőjével. Mármint az apám, róla van szó.” (14.)

Mint tudjuk, Oblonszkij hercegnő, miután megtudta, hogy férjének viszonya van a család volt francia nevelőnőjével, elvonult a saját szobáiba és abbahagyta a háztartás irányítását, ami teljes zűrzavart okozott. A narrátor emlékszik a hasonló helyzetre, Tolsztojt idézi³: „*A gyerekek, mint eszeveszettek, futkostak a házban*” (15.), a saját tapasztalatból merítve hozzáteszi: „Hagyták, hogy vaduljunk, mint az eszeveszettek, addig is elvagyunk legalább, elfoglaljuk magunkat, kifáradunk, telik az idő.” (15.)

A többes szám a narrátorra és a hűgára vonatkozik; az utána következő szöveg az apjuk és Oblonszkij herceg (a továbbiakban: [O]) nőügyeiben fellelhető hasonlóságokkal foglalkozik. Az elbeszélő számára [O] érzelmei és töprengései olyan távlatot jelentenek, amelyből próbálja megérteni a saját apját. Tolsztoj szövege

tehát interpretációs mintául szolgál: mit érezhet egy nős ember, amikor egy másik nővel viszonyt kezd és amikor a felesége ezt megtudja. „Nem hiszem, hogy az apám *megbánta* volna ezt a történetet. Bármelyiket, mert akadt jónéhány [...]. Nem hiszem, hogy ne *sajnálta* volna, nagyon is sajnálta azt a nőt, és sajnálta a feleségét is, és nyilván magát sajnálta a legjobban [...].” (18–19.)

Aki emlékszik az *Anna Karenina* első fejezetére, az könnyen felismeri nemcsak a kövér betűvel szedett kulcsszavakat, hanem azt az egész légkört, ami körbeveszi [O]t és mindennapi szokásait, kényelmes életének ritmusát. Végeredményben mind [O], mind az apa hivatalba készülnek, mielőtt megisszák a kávéjukat és megnézik „*a még nedves reggeli újságot*” (22.). Túl egyszerű lenne úgy elkönyvelni a Tolsztoj-idézeteket, mint a már egynéhány évtizede divatos intertextualitást és inkább Derridára való ironikus utalásként kellene interpretálni a vendég(szöveg)foszlányokat, miután a francia filozófus bebizonyította, hogy minden szöveg csakis a már meglevő szövegek újraösszeállítása. Ugyanakkor Kukorelly nemcsak a szövegrészleteket használja fel, hanem *explicit*e újraértelmezi a tolsztoji férfi- és nőalakokat, amelyekről többet tudhat, mint például a saját maga alkotta apa alakról, azaz legalább annyit, amennyit a mindentudó tolsztoji elbeszélő elmond róluk. Kukorelly pedig, az első személyű narrációt választva, csakis a narrátoráról tud nyilatkozni. A szerző a legnagyobb konzekvenciával betartja ezt az elvet; az apa Rózsi nénivel való nemi aktusának leírása kivétel, amelyet mint a jóval később, azaz a felnőtt elbeszélő által *elképzelt* jelenetet kellene interpretálni. A narrátor mind az [O]jal, mind az apjával affinitást érez, ebből ered a házasság elleni filippika, amely szintén egyfajta motívummá válik a szövegben.

A kamaszkorba belépő (kis)fiú számára éppen Rózsi néni a nemi inger első jeleinek ébresztője, a nő már tudja, hogy a fiúnak „megkeményedett a fityije” (31.), amikor „véletlenül” a mellével megérinti a vállát. A fiú az apjától szeretné megkapni a szexualitásba való beavatást, de ez nem történik meg, mindketten túl szégyenlősek, ráadásul a fiú képtelen megfogalmazni a kérdést, amelyre választ szeretne kapni. Végül egy-egy tapasztalt nő avatja be a főhős-narrátort a nemi élet titkaiba. Így kezdődik az „ezer és három” nő felvonultatása.

Az anya és az apa közötti vergődés

Kukorelly alkotása nemcsak Don Juan legendájához, hanem még egy másik régi szöveghez is visszanyúl: Casanova emlékirataihoz, amelyekben az olasz hódító nagy büszkeséggel elmeséli a nemesi vagy (nagy)polgári hölgyekkel való „szerelmi” kalandjait és minden szégyen nélkül beszámol például arról, milyen összegért vette meg egy orosz paraszttól annak szűz lányát, mielőtt megvizsgálta, hogy ténylegesen szűz-e. Az *Ezer és 3* elbeszélője, híres irodalmi mintáihoz híven, elveti a házasságot; Casanova sem nősül meg, és a kérdés, vajon miért nem, több író foglalkoztatott.⁴ Az elbeszélő olyan hevességgel érvel a házassági kapocs ellen, hogy ez már gyanús, azaz valami belső, talán tudatalatti sérülésről tanúskodik.⁵ Mivel a narrátor eléggé magas libidóval rendelkezik, ezért csakis az apa és [O] útját választhatja, de úgy tűnik, az anyja hajdani szenvedésének emléke nem hagyja békén, sőt arra készteti, hogy soha ne hozzon egy nőt hasonló helyzetbe, tehát ne

legyen férj, ne alapítson családot, ne legyen gyereke, hiszen a gyerek is szenvedhet! Mialatt az elbeszélő hajlamos felróni az apjának egyet-mást, az anya alakja ott lappang a szövegben – mint egy aszexuális lény. Az elbeszélő bemutatja neki a barátnőit, szeretné elnyerni számukra az anya rokonszenvét, beleegyezését, de kénytelen bevallani, hogy: „Anyukám nem szívleli a barátnőimet. Szinte egyiket se. Akiket fölcipelek hozzánk, és mivel előbb-utóbb *mindegyiket fölhozom* egyszer vagy kétszer, majdnem mindegyikkel akad baja.” (75–76., kiemelés tőlem, J. J.)

Az elbeszélő egy lehetetlen helyzetbe keveredett bele: minden cselekvése az apjával való azonosulás eredménye, ugyanakkor ő minden áron ragaszkodik az anya jóváhagyásához, akkor is, ha tudja, hogy ez lehetetlen, hiszen a „felhozott nők” és az anya között áthidalhatatlan szakadék tátong. Mégis, egyes nők esetében az anya kritériumait figyelembe véve azon töpreng, hogy az illető talán mégis megtetszene neki: „Pedig lehet, hogy tetszene neki, mármint anyukámnak ((609)), komoly nő, nem annyira *fiatal*, gyereke van, férje, nem akar mindjárt válni, látszik rajta, hogy nem fog cirkusolni.” (76.)

A férfi nőpartnereivel kapcsolatban az anya véleménye, esetleges helyeslése többször szóba kerül, ugyanakkor az elbeszélő nem tudja elviselni az anya és a „felhozott nő” egymáshoz való legártatlanabb, udvariasság alapján létrejött közelségét, már félti a pozícióját, már úgy érzi ki van rekesztve, el van felejtve, nem számít: „Kint cigarettázik az anyám ((807))tel a télikert kitért ablaka előtt, *élénken beszélgetnek nyilván olyasmiről, aminek semmi köze sincs – s ez elég bosszantó – hozzám.*” (82.)

Végül ((807)) belép az elbeszélő szobájába és pár percen belül mindketten felizgulván szerelmi aktusba merülnek, annak ellenére, hogy az ajtó nincs becsukva. A férfi reakciója kissé ambivalens, de ő nem bánná, ha az anyját valami módon be lehetne vonni ebbe a helyzetbe is, akár a *voyeur* szerepében: „Félig nyitva az ajtó, nem zavarja, ha benyitna az anyám, az sem zavarná. Még az se zavarja, hogy nem nyit be. Nem jön be az anyu, esze ágában sincs, véletlenül sem szokott bejönni. *Most például bekukkantana, véletlenül.*” (83., kiemelés tőlem, J. J.)

Úgy tűnik, hogy az elbeszélő nem tudja elviselni az anya tapintatos, úriasszonyi viselkedését, szinte kínos közömbösségnek tekinti. Reakciója gyerekes magatartásra vall, egy kisfiúé, aki mindenkor és minden áron az anya figyelmét akarja magára terelni, ez pedig annak bizonyítéka, hogy nem sikerült az anyától való érzelmi függetlenséget elérnie, ami a felnőtté válás természetes eredménye kellett volna, hogy legyen. A borító hátlapján szereplő fénykép (kisfiú anyával) csakis e kontextusban kap értelmet. A negyedik mottó, amely Hamlet anyjával való drámai beszélgetésének idézése, szintén ugyanebben a témakörben értelmezhető, habár az a tény, hogy a királynő nem látja első férjének szellemét, semmiképpen nem kapcsolódik az *Ezer és 3* anyai alakjához, így ez az idézet kevésbé indokolt.⁶

Az apa és az anya közti vergődés befolyásolja az elbeszélő nővel való kapcsolatát és a szövege nagy részének ellentmondásos jellegét eredményezi. Különösen a házasság(kötés)ről, a családról való töprengésekre utalok. A megoldhatatlan helyzetbe való bele nem nyugvásáról többek között a sokszor ismételt kérdés is tanúskodik: talán mégis meg kellene házasodnia?

Az *Ezer és 3* összetettsége abból ered, hogy a benne érvényesülő elbeszélői perspektíva (*central intelligence*) ketté van szakítva: az elbeszélő férfi mint olyan szóval meg, azaz a „valódi”, többnyire a nőkkel való élményeiről számol be. A másik hang azonban az (esszé)író szólaltatja meg, annak irodalmi, esztétikai töprengéseit adja vissza. A továbbiakban, a megkülönböztetés érdekében hol a „férfiről”, hol az „(esszé)íróról” fogok beszélni. Az említett beszédhelyzetek állandóan váltják egymást, sokszor egy bekezdésen belül is. Habár a *férfi-író* fogalompár korántsem sugall ellentétet, Kukorelly szövegében azzá válik, éspedig azért, mert szerző a fallosz képleteinek rendelte alá mindkettőt (a férfit és az író). A férfi, aki a *penis* kalandjait meséli el, az *ösztön* területét aknázza ki, de az arról keletkezett írás már az *értelem* bizodalomába tartozik, annál is inkább, mert a főtémái az önvizsgálat és egy elfogadható, az irodalmi alkotásokban megörökített viselkedési minta keresése. „[V]ronszkij, [L]evin, [O]blonszkij, különféle életstratégiák, [én]-stratégiák, mind korrekten intézi az ügyeimet, és van egy negyedik, Don Giovanni *ma in Ixxxxxxa son gia mille e tre*-stratégiája. Ezer és 3, semmi, de semmi korrektség, Mozart ezért, meggyőződése ellenére, a pokolba juttatja.” (49.)

Kezdjük a férfi mondanivalójával. Mit lehet elvárni a felvonultatott női alakok jellemzésétől, figyelembe véve a mennyiségüket? Az elbeszélő már eleve lemond a nevük feljegyzéséről, ami a szöveg alapgondolatának logikus következménye (már a címéből kiindulva), a *Fanni hagyományai* módjára a helynevek is el vannak rejtve.

A mechanikusan alkalmazott feminista kritika szempontjából az a tény, hogy a Kukorelly megalkotta női alakoknak nemcsak nincs nevük, hanem társadalmi hátterük sincs, a szerző mizogén magatartásának tulajdonítható. Az egyik weblapon „a nők tárgyiasításáról” szóló beszélgetésben a következőt olvashatjuk: „Kukorelly Endre a regényében a nőt megfosztotta a személynevektől, az elbeszélő a szeretőit számok segítségével tartja számon, ami személytelen, ezzel a nőt megfosztja az identitásuktól, attól a dologtól, ami az emberhez alapvetően hozzátartozik.”⁷

A cikk írója, Kovács Anikó azért beismeri, hogy az elbeszélőnek sincs neve, de ezt a körülményt kevésbé tartja fontosnak. Azonkívül Kovács felrója Kukorellynek, hogy „a számokkal jelölt nők még a nyelvtől is meg vannak fosztva”,⁸ sokszor az erőszak áldozata, azokat pedig, akik teherbe esnek „az elbeszélő az anyaságtól is megfosztja”.⁹ A kritikus tételeit több idézettel illusztrálja, de mind azok, mind az érvelése kirívóan egyoldalú. Mert nem igaz, hogy az *Ezer és 3*-ban szereplő nők csupán áldozatok, ellenkezőleg, Kukorelly olyan női magatartásokat ír le, amelyek eddig alig szerepeltek a magyar irodalomban. Ezek az egyedülálló, férjes, gyerekes, elvált, akár megözvegyült nők minden kényszer nélkül, sőt örömmel és odaadással hajlandók szexuális cselekedetekre. Nemi aktusokra való készségük néha még az elbeszélőt is megdöbbeníti, különösen akkor, amikor a nőnek férje van, akit az illető hölgy saját bevallása szerint szeret, vagy amikor a csecsemővel jön a randevúra, illetve amikor nem jön, mert éppen ezen a napon férjhez készül menni. Az ilyen esetek leírásában uralkodó ironia az egész műre kihat, a nő–férfi kapcsot

latot szokatlan fényben mutatja és szembeszáll azzal a tétellel, hogy a férfiak erőszakos gazemberek, a nők pedig ártatlan áldozatok. Ugyanakkor, mivel a szöveg alapeszméje az ellentét, a fenti megállapítást ellentmondó idézetekkel is lehet ilusztrálni: „A behatolás erőszak, [L] megerőszakolja *Kátyát*. Majd.” (71.)

A feminista kritikusok bíráló ítéletei abból fakadnak, hogy Kukorelly alkotását mint társadalmi, realista, illetve pszichológiai regényt elemzik, ami ez esetben teljesen hibás távlat. Ehelyett a mű átfogó értelmét kellene kifejteni, különös tekintettel a szövegben rejlő ellentétekre, amelyek paradoxális, meglepő, ambivalens kijelentésekhez vezetnek. Erre intett Harkai Vass Éva is: „Az *Ezer és 3* ugyanis sokkal rétegzettebb regény, mint hogy szövegéből csupán a férfidominancia feminista kritikáját bonthatnánk ki.”¹⁰

Tárgyilagosságra törekedve meg kell állapítani, hogy Kukorelly a művében felvonultatott nőknek nem adott semmi belső dimenziót, sem társadalmi, sem egyéni szinten. Sőt, a szereplő nőknek szinte nincs testi jellegzetességük, nincs megemlítve a hajuk, szemük színe, csupán a (nagy, kis, kemény) mellük kerül szóba néhanéha, az illatuk helyett pedig egy szellemes bekezdést kapunk a parfümökről (97.). A női ruházatról, frizurákról, kozmetikai cikkekről szintén szó esik, de nem egy-egy nőalakra vonatkozólag, hanem általánosságban, *en bloc*. Így nyilvánvalóvá válik, hogy az író szándékosan a nőalakok vázlatait alkotta meg csupán, mivel nem Tolsztoj-féle regényt írt, hanem éppenhogy vitatkozott a nagy klasszikussal. Mindez azonban nem igazolja Horváth Györgyi megállapítását, miszerint a könyvből hiányozna az érzelem,¹¹ mert az érzelem, a szenvedés, a gyötrelme nagyon is jelen van a szövegben, csak nem ott, ahol a kritikus elvárná és kívánná, tehát nem a nő oldalán, hanem a férfién. Komoly leegyszerűsítés a kritikus másik kijelentése: „A könyv érzéketlen testi érintkezések katalógusát nyújtja.”¹²

Attól eltekintve, hogy a könyvnek van egy nagyon komoly esszé-komponense, a benne felvázolt sokfajta szexuális kapcsolat között legalább kettő azt mutatja, hogy az elbeszélő nem olyan sebezhetetlen, amilyennek látszik. Életében akadt egy nő, akivel három évig élt együtt, ((176))ról van szó, akinek a jelentősége az elbeszélő számára is titok: „Kiokoskodni, hogy miért akkor, addig miért nem. Hónapokra hazautazik, hosszú leveleket ír magyarul. Hiányzik, tél van, szenvedek, túl sokat eszem miatta, nem alszom jól miatta, állandóan fölébredek miatta. Áll a faszom. Érzem az orromban a teste szagát, az izzadságszagát, a vaginája szagát, számban a vaginája ízét. Szerelem, szerelem, kimegyek a konyhába, hallgatom, milyen furán zümmög és zörög a hűtőszekrény.” (173.)

((176))¹³ minden magyarázat nélküli elhatározása, hogy elhagyja, mélyen megrendíti a narrátort, aki oldalakon át visszatér ahhoz a pillanathoz, amikor a nő közölte vele a számára érthetetlen, megokolatlan döntést, hogy elköltözik. A megvázkództatás, amelynek különféle fázisait írja le a megsértett férfi, a dührohamszerű kijelentéshez vezet: „*Nőnek ne higgy sosem, [...] a szíve bús csupán.*” (179.) és művének alcímére utalva, illetve azt megtagadva, még egyszer: „A nőkben rejlő szív húsdarab.” (180.)

A szexuális kapcsolatok krónikája kimondottan férfiközpontú, és azon belül olyan férfi tapasztalatról is szól, amely a magyar irodalomban inkább elhanyagolt téma volt, már az irodalomkritikai megközelítéséről nem is szólva. Kukorelly a

Móricz-, Babits-, Márai- hagyományhoz nyúl vissza,¹⁴ amikor a kamasz fiú elbeszélője erotikus vágyairól és az első, ügyetlenségükben kínos szexuális tapasztalatairól számol be. A fent említett írók férfialakjai annak idején a prostituált, ill. a cseleklányok szolgálatait vehették igénybe, a modern időkben a tapasztalt nők átvették a feladatukat, de akkor is igaza van Angyalosi Gergelynek, amikor azt írja: „Rengeteg szenvedés során válik egy kisfiú kamasszá, ez ritkán jelenik meg a mai magyar irodalomban.”¹⁵

Az elbeszélő az előbb említett szerelmi csalódása kapcsán váratlanul azzal a tolsztoji alakkal veti össze magát, akit az elején – úgy látszott – csak pirulása miatt, kissé lekezelve említett – Levinről van szó: „Annyira *fáj visszagondolni rá*. A fájdalom édeskés. [L] azzal próbálkozott, hogy *más ismerős lányt tett arra a helyre, és érezte, hogy ez teljességgel lehetetlen*. ((206)) ((176)) helyén, lehetetlen. Elfoglalom magam, dolgozok, elmegyek ide-oda, *teszek helyre, írok, belefogok, abbahagyom*.” (190.)

A fenti idézet azt is szemlélteti, mennyire szervesen épül be a szövegbe az elbeszélő esszéírói mivolta. A könyv elején előhívott apa és Oblonszkij herceg párhuzama most az elbeszélő és Levin sorsbeli hasonlóságával bővül, más szóval Levin szerelmi bánata mintául, illetve magyarázatként szolgál. Ezenkívül a szöveg egészében „a családi kör”, a férj-szerep az ismétlődő motívumok, amelyek távlatából a narrátor szemügyre veszi a tolsztoji alakokat is, amelyek életre kelnek hol megértő, hol megvető, de mindig szellemes és meggondolandó megfigyelései révén. Az elbeszélő, most már mint író, számon kéri Tolsztojtól a férfi-nő viszony leírásából kimaradt szexuális komponenst, és mint író a *pennájával* száll szembe vele, leírva azt, amire nagy elődje nem vállalkozott, annak ellenére, hogy Anna Karenina életvitele és sorsa éppen a nagy, szenvedélyes, szexuálisan beteljesült szerelem krónikája. „Szinte csak szexuális *vonzások*ról és *választások*ról szól az *Anna Karenina*, egyetlen a testiségre utaló szó nélkül, ezért tűnik úgy, mintha ez volna a legnagyobb titok, maga a titok.” (90.)

Feltűnő, mennyire komolyan veszi az elbeszélő a regénybeli alakokat; a már megszokott szakirodalmi interpretációjukkal szemben más fényben láttatja őket, ami nyilvánvalóan Tolsztoj iránti hódolatot jelent és annak a belátását, hogy az általa teremtett alakok még mindig univerzális, időfeletti jellegűek. Az (esszé)író nem érdekli a regény történeti, társadalmi háttere, hanem az egyéni, egyedi sorsok és választások, azon belül pedig a szexuális és érzelmi vonzalom, ami a tolsztoji visszafogottság ellenére is nyilvánvaló szerepet játszik Oblonszkij, Anna, Vronszkij és Levin életében. Habár a hangsúly a férfialakokra esik, azért a nőfigurák is szóba kerülnek. A tizenhét éves Kittyről, aki a regény elején inkább Jane Austen megfelelő férjüket kereső nőalakjaihoz hasonlít, a következőket mondja: „Azt sem érti, hogy semmit nem ért, ettől ilyen boldog, nincs, ami kibillenthetné.” (87.)

Ugyanakkor a tolsztoji nőfigurák csak annyira érdeklik az esszéírót, amennyiben befolyásolják a velük szoros kapcsolatban levő férfiak életét. Anna Karenina esetében nem azt firtatja az esszéíró, hogy például mit érezhet egy anya, aki szerelme miatt otthagyja a fiát, hanem a [V]el való kapcsolata alakulását és annak tragikus végét; az elbeszélő értelmezésében azt a habozást és vacillálást feltételezi [V]nél, amely saját magára jellemző: „[Anna] a könyv végén pedig öngyilkos lesz,

és kicsit olyan, mintha azért történné így, mert [V] valamiként elhagyta. Hanyagolta, el akarta hagyni, pedig nem akarta elhagyni, és talán unta, biztos unta, mert *az asszony egész lényével rátapadt*, mégsem hagyta volna el.” (175., kiemelés tőlem, J. J.)

Az idézet végén mégis Anna elítélését lehet kiolvasni; a sorsában az esszéíró annak a felfogásnak az igazolását látja, amelyet több helyütt hangoztatott: egy férfi nem kötheti az életét egyetlenegy nőhöz.¹⁶ Vronszkij alakja tehát, nem mintaként, hanem figyelmeztetésként funkcionál. A mintakeresés nem járt sikerrel, az „ezer és három” nővel szerzett tapasztalatok sem vezettek végső döntéshez, hiszen a szöveg kérdésekkel záródik.

Az önkeresés, a kételkedés, minden megfogalmazás folytonos relativizálása Kukorelly eme alkotásának szerves részei, amelyek megerősítik a szövegbeli ellentéteket, azok pedig feloldhatatlanok, mint az alapjukat képező anya és apa közötti vergődés.

Végezetül az alkotás még egy aspektusát ki kell emelnem, amely a fent említett ellentéteket aláhúzza: a női *versus* férfi írás közötti különbségről van szó. Bodor Béla, miután felsorolta a női irodalom jellegzetességeit (kevésbé érvényesülő céltudatosságát, kevésbé normatívan mivoltát, lazább struktúráját, kitérések kedvelését és árnyalatokra való figyelmét), azt írta: „Nos, az a benyomásom, hogy ha ezt elfogadjuk, Kukorellynél nőbb írót keresve sem találunk.”¹⁷ A kritikus, akkor is ha csupán szellemesnek és ironikusnak vélte a kijelentését, fontos problémára mutatott rá, hiszen a fenti felsorolást bővíteni lehetne még olyan tulajdonságokkal, amelyeket a feminista kritika a női írás ismérveinek tart, és amelyek szinte példaszerűen szerepelnek Kukorelly alkotásában: az önvallomásosság, amelyet csakis első személyű elbeszélő végez(het), anélkül, hogy az önkeresés sikeres eredménnyel járna, az elbeszélő mód nem lineáris, a történelmi idő háttérbe szorul, jóval fontosabb az intim világ ábrázolása és a testiség. Kukorelly alkotása azon a paradoxonon alapul, hogy témájának megjelölése és megközelítése, az ún. tartalom, egyértelműen férfiközpontú, de a mű szerkezete és jellege kimondottan az *écriture féminine*-re hasonlít. Mint ilyen, teljesen egyedülálló mű a mai magyar irodalomban, ahol a férfi írók éppen az ellenkezőre törekednek, első számú női elbeszélőt teremtve (ld. pl. Kármán József, Németh László és Weöres Sándor egy-egy alkotását).

JEGYZETEK

1. Az általam használt kiadás: Kukorelly Endre: *Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív*. Kalligram, Pozsony, 2009. A zárójelben álló oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

2. Bodor Béla úgy véli, hogy a szöveg „nem sorolható semmilyen műfajba”, kiemeli lírai jellegét és „komplex narratívának” nevezi. Bodor Béla – Lengyel Imre Zsolt, Két bírálat egy könyvről. Kukorelly Endre: *Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív*. Kalligram, Pozsony, 2009. – Holmi, 2010. 2. sz., 3. András Sándor pedig „egyfajta fiktív önvallomás”-nak nevezi a művet. András Sándor, *Az otthonos idegen. Kukorelly Endre*, Kalligram, Pozsony, 2011, 128.

3. Az író bevallása szerint minden kövér betűvel írt szövegrész, pontos idézet Tolsztojtól, Németh László fordításában.

4. Példaképpen csupán Márai Sándor *Vendégjáték Bolzánóban* és a holland szerző, Arthur Jaspin *Casanova menyasszonya* című regényét említem. Mindkét esetben az írók az olasz hős ifjúkori szerelmi csalódásában keresik a nőkkel való szenvtelen viselkedésének okát.

5. András Sándor úgy véli, hogy az *Ezer és három* elbeszélőjét mélyen és tartósan megsebezte anyja hisztérikus rohama és annak körülményei: „A trauma ezen a ponton, a kislány pontján, az, hogy elvitték az anyját, aki akkor az egyetlen pótolhatatlan nő volt. Ahogy a kislányból nagyfiú lesz, megtudja ugyan, miért vitték el az anyját, illetve miért kapott a mama hisztériás rohamot, *az a tudás azonban nem szünteti meg a korábbi traumát.*” (András, *Az otthonos idegen*, 135–136., kiemelés tőlem, J. J.) Ugyanakkor nem egészen kifejtett és ezért önkényesnek ható a kritikus véleménye, miszerint az elbeszélő viselkedése a nőkkel szemben (új és új szeretőre való igény, a házasság elvetése) egyenesen e traumatikus élményre vezethető vissza.

6. Harkai Vass Éva szintén foglalkozik a mottókkal, amelyek szerinte „mint intertextusok futnak párhuzamosan és funkcionálnak jelentésadó módon a főszöveggel.” Harkai Vass Éva: *Széljegyzetek az Ezer és 3-hoz.* – Kalligram, 2012. június. 13. A kritikusnő úgy értelmezi a *Hamlet*-idézetet, mint egy ellentétben alapuló (semmit sem látni – mindent jól látni) látásra-megismerésre vonatkozó előremutatást, mivel – szerinte – a Másik megismerése és az elbeszélő önmegismerése igen fontos szerepet játszik Kukorelly e művében.

7. Lásd: www.nokert.hu/index.php/irodalom/nalakok-nabrazolasok/721-a-ni-test-jelentesre

8. Ibid.

9. Ibid.

10. Harkai Vass Éva, i.m., 13.

11. „A [könyv] tárgya egy olyan világ, ahol a mindennapi valóságot, az anyagot már nem tudja át-szellemíteni semmi. Sem eszmék, sem célok, sem érzelmek, *sem mítoszok* – ami maradt, az a póre anyag, a szellemtől megfosztott test, a hús, és az eszmétől megfosztott világ, azaz a minőség helyett – jobb híján a mennyiség.” Horváth Györgyi, *Könyv – Szövegkönyv, zene nélkül* – Kukorelly Endre: *Ezer és 3* avagy a nőkben rejlő szív. – Magyar Narancs, 2009, 25. sz. június 18.

12. I.m.

13. A 174. oldalon, az 5. bekezdésben szereplő elsőként említett ((178))at a ((176))tal kell helyettesíteni, ugyanez érvényes a 175. oldalon, a 6. bekezdésben szereplő ((178))ra.

14. Lásd Móricz Zsigmond *Az isten báta mögöttben* szereplő Laci diákot, Babits Mihály *A gólyakalifa*jának főhősét, Tábori Elemért, Márai Sándor *Egy polgár vallomásainak* az elbeszélőjét.

15. Idézem Bodor Béla után. Lásd i.m., 8.

16. „Minek örüljön [V], ha egyáltalán örül, nem inkább neki kéne elsírnia magát? Már a következő reggel összeborzongania attól, hogy ((A))val végül is mi a nyavalyát vesz a nyakába? Nem az lesz-e ezután, hogy most már hozzá *is ez a minden mást kizáró egyetlen egy tartozik...*” (184.) [kiemelés tőlem, J. J.]

17. Bodor Béla, i.m., 1.



művészet

SZILÁGYI SÁNDOR

Sontag újbolos kultúrakritikája

Bevallom, ha egyetlen vagy akár néhány mondatban össze kellene foglalnom, hogy miről is szól Susan Sontag könyve,¹ a lehető legnagyobb bajban lennék – és szerintem ugyanígy lett volna ezzel maga a szerző is. Könyvének ugyanis nincsen sem egy, sem néhány központi gondolata; helyett *rengeteg* – talán a kelleténél is több – apró-cseprő gondolat van belezsúfolva. A könyv páratlan népszerűsége épp abból adódik, hogy mindenki a kedvére böngészgethet benne – mint egy antikváriumban. Egyrészt telis-tele van jobbnál jobb idézetekkel – a főszöveg is, nem csak a kötet függeléke, az *Idézetek kislexikona*. (Nekem egyébként a szövegbéli idézetek többet mondtak, mint a külön csokorba gyűjtöttek.) Másrészt a könyv olyan, mint egy mini *Ki kicsoda a fotográfiában?* A vékonyka kötetben Sontag nem kevés: összesen *hetvenegy* (!) fotográfusról ír kisebb-nagyobb részletességgel.

Azt lehet tehát mondani, hogy Sontag messze a legfelkészültebb, a legtöbb fotótörténeti tényanyagra támaszkodó szerző a fotóelmélet klasszikusai közül. Az embernek (nekem legalábbis) mégis az az érzése, hogy Sontag nem előadja a nézeteit a fotóról, hanem, jóllehet magas intellektuális színvonalon, de mégiscsak *cseveg* róla. Félreértés ne essék: nem valami akadémikus stílust és feszes fegyelmet hiányolok; Isten ments! Ekkora tényanyag akadémikus boncolgatása olvashatatlan ná tenné a könyvet. Inkább arra gondolok, hogy amikor Sontag próbálja általános szinten is megfogalmazni a következtetéseit, ezek rendre egy New York-i kékhárisnya falvédőszövegeire emlékeztetnek.

Néhány példa: „Fényképezni annyi, mint birtokba venni a lefényképezett tárgyat”; „Fényképezni annyi, mint jelentőséget adni valaminek”; „Fényképen látni valamit annyi, mint szembetalálkozni a lappangó varázslattal”; „A fényképezés: lényegében be nem avatkozás”; „A fotó: a tér és az idő vékony szelete”; „A fénykép bizonyíték”; „A fényképezőgép hatására mindenki turistává lesz”; „A fényképész – és a fényképfogyasztó – a guberáló nyomdokain jár”; „A fotós egyszerre fosztogat és oltalmaz, egyszerre vádol és szentesít”; „A fénykép: útrövidítés”; „A fénykép fantáziafelhő és információpirula”; „A fénykép: a halandóság leltára”; „A fénykép a mesterséges rom modern megfelelője”; „A festő alkot, a fényképész közöl”; „A fénykép nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”; „A fénykép maga a valóság”; „A fényképészet falánk”; „A fényképezés elégikus, alkonyi művészet”. Szerintem nagyon kínos ez az egész. Külön-külön is, de így egyben meg végképp. És ezek csak kiragadott példák!

Itt akár abba is hagyhatnám, mégsem teszem. Azt gondolom ugyanis, hogy bár Sontag könyve a fotográfia *elméleti*, fenomenológiai kérdéseiben nemigen igazítja el az olvasót, azonban a 20. század – főleg amerikai – fotográfiájáról rendkívül színes és eredeti *kritikai* áttekintést ad, s ez mindenképpen figyelmet érdemel. Mellesleg maga a könyv eleve nem valami rendszerező fotóelmélet igényével, mi több: nem is könyvként íródott.

Tulajdonképpen *hat különálló*, eredetileg a *The New York Review of Books* (továbbiakban: *NYRB*) című, kéthetente megjelenő kritikai lap számára írt cikk, illetve könyvismertetés laza füzére, melyeket úgyszólván csak az köt össze, hogy mindegyik írás fotós témájú. Tekintsük át őket, a megjelenésük s egyben a könyvbéli helyük szerinti sorrendben – hátha így többet megtudunk arról, hogy végül is miről szól ez a vékonyka kötet.

A KÖNYV FEJEZETEI

I. Platón barlangjában

E fejezet eredetileg *Photography* címmel a *NYRB* 1973. október 18-i számában jelent meg.² A cikk – s így e fejezet – műfaja: *esszé*; nincs különösebb apropója. Nem igazán lehet meghatározni a témáját sem: meglehetősen csapongó, az „erről még ez és ez jut eszembe” logikáját követő szöveg. Értelemszerűen ebben találjuk a fotográfia legtöbb falvédőre kívánczoló „meghatározását” is. Ez a stílus egyébként szinte magától következik a műfajból, illetve a publikáció helyéből: itt az az elvárás, hogy a szerző a mélyenszántó írását minél több frappáns, meghökkentő, könnyen idézhető mondattal vagy félmondattal fűszerezze meg.

Ha próbálunk mégis valami közös gondolati magot keresni az ide-oda cikázó mondatokban, leginkább valami olyasmi kerekedik ki az egészből, hogy a fotográfia Sontag számára azért érdekes, mert szoros kapcsolatba hozható a *fogyasztói társadalom* birtoklásvágyával: márpedig ezt – mint a kapitalista kizsákmányolás kellemes, ám hazug formáját – mindenképpen és haladéktalanul le kell leplezni! Ehhez köthetők például az ilyen megfogalmazások: „a fényképezőgép eszményi fegyver a bírni-vágyással teli tudat számára” (10.); „Igényünk, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása, s ennek ma mindenki rabja. Az ipari társadalom rászoktatja polgárait a képi kábítószer élvezetére; a tudatrombolásnak ez a legellenállhatatlanabb módja.” (32.)

Azt hiszem, nem csupán erre az első esszére, hanem a könyv egészére is kiterjeszthető az a meglátás, hogy Sontag a fotográfia különböző jelenségeinek kritikáján keresztül lényegében a fogyasztói társadalom ideológiája, illetve az ezt fenntartó alapintézmény: a középosztályi család hazugságai fölött kívánt bírálatot mondani.

II. Amerika – fényképek sötét tükrében

Ez a fejezet egy hónap múlva, a *NYRB* 1973. november 15-i számában jelent meg. Nem esszé, hanem *könyvismertetés*: Walker Evans és Diane Arbus egy-egy albu-

mát boncolgatja benne Sontag.³ A könyvismertetésnek eredetileg – nyilván Arbus munkái miatt – az volt a címe, hogy *Freak Show* [Szörnyparádé]. Egyébként nem lepődnek meg, ha a naplója vonatkozó köteteiből az derülne ki, hogy Sontagot már az első fotós cikke megírására is Arbus 1972-es nagysikerű retrospektív kiállítása ihlette; Arbus egy rövid fejtegetés erejéig – mely a fotográfia „perverzitásáról” szól – föl is bukkan az első részben. (19–20.)

A könyvismertetés műfaja az amerikai – és különösen a *The New York Book Reviews* által elvárt – normák szerint messze túlmutat a recenzeált könyv bemutatásán és méltatásán. Sontag könyvismertetéséből például alig tudunk meg valamit magáról a két ismertetett albumról – Sontag ugyanis a recenzió ürügyén, illetve helyett, egy egész kis „az amerikai fotográfia története és jelentősége a 20. században” témájú áttekintéssel rukkol elő. Nem könnyű kihámozni, voltaképpen mit is akar ennek kapcsán elmondani, de lényegében valami olyasmit, hogy a Walt Whitman által 1855-ben meghirdetett *demokratikus kultúrforradalom* sajnálatos (bár nem meglepő) módon elmaradt. Kiderült, hogy mégsem „maga az Egyesült Államok a legnagyobb költemény” – lévén hogy „az első világháború utáni Amerika már nyíltan elkötelezte magát a nagy üzletnek és a fogyasztásnak”. (58.) Ezért aztán a tárgyilagos, sem esztétikai, sem erkölcsi értelemben nem ítéltetnek – az olyanok is, mint a Diane Arbusé.

Ez talán sokakat meglep, mert Sontag könyve úgy él a köztudatban, mint aminek Arbus szinte az abszolút főhőse – ez azonban csak részben van így. Való igaz: Sontag nagy beleéléssel boncolgatja Arbus művészetét és lelki alkatát. Nem véletlenül. „Arbus tehetős zsidó családból származott, csiszolt beszédű, kényszeresen egészségcentrikus, megbotránkozásra hajlamos emberek közül, akikben a szokatlan szexuális igények mélyen a tudatküszöb alá szorultak, s akik megvetették a kockázatvállalást – ezt a goj esztelenséget.” (52–53.) Ez szinte önportrénak is elmegy. Sontag tehát érti és helyesli Arbus lázadását e védő, ugyanakkor fojtó és főleg unalmas világ ellen.

Ugyanakkor Arbus kitörési kísérletét abszolút *kudarcnak* tartja, nemcsak az öngyilkossága miatt, de a fotóművészet szintjén is. „Arbus – ahelyett hogy (Whitman demokratikus látásmódjának megfelelően) az azonosságot mutatná ki az egymástól különböző dolgokban – mindenkit *egyformának* ábrázol.” (57–58.) Ennek pedig az az oka, hogy „számára egy furcsa emberpéldány és Közép-Amerika egyaránt *egzotikus*: a háborút éltető tüntetők közt menetelő fiú vagy a levittowni háziasszony éppoly *idegen* számára, mint egy törpe vagy egy transzvesztita”. (55.) A fejezet szerintem ott válik igazán remekké, ahol Sontag szembeállítja Arbus popos (ál)naivitását a vérbő pop-művész Warhol világával.

Természetesen e fejezetben még sok egyébről is szó esik, de szerintem a legfontosabb az, hogy Sontag a fotográfiát itt is a fogyasztói társadalom leleplezése szempontjából, mint e leleplezésre alkalmas vagy éppenséggel alkalmatlan eszköz vizsgálja.

III. A melankólia tárgyai

A következő rész csak öt hónap múlva, 1974. április 18-án jelent meg a NYRB hasábjain. Ebben hét könyvet⁴ ismertet Sontag, *Shooting America* [Amerika filmre vétele] címmel. A cím és a recenzeált könyvek többsége arra utal, hogy ez az előző rész szerves folytatása – de nem ez a helyzet. A cikk voltaképpen témája a *fotográfia mint a szürrealizmus legadekvátabb formája*, mely ezen a téren lepipálta még az olyan előkelő vetélytársait is, mint a festészet és az irodalom. Sontag mindazonáltal túlfeszíti az alaptételét:

„Azok a fotósok (jórészt volt festők), akik tudatosan a szürrealizmus befolyása alatt álltak, ma éppoly kevésbé számítanak, mint a tizenkilencedik századi 'festői' [pictorial] fotográfusok, akik a képzőművészetet, a festményt másolták. Az 1920-as évek legnagyobb leleményei ['loveliest *trouvailles*'] is – Man Ray szolarizált képei és rayográfjai, Moholy-Nagy László fotogramjai, Bragaglia többszörösen exponált tanulmányai, John Heartfield és Alekszandr Rodcsenko fotomontázsai – ma már mellékes hőstetteknek ['exploits'] minősülnek a fotózás történetében.” (64.; a fordításon igazítottam – Sz. S.)

Azért idéztem teljes terjedelmében ezt a passzust, mert meglehetősen problematikusnak tartom. Sontag itt ugyanis a 'szürrealizmus' ernyője alá terel egy sor korabeli avantgárd irányzatot és művészt, amelyeknek és akiknek – Man Ray kivételével – a világon semmi közük nem volt a szürrealizmushoz. Moholy és Rodcsenko *konstruktivista* volt, utóbbi némi *produktivista* beütéssel, Bragaglia *futurista*, Heartfield pedig leginkább *kommunista-pacifista aktivista*. Nem világos továbbá (az eredeti szövegben sem), hogy az utókor ítéletét az említett teljesítményekről maga is osztja-e, vagy sajnálkozik felette. Mindenesetre, ha netalán úgy értette a dolgot, hogy ezek az avantgárd képzőművészet felől érkező kísérletek voltaképpen *folytathatatlan epizódok* voltak a fotográfia történetében, akár még egyet is lehet vele érteni.

Sontag ezek után rendre kimutatja a dokumentarista indíttatású fotográfia jelesebbnél jelesebb képviselőiről, illetve a műfaj egészéről, hogy „a *velejtég polgári* magatartás eszköze lett, azé a magatartásé, melyben a buzgalom mellett megfér a türelem, a kíváncsiság mellett a közöny, azé a magatartásé, melyet humanizmusnak neveznek, s amely eközben a nyomornegyedeket találja a leglenyűgözőbb díszletnek”. (69.) A fejezet végkicsengése ezek után nem is lehet más, mint egy *újbalos* krédó: „Marx elmarasztalja a filozófiát, amiért csak megérteni igyekszik a világot, nem pedig megváltoztatni. A fényképész, aki a szürrealista elvek talaján áll, még azt is hiú ábrándnak tartja, hogy megpróbáljuk megérteni a világot; azt javasolja: *gyűjtsük* inkább.” (97.)

IV. A hősi látásmód

Hét hónap múlva, a NYRB 1974. november 28-i számában jelent meg a következő cikk, *Photography: The Beauty Treatment* [A fotográfia: szépségápolás] címmel. Sontag ezúttal öt könyvet ismertet; témájuk a fotótörténet klasszikusai: Talbot, Strand, Weston és a korai francia fotográfia.⁵ Persze, Sontag a klasszikusokat is arra használja, mint mindenki mást: ugródeszkának a gondolati szaltóihoz.

A téma ezúttal nem kisebb, mint a fotográfia helye a művészetek, a modern festészet és irodalom között. Egyfelől ott áll a fotográfia mint megszépítő, eszményítő eszköz, a tömegek által kifejezetten óhajtott hazugság és önámítás eszköze. Sontag előadja, hogy miután az 1855-ös párizsi Világkiállításon bemutatták a jónépnek a retusálatlan és a retusált negatívról készült fénykép közötti különbséget, egyszerre tömeges igény támadt rá, hogy az emberek lefényképeztessék magukat. „Kiderült, hogy a fénykép hazudni is tud, s ez jócskán növelte a fényképezkedés népszerűségét.” (102.) De persze emellett ott volt a másik örökség is, amely elvárásainak a fotográfia a kezdetektől igyekezett megfelelni: az átmoralizált igazmondás, a leleplezés igénye. „Ez utóbbit a tizenkilencedik század irodalmi sémáiból és az akkoriban új, szabad újságírásból vette át a fényképezés.” (102–103.)

Sontag viszonylag részletesen mutatja be (és persze ezenközben le is leplezi) a fotográfiai modernizmus amerikai ága – Strand, Weston és Siskind – absztrakt esztétikáját, formalista szépségeszményét. Mint lendületesen – amibe azért csak beleépít egy kis csavart – kijelenti: „Az újabb fotósnemzedék pedig – a szépséggel szemlátomást szembeszegülve – inkább a zűrzavart mutatja be, inkább csontvázza aszalja az anekdotát (annak is a kedélytelenebbjét), s egyáltalán nem próbálja kiszűrni az abszolút megnyugtató, 'leegyszerűsített formát' – ahogyan Weston nevezte tevékenysége célját. Ám a tapintatlan, beállítatlan, sokszor goromba [harsh] fotózás minden meghirdetett célja ellenére a fénykép mégis szépít.” (120.)

Sontag végül visszatér vesszőparipájához: „Dacolva azzal az illúzióval, hogy a fénykép a megértést szolgálja, a fényképes látás valójában a *szerezésre* épülő viszony kialakítására ösztönöz bennünket a világgal”. (129.) S a slusszpoén: „Miért a humanizmus lett az uralkodó ideológia az igényes hivatásos fényképészek körében, kiszorítván a szépség hajszolásának formalista megokolását? Azért, mert ez az ideológia elleplezi igazságnak és szépségnek a fényképészet háttérében meghúzódó zűrzavarát.” (130.)

V. A fényképezés evangéliumai

A következő közlemény csak több mint két év múlva, a NYRB 1977. január 20-i számában jelent meg, *Photography in Search of Itself* [Az önmagát kereső fotográfia] címmel. Formálisan nézve ez is *recenzió*: John Szarkowski *Looking at Photographs* című kis (ám annál nagyobb hatású) könyvének⁶ az ismertetése. E könyv előszavában fogalmazta meg Szarkowski, hogy a fotóművészetben alapjában véve kétféle fotográfia létezik: az *ablak* és a *tükrör* típusú fényképezés. Nem lenne Sontag az, aki, ha erre akár egyetlen szót is vesztegetne; nem is teszi. Ehelyett – mondhatni Szarkowski könyve apropóján – a fotográfia *múzeumi tárgyvá* válásáról, s ennek kapcsán a fotográfia *művészi státusáról* beszél.

„Nem mondhatjuk, hogy a múzeum megteremtette volna a múlt fotográfiájának szilárd kánonját – aminthogy a festészet esetében megteremtette. (...) Az a szerepe, hogy megmutassa: nincs szilárd értékmérő, nincs kanonizált hagyomány.” (161.) Sontag ezzel maximálisan egyet is ért – hitvallása szerint ugyanis „a fényképészek iskolákba vagy mozgalmakba sorolása *félreértés*, amely (új)fént a fényképezés és a festészet elpusztíthatatlan, de mindig csalóka párhuzamba állításán

alapszik”. (164.) A magam részéről egyáltalán nem osztom Sontagnak ezt a véleményét: a fotográfiai iskolák, mozgalmak, stílusirányzatok, csoportok stb. számontartása pontosan annyit segít az egyes fotográfusi stílusok (Sontagot ugyanis ez érdekli: az egyéni különbségek) jellemzőinek meghatározásában, mint a festők, szobrászok, építészek, költők, írók, filmművészek stb. közötti különbségek fölfejtésében. Egy fikarcnyival sem többet – de nem is kevesebbet!

Sontag intellektuálisan elég bátor ahhoz, hogy újra leszögezze, amit előtte már oly sokan elmondtak: „alapjában félrevezető maga a kérdés is, hogy művészet-e a fényképezés vagy sem.” (168–169.) Az teszi ennyire magabiztossá, hogy van erre egy bombabiztos, ráadásul nem szokványos válasza – amivel egyébként a magam részéről maximálisan egyetértek, mert (tőle függetlenül) magam is valami hasonlóra jutottam. Sontag megfogalmazásában a tétel így hangzik: „Ahogyan a nyelv, a fényképezés is *eszköz*, melynek segítségével (egyebek között) műalkotások születhetnek. A nyelvből egyaránt születhet tudományos értekezés, hivatalos feljegyzés, szerelmes levél, bevásárlási lista – és Balzac Párizsa. A fényképezésből születhet útlevélkép, meteorológiai felvétel, pornográf kép, röntgenfelvétel, esküvői kép – és Atget Párizsa.” (169.) Ez az, amivel maradéktalanul egyetértek – két kiegészítéssel. Az egyik, hogy az előadottakból ez következik: az a nyelv, amelyen műalkotás születik, már *nem ugyanaz*, mint amelyen a bevásárlási lista készül, és így van ez a fotográfia esetén is. A másik, hogy Atget *Párizsa nem* a műalkotás igényével született – csak utólag avatták műalkotássá a teoretikusok; nem biztos, hogy jót tettek ezzel, sem Atget-nek, sem a fotográfiairól való gondolkodásnak, de ez most megszűre vezetne.

Sontag álláspontjában azonban nem is a fent idézett gondolat az igazi *trouvaille*, hanem a következő: „Noha némelyik fényképész tevékenysége beleillik a művészet hagyományos fogalmába – ami azt jelenti, hogy rendkívül tehetséges egyéniségek önmagukban is értékes egyedi tárgyakat hoznak létre –, a fényképezés mégis kezdettől fogva táptalaja annak a művészetfogalomnak, amely szerint a művészet elavult dolog. A fényképezés ereje – és központi helye az esztétika mai gondjaiban – éppen abból fakad, hogy *mindkét művészetfelfogást alátámasztja*. De hosszú távon az az oldal erősebb, amely a művészet avulttá nyilvánításának irányába hat.” (169.) Ma már tudjuk: az utolsó mondatba foglaltak végül nem váltották be a hozzájuk fűzött avantgárd „reményeket”. A művészet rengeteget változott, nem kis részben valóban épp a fotográfia hatására – de (egyelőre) nem szűnt meg, s alighanem ez még sokáig így lesz.

Nem igazolta az idő Sontag avantgárd optimizmusát abban a kérdésben sem, hogy a hagyományos, elitista és egyéni műalkotásban gondolkodó művészetfelfogással szemben „a *tömegkommunikációs médiumok demokratikusak*: gyöngítik a szakosodott alkotó vagy szerző szerepét (olyan eljárásokat alkalmaznak, melyekben sok múlik a véletlenen, vagy olyan gépies technikát, amelyet *bárki* megtanulhat)”. (170.) A neoavantgárdban – majd később a posztmodernben – a deklarációk szintjén valóban erős volt ugyan a demokratikus szellem glorifikálása, de egészében mindkettő *elitista* maradt: nem volt, s ma sem mindegy, hogy *ki* az a „bárki”, aki antiművészként próbál meg föllépni. Ha nem eleve művész játszott a szerepet, akkor a műkritikusok és a teoretikusok *döntötték el*, hogy valaki kiér-

demli-e a „művészetellenes művész” rangját. Nem épp ez a demokrácia csúcsa – bár az sem biztos, hogy ez baj. Az viszont biztos, hogy Sontag tévedett a jövő útját illetően.

VI. A képvilág

Öt hónapra rá, a *NYRB* 1977. június 23-i számában jelent meg a sorozat utolsó darabja: egy esszé, *Photography Unlimited* [Fotográfia korlátok nélkül] címmel.⁷ Témáját nem könnyű meghatározni: talán akkor járunk a legközelebb hozzá, ha a mindent elöntő képáradat – s ezzel kapcsolatban a valóság és a látszatvilág kapcsolata – körül keresgéljük. „A valóságot nem tarthatja birtokában az ember, a képet igen (s az is őt).” (184.)

Nagyon zavarba ejtő írás: van itt minden, mint a búcsúban: Balzac, Proust, Thomas Mann, Zola, Melville, Nabokov; számomra csak nagyon kevésé lett világos, hogy mi közük van a fotográfiához mint olyanhoz. Ráadásul a szöveg közel fele azokat a kínai sajtókirohanásokat pertraktálja, amelyeket Antonioni *Csung Kuó* című dokumentumfilmje ellen intéztek; Sontag szerint „hogya mit jelent számunkra a fényképezés, (...) arról semmi sem árulkodik világosabban”, mint ezek a kirohanások. (190.) Ezek után ilyesféle magvas megállapításokat olvashatunk, tucatszám: „Kínában ma csupán kétféle valóság létezését ismerik el. Mi reménytelenül és érdekesen sokféleképpen látjuk a valóságot. Kínában a vitás kérdés olyasvalami, amivel kapcsolatban 'két vonal' létezik: egy helyes meg egy helytelen. A mi társadalmunk az egymástól független választási és észlelési lehetőségek egész skáláját kínálja.” (195.) Mit mondjak: nem érzem úgy, hogy sokkal okosabb lettem.

Végül Sontag most is visszakanyarodik kedvenc vesszőparipájához: a 'fotográfia mint a fogyasztói társadalom legfőbb támasza' bírálatához. „A végső ok, amiért mindent le kell fényképezni, magának a fogyasztásnak a logikájában rejlik. Fogyasztani annyi, mint elégetni, fölélni – ezáltal létrehozni a készletek feltöltésének szükségességét. Azzal, hogy képeket készítünk és elfogyasztjuk őket, mind több és több képet igénylünk” – írja, majd kisvártatva hozzáteszi: „A fényképezőgép birtoklása olyasféle érzelmet képes felszítani, amilyen a testi vágy. S mint a testi vágy minden elképzelhető formája, ez is kielégíthetetlen.” (201.)

Ám arról, hogy Sontag végső soron mit is gondolt a fotográfia társadalmi funkciójáról, alighanem a következő passzus árulkodik a legbeszédesebben: „A kapitalista társadalom képekre alapozott kultúrát igényel. Töméntelen szórakozási lehetőséget kell nyújtania, hogy serkentse a vásárlási kedvet, s hogy enyhítse az osztályból, faji és nemi hovatartozásból fakadó emberi sérelmeket. És végtelenül sok információt kell gyűjtenie ahhoz, hogy jobban kiaknázza a természeti erőforrásokat, növelje a termelékenységét, fenntartsa a rendet, háborúzzon, munkát adjon a bürokráciának.” (200–201.)

Sontag a könyvbe gyűjtött írásaiban mindenekelőtt erről, a kapitalista fogyasztói társadalom szolgálatába szegődött fotográfiáról kívánta lerántani a leplet. Tekintettel arra, hogy a két esszé és a négy könyvismertetés a '70-es évek derekán keletkezett, ez az újbalos hevület érthető, sőt, akár még rokonszenves is lehet. Az azonban már kevésbé, hogy ezt miért kellett ráerőszakolni a fotográfiáról való gondolkodásra.

ÉRTÉKELES ÉS JAVASLAT

Susan Sontag könyve rendkívül ellentmondásos: egyfelől a szerző fölényes tárgyismeretéről tesz tanúbizonyságot, s ennek megfelelően számos helytálló (és még több szellemes, bár vitatható) megállapítást találhatunk benne a fényképezésről – ugyanakkor legalább annyi, ha nem több, szimpla számárságot is (már bocsánat). Van még egy jellegzetessége a könyvnek: miközben Sontag meglehetősen nagy fotó- és irodalomtörténeti tényanyagot sorakoztat föl benne, szemlélete *abszolút történelmietlen*. Bár nagyon is ambicionálja, hogy különbséget tegyen a 19. és a 20. századi – s az utóbbin belül a század első és második felében működő – fotográfusok között, és verbálisan ezt mindig meg is fogalmazza, valahogy mégsem érzékelteti ezeket a különbségeket: amivel szolgál, az inkább *kronológia*, semmint történelem.

Ez valószínűleg két szemléletbeli sajátosságából adódik: Sontag mondhatja irtózik attól, hogy az egyes fényképekben ne egyéneket, hanem fotóművészeti irányzatok, csoportok, stílusirányzatok stb. képviselőit lássa. A fenntartás vagy távolságtartás jogos – az irtózás nem. A másik ok, ami miatt a fotótörténet Sontag kezén kronológiává soványodik, szerintem a stílusában gyökerezik: abban, hogy ide-oda cikázik a sziporkái között. S bár a gondolatai kifejtésében az akadémiai szigor bizonyosan nem vált volna előnyére (s dőreség is lett volna bármi ilyesmit elvárni tőle, hiszen ez teljesen idegen tőle), egy kicsit nagyobb intellektuális fegyelem: legalább *némi* ellenállás annak, hogy minden mondatában vibrálóan szellemes legyen, szerintem jót tett volna neki. Mindegy most már; ahogy a népi bölcsesség tartja: „Kiömlött tejbe könnyet ne ejts!”

Mindezek miatt azt gondolom, hogy Sontag könyvét csak úgy érdemes oktatási célokra használni, ha a hallgatók már rendelkeznek bizonyos – nem is alapfokú! – fotó-, irodalom- és társadalomtörténeti ismeretekkel. Továbbá: érdemesnek látszik a valamelyest mégiscsak konkrétabb kérdéseket feszegető, eredetileg a könyvismertetés műfajába tartozó fejezetekkel kezdeni, s csak azok alapos megérzése után rátérni a két esszére: az első és az utolsó fejezetre. Végezetül: attól végképp óvnám az olvasót, hogy túl komolyan vegye Sontag fotóról szóló szentenciáit. Ámbár: ha valakinek épp arra szottyan kedve, hogy ezekkel zsonglörködjék, ám tegye! Történt ennél már nagyobb baj is a fotográfáról való gondolkodásban.

JEGYZETEK

Részlet a szerző *A fotográfia elméletei* című, megjelenés előtt álló kötetéből.

1. Susan Sontag: *A fényképezésről*. Fordította Nemes Anna. Európa Könyvkiadó [Budapest], 1981. [Az alábbiakban a zárójelek közötti oldalszámok erre vonatkoznak.]

2. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/oct/18/photography/>.

3. *Walker Evans* – introduction by John Szarkowski. Museum of Modern Art, 189, 100 plates pp.; *Diane Arbus* – edited and designed by Doon Arbus, by Marvin Israel. Aperture Monograph, 192, 80 illustrations pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1973/nov/15/freak-show/>.

4. „*Fotografia di un'Epoca: Ghitta Carell*”. Special issue of *Skema Anno V*, Numero 8/9, 65 pp.; *Men Without Masks: Faces of Germany 1910–1938* by August Sander, with an introduction by Golo Mann. New York Graphic Society, 314 pp.; *Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs of A. C.*

Vroman, 1895–1904 by William Webb, by Robert A. Weinstein Grossman, 226 pp.; *In This Proud Land: America 1935–1943 As Seen in the Farm Security Administration Photographs* by Roy Emerson Stryker, by Nancy Wood. New York Graphic Society, 208 pp.; *As They Were* by Tuli Kupferberg, by Sylvia Topp. Links Books, 160 pp.; *Down Home* by Bob Adelman, text edited by Susan Hall. McGraw-Hill, 168 pp.; *Wisconsin Death Trip* by Michael Lesy, with a preface by Warren Susman. Pantheon Books, 264 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1974/apr/18/shooting-america/>.

5. *William H. Fox Talbot: Inventor of the Negative-Positive Process* by André Jammes. Macmillan, 96 pp.; *French Primitive Photography*, introduction by Minor White, commentaries by André Jammes, by Robert Sobieszek. Aperture; *Paul Strand: A Retrospective Monograph, Vol. I, The Years 1915–1946; Vol. II, The Years 1950–1968* by Paul Strand. Aperture; *The Daybooks of Edward Weston, Vol. I, Mexico* by Edward Weston. Aperture, 214 pp.; *The Daybooks of Edward Weston, Vol. II, California* by Edward Weston. Aperture, 290 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1974/nov/28/photography-the-beauty-treatment/>.

6. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art* by John Szarkowski. Museum of Modern Art, 216 pp. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/jan/20/-photography-in-search-of-itself/>.

7. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/jun/23/photography-unlimited/>.

IRODALOM

Adam, Hans Christian

– 2000 (szerk.): *Paris. Eugène Atget, 1857–1927*. Taschen, Köln.

Frizot, Michael

– 1998 (szerk.) *A New History of Photography*. Könemann, Köln.

Koetzle, Hans-Michael

– 2003a *Fotóikonok. Képek és történetük 1. 1827–1926*. Ford. Kézdy Beatrix. [Taschen.] Vince Kiadó, Budapest, 2003.

– 2003b *Fotóikonok. Képek és történetük 2. 1928–1991*. Ford. Gálvölgyi Judit. [Taschen.] Vince Kiadó, Budapest, 2003.

Mißelbeck, Reinhold

– 2002 (szerk.): *A 20. század fotóművészete*. Museum Ludwig, Köln. Ford. Békésné Hegyi Júlia. [Taschen] Vince Kiadó, Budapest.

Mulligan, Therese – David Wooters

– 2000 (szerk.): *Photography from 1839 to today. George Eastman House, Rochester, NY*. Taschen, Köln. A kötet képanyaga: <http://www.geh.org/taschen.html>.

Newhall, Beaumont

– 1980 *Photography: Essays & Images*. Museum of Modern Arts, New York.

– 1982/1997 *The History of Photography from 1839 to the present*. The Museum of Modern Art, New York. [Az 5. kiadás reprintje.]

Sontag, Susan

– 1977/1981 *A fényképezésről*. [On Photography. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977.] Ford. Nemes Anna. Szerk. Dezsényi Katalin. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szarkowski, John

– 1966 *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, New York. www.photokaboom.com/photography/pdfs/John_Szarkowski.pdf.

– 1973 *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collections of the Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York. Bev.: 9–12.

– 1978 *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. The Museum of Modern Art, New York. Bev.: 11–26.

– 1989 *Photography Until Now*. Museum of Modern Art, New York. The New York Review of Books Article Archive: <http://www.nybooks.com/articles/archives/>.

VISY BEATRIX

A csoportkép mint mise en abyme

A FÉNYKÉP SZEREPE ÉS LEÍRÁSA ZÁVADA PÁL *A FÉNYKÉPÉSZ UTÓKORA*
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Závada Pál *A fényképész utókora*¹ című regénye sokáig bizonytalanságban hagyja olvasóját a cím jelentésével kapcsolatban. Buchbinder Miklós fényképész a mű első jelenetében exponál, majd a történelem és a történet kényszerének engedelmeskedve tűnik el; halálhíreről értesülünk, s mintha neve és foglalkozása csak azért hangozna el időről időre az elbeszélés menetében, hogy a címmel kapcsolatos várakozásunkat fenntartsa. A zsidó származású Buchbinder hagyatékából egyetlen kép emelkedik ki a narráció során.

E fénykép keletkezése és története egy három idősíkot mozgató elbeszélés lassú szövevényéből bontakozik ki, mozaikszerűen, ahogy ebben a regényben minden. Csak sejthető, hogy az 1942-es nyitójelenet sietős exponálása előhívott képeket eredményezett; mindez csak a regény utolsó harmadában válik bizonyossággá, amikor a 80-as évek elején, mintegy 40 évvel az expozíció után a főszereplő, Koren Ádám a fényképész külföldre került hagyatékából elcseni Buchbinder piaci csoportképét. A kép kihull a múltat őrző fényképalbumból,² a jelenbe tolakodik, mintha a vele való szembenézést provokálná, ami, ahogy majd látjuk, nem is olyan egyszerű. A fénykép ekkor és így kerül át a regény legközelebbi idősíkjába, ekkor szakad el véglegesen készítőjétől, befogadhatóvá válik, de ez csak évekkel később fog teljesülni. Az elcsent, könyvlapok között őrizgetett képet csak az utolsó jelenetben „nézhetjük meg”, amikor az elbeszélő önkényes módon, képzeletben, előszedi, hogy leírásával megmutassa azt a befogadónak. Korennek eszébe se jut „hogy alaposabban megnézzé – hiába hordja folyton magánál – azt a fényképet, amelyet a Flaubert-regény lapjai közé szorítva hozott haza Pozsonyból, *legalább mi vegyük végre szemügyre!*” (402.) (kiemelés, V. B.) A múlt iránti közönyt, a fiatal nemzedék érdektelenségét, életképtelenségét, a folytonosság megszakadását nemcsak Koren nemtörődomsége, hanem Viola mozdulata és figyelmetlensége is érzékelteti, aki „lesodorta a fényképet a földre – minket azon a régi piacon most se méltattak hát egy pillantásra sem –, és kisétált az ajtón.” (413.)

A fénykép leírása tehát hangsúlyos, kiragadva a történet menetéből, megakasztva az eseményeket, a többes szám első személyű elbeszélők szándékolt eljárásává, kiemelésévé válik.³ A képet a főhős őrzi, így képzeletbeli kézbevétele, megtekintése és leírása olyan elbeszélői játék, ami nemcsak a mindenható elbeszélő pozícióját hangsúlyozza, hanem eleve kétségessé teszi a kép leírásának pontosságát, sőt akár még létezését is. A mű végi ekphraszisz ennek ellenére jelentéskonstruáló szereppel bír, kitölti a mű olvasása közben végig tátongó űrt, kirajzolja a mű és a cím jelentéseit. Ez a helyrezökentés, kvázi önértelmezés az ekphraszisz módjával is összefüggésben van, ugyanis a leírás mikéntje, a kép szavak általi megjelenítése nemcsak a láttatásra, a vizuális tárgy megjelenítésére törekszik; az objektivitás, leíró távolságtartás helyett értelmező, értékelő, a befogadót beavató,

részessé tevő attitűddel bír, amit az imént idézett szemügyre vételi „felhívás” is érzékeltet. Mivel az elbeszélőnek határozott célja van a kép megidézésével, így a Mitchell által ekphrasztikus szkepszisnek nevezett fázisról egyáltalán nem beszélhetünk,⁴ a leíró nem törekszik a tökéletes reprezentációra, a képpel kvázi egyenértékű látható jelenlétre, s a regényben a befogadó által felidézhető látvány valóban nem teljes. A fénykép alkotásbeli szerepe, művégi leírása egyértelműen a regény több rétegére is reflektál, a nyelv és a nyelv figurativitása maga alá gyűri a képet, a látványt és a kép kereteit is, de a csoportkép jelenléte, leírása mégis, éppen az ekphraszisz módja és célja miatt fontos eleme a műnek.

Buchbinder képe nemcsak a cselekményszálak kiindulópontját, origóját adja, nemcsak a cselekmény utólag egyértelműsített kimerevített kezdőpontja, több ennél: a fénykép a regény mise en abyme-ja is, mivel ő maga és leírása tükörképszerűen sűríti magába a mű szerkezetét, a történet emberi, nemzedéki és társadalmi kapcsolatainak működését, a magyarság holokauszthoz való korabeli és utólagos viszonyát, a felelősségvállalás és szembenézés szükségességét; tehát az adott pillanatot és egyetlen nézőpontot rögzítő fotó a négyszáz oldalban elmondott történet fekete-fehérre redukált, kicsinyített, síkra vetített, két dimenzióba kifeszített vetülete.⁵ Tudjuk, a mise en abyme olyan belső tükör, amely visszatükrözi a narratíva egészét vagy valamely jelentős aspektusát egy beágyazott belső történet, képzőművészeti alkotás vagy másféle kép segítségével, s amely a narratíva egészéhez képest általában terjedelemben jóval rövidebb, tömörebb. A fénykép általi önembléma, öntükrözés azért érdekes, mivel a fényképet sokáig a valóság objektív tükrözésének tartották, s a fénykép a másodperctöredékek alatt beengedett fénysugarak segítségével a valóság egy szeletét sűríti össze egy apró négyzeten akár sokszoros kicsinyítésben. A fénykép mint valóságábrázolás korán elbukó elméleteit a fotó ontológiai realizmusának⁶ hangsúlyozása váltotta fel: „amit a fotón viszontlátunk, az mindig valami objektíve létező reália (volt), olyan fizikai létező, amely optikailag is megragadható”, „a fotó tárgya mindig olyan valami, ami *valamikor, valahol*, ha pontosan nem is mindig tudhatni hol s mikor, valóságosan létezett s látható volt.”⁷ Závada művében ez a *valamikor, valahol* létező fontossá válik, mivel a fénykép „bizonyító erejű” megléte és a rajta látottak az eltörölhetetlen múltra figyelmeztet.

Jelen esetben a fénykép előkerítése és leírása tehát az elbeszélők kierőszakolt, figyelemfelkeltő tette, amely szándékoltan függeszti fel egy időre az elbeszélés menetét, bár a narrátorok folyamatos megjegyzései, kiszólásai, játéka a regény egészében élnek a kizökkentés eszközeivel. Ugyanakkor Ricardou nyomán épp ebben láthatjuk a mise en abyme működésének ellentétező játékát is, szerinte a mise en abyme szétbontja a szöveg egységét, ugyanakkor a metaforikus elemek csoportosításával egységesíti a fragmentumokat.⁸ Závada regénye a szöveg és a mozaikszerűen épülő történetyszálak befogadói ismeretére támaszkodva kínálja fel a történettöredékek összekapcsolhatóságát, a fénykép mint tükörkép azonosíthatóságát és műegészre vonatkozó (metaforikus) értelmezhetőségét.

A mű zárlatában található ekphrasziszt két korábbi szöveghely megállapításai előzik meg a fényképezés körülményeivel és a kép sorsával kapcsolatban, amelyek kiegészülve a részletes leírással, utólagosan szintén jelentőséget és jelentést

kapnak. Závada fényképleírása más képzőművészeti alkotások leírása során érintett területekhez képest áthelyezi a hangsúlyokat. A festményleírásokban a mű anyagságának, felületének, ecsetkezelésének, színhasználatának érzékeltetése a verbális átfordítás egyik fontos terepe, mindez a fényképek esetében mintha általában háttérbe szorulna, egyrészt, mert a fotókkal kapcsolatos befogadói konszenzus legtöbbször a téma azonosítására szorítkozik: kit, mit, hol ábrázol a kép, még akkor is, ha a választott távolság, optikai torzítás, fényviszonyok vagy szokatlan nézőpont miatt az azonosítás feladattá vagy feladvánnyá válik. A festmények esetében a téma azonosítása sokszor nem is szükségszerű, különösen azokban a korzakokban, amelyek szándékosan háttérbe szorítják vagy felszámolják a művészet valóságrepresentáló, mimetikus szerepét. E különbségek a hagyományos és ún. technikai képek történetileg és ontológiailag eltérő helyzetéből és megítéléséből is fakadnak. Történetileg a hagyományos képek megelőzik a szövegeket, s így ontológiai szempontból a konkrét világ elsőfokú absztrakciói, mondhatni jelenségek, míg a technikai képek a szövegeket követik, a fogalmi gondolkodás képi vetületei, konkretizációi, Flusser szerint különösen a fekete-fehér fotók hordozzák az elméleti gondolkodás mágiáját.⁹ A fénykép befogadása, megfigyélése csak látszólag egyszerű, mert úgy tűnik, jelentése automatikusan megjelenik a felületén, nem szimbólum, amit meg kell fejtenünk, el kell vonatkoztatnunk, hanem „a világ szimptomája, amelyen keresztül a világ, ha közvetve is, megpillantható. A technikai kép eme látszólag nem-szimbolikus, objektív karaktere a nézőt arra készteti, hogy ne képnek, hanem ablaknak tekintse,”¹⁰ ezért nem is mint képet értékeli, bírálja, hanem mint világot, világszemléletet. Ezt a befogadói attitűdöt erősíti, hogy a fényképhez kezdetektől fogva „realista” és „objektív” társadalmi rendeltetést jelöltek ki.¹¹ De természetesen a fotó „objektivitása” illúzió, éppen a valóságból és időből kiszakított ablak mivolta, a képkeret által.

Ráadásul (másképpen) a fotó formai jegyeire, anyagságára vonatkozó ismereteink a *fénykép* hívószóra automatikusan működésbe lendülnek, elég a keletkezés körülbelüli időszakát ismerni, s barnás, szürkeárnyalatos vagy éppen „elszínesedett” képek úsznak be képzeletünkbe, fényképméretben, akár a papír minőségét, tapintását is felidézve. (Természetesen a fénykép anyagi paramétereire vonatkozó kijelentéseknek lehet fontos szerepe fotóekphrasziszokban, de Závada máshová helyezi a hangsúlyokat.) A fényképpel, szerteágazó létmódjának köszönhetően mindenki kapcsolatba kerülhet, birtokolhatja, őrizgetheti, készítheti; kezelheti emlékként, dokumentumként, műalkotásként és így tovább. A regénybeli kép leírásánál az elbeszélő támaszkodik is erre a *sensus communis*-ra, ekphrasziszának nagy részében a fénykép tartalmát, témáját közvetíti, még a befogadóra tett hatás is némileg háttérbe szorul, ami pedig a látványelemek és plaszticitás mellett a képleírások harmadik legfontosabb eleme.

A nyitójelenet elszórt utalásai a kép készítésének körülményeit, a fényképész és alanyainak viszonyát írják le, s magyarázzák a kép vitatkozásszerű jelenetét. Az ismeretlen falukutatók és a helyi értelmiség (zsidók) feszültségét élezi a Buchbinder nyakában lógó fényképezőgép, amivel az idegenek megjelenésekor – engedély nélkül – kattintgatni kezd.¹² A fényképezőgép lencséje bizonyos értelemben fegyver, az emberek kiszolgáltatottnak, tehetetlennek érzik magukat vele

szemben, hiszen a fényképész elragadja tőlük pillanataikat, önmagukat. „Embereket fényképezni annyi, mint erőszakot követni el ellenük – írja Susan Sontag –, hiszen a fényképész úgy látja őket, ahogy ők sosem látják önmagukat, s olyasmit tud meg róluk, amit ők maguk nem tudhatnak; a fénykép az embert tárggyá minősíti át, s ez a tárgy jelképesen birtokba vehető.”¹³ A Buchbinder ténykedésére adott reakció eredményezi tehát a vitaszerű jelenetet, ahogy az elbeszélő a kép témáját megjelöli,¹⁴ azt a mozdulatokból, arckifejezésekből kikövetkeztethető feszültséget, amely az egész kép hangulatát kirajzolja. A fénykép készítője és alanya közötti egyenlőtlen viszony, feszültség, amely más esetekben könnyen elsimítható, feloldható, s amely többnyire nem része az elkészült képnek, ebben az esetben éppen ezt az általánosnak nevezhető fotós-fényképalany ellentétet élezi ki s teszi a kép alaptémájává, ezáltal emeli a képen rögzített szituációt elvontabb, általánosabb szintre, a társadalmi és főként faji ellentét hordozójává. A fényképező személlyel szembeni düh a zsidósággal szembeni ellenérzésekkel egészül ki. A regény a történelmi eseményekben vállalt vagy éppen nem vállalt, elsunnyogott, álszent, de leginkább elhallgatott és a történeteket elfeledni igyekvő magyar társadalom második világháború alatti és utáni viselkedésmintáit, reakcióit sűríti bele a fénykép alaphelyzetébe, a kisebbséggel és a magyar zsidósággal való szó szerinti szembenállás, szembefeszülés szituációját. Az 1942-es pillanat rögzítése a kép fennmaradásával, előkerülésével, tehát láthatóvá válásával mutat rá ezeknek az ellentéteknek, indulatoknak konzerváltságára, jelenkori érvényességére és az egyéni és kollektív szembenézés szükségességére.

Ugyanakkor, még mindig a fényképész pozícióját értelmezve Sontag fotóesztétikai felvetését is mozgósíthatjuk Buchbinder regénybeli szerepével kapcsolatban. A fényképezés egyfajta passzivitás, „a fényképezés: lényegében be nem avatkozás”,¹⁵ a fotós választ élet és fénykép között, nem avatkozik be az eseményekbe, hagyja azokat megtörténni, a maguk erkölcsiségétől függetlenül, s közben létrejön valami más: a fénykép. Závada fényképezése is a fotót választja, kihátrál a konfliktusból: „sebtében exponált egy utolsót, majd megrántotta a doktor kabátujját, gyere, Lojzi, ne feltűnősködjünk itten, nem olyan időket élünk, mikor a magunkfajtának kötekedni ajánlatos...” (6.), nem avatkozik bele a történelem menetébe, nem ura a maga sorsának, nem rendelkezik felette, csak elszenved a eseményeket, s valójában ő maga kiszolgáltatott, s nem az alanyai. Ám éppen pillanatnyi döntése, a fénykép elkészítése és megőrzése – amelyről ő értelemszerűen hiányzik, s az utókor minden fényképéről hiányozni fog – mégis a szembenézés szükségességét rója az utókorra. S bár a regényből kiderül, ki Buchbinder társa,¹⁶ az „és társa” többszörös műbeli kiemelése Buchbinder elpusztított sorstársaira is utal. Bárki, aki a fényképet szemléli, készítőjének nézőpontját kénytelen felvenni, bárki, aki a képet néhány másodpercig vagy tovább nézi, kénytelen Buchbinder Miklós zsidó származású fényképész szemével nézni, így tehát lehetetlen az elbeszélő morális imperatívuszának nem engedelmeskedni. S míg az olvasó, az elbeszélők játékának engedve szembenéz, addig a regény legfiatalabb, rendszerváltó generációját a teljes érdektelenség, a múlt feldolgozása, értelmezés nélküli értelmetlen ide-odahurcolása jellemzi.

A piaci délelőtről készült felvétel műfaja csoportkép, de felszámol szinte minden csoportképpel kapcsolatos elvárást és hozzá köthető általános jelentést. A csoportképeken az emberek általában egy vállalt közösséget alkotnak; a résztvevők egy esemény, alkalom vagy egy szociális formációhoz tartozás, család, iskola, munka, katonaság stb., közösségvállalás megörökítésére vállalkoznak, jellemzően – legalább a kép készítésének erejéig – együttműködnek, szorosan egymás mellé állnak, a kamera felé fordulnak, a tekintetek az objektív felé irányulnak. „Az objektívvel szemben betartandó viselkedési normák olykor tudatosodnak is, pozitív vagy negatív formában egyaránt: az, aki egy ünnepélyes alkalomra [...] összegyűlt csoportban nem a megfelelő pózt veszi fel, vagy elfelejt az objektívbe nézni és a kívánt testtartásban elhelyezkedni, megbotránkozást kelt, hiszen, mint mondani szokás, »mintha itt sem volna«.”¹⁷ A személyek pozíciója, funkciója, egymáshoz való viszonya gyakran a csoport elrendeződéséből és egyéb szimbolikus gesztusokból is kikövetkeztethető. A hagyományos csoportkép tehát az összetartozásnak, közösségvállalásnak legalább pillanatnyi lehetőségét felvillantja, a résztvevők és a készítő kölcsönös megegyezésén, együttműködésén alapul, ahogy mindezt pl. Bereményi *Legendárium*ának családi csoportképéről megállapíthatjuk, ahol a fénykép szintén a mű vizuális mise en abyme-ja, és a szerteágazó családi történeteket a felszín alatt mégiscsak egyfajta családregénnyé fogja össze. Závada csoportképe a fentieknek szinte mindenben ellentéte, pontosabb is lenne talán sokalakos vagy csoportos képnek nevezni. A háború előtti fényképészetben a spontán kattintgatás, „természetes” testtartás rögzítése számított ritkábbnak. A fényképezéshez az emberek pózokat vettek fel, sokszor kiöltöztek, a kamerába néztek mozdulatlanul, méltóságteljes tartásban. Ránézve arra, aki néz (vagy fényképez) kifejezi azt a vágyat, megmutatja azt a látványt, ahogy szeretnénk, hogy nézzenek, lássanak minket, ahogyan a világgal méltóságteljesen szembe tudunk nézni. A fényképalanyban ott rejlik egy vágy, szándék, hogy egy meghatározott képet nyújtson önmagáról, s „a frontalitás is eszköz arra, hogy önmagunk hajtsuk végre önnön objektívációnkat”.¹⁸ Buchbinder tulajdonképpen súlyos konvenciókat sért meg, alanyait nem engedi az általuk vállalható, vágyott pózba merevedni, pillanatnyi indulataikat, érzéseiket, örökkévalóságnak nem szánt arckifejezésüket rögzíti, a fényképezéshez felvett konvencionális modor kiiktatásával sem társadalmi rangjukat, státuszukat, csoportbeli pozíciójukat nem engedi láttatni, amelyeket egy hierarchizált és egyben statikus társadalom előnyben részesít, s amelyben elsősorban a viselkedés, származás, hovatartozás s a közvélemény ítélete határozza meg az embert,¹⁹ nem pedig az egyéni érzelmek, gondolatok. Závada fényképésze éppen az egyes egyéneket kapja le szinte minden társadalmi, konvencionális póz nélkül, saját érzéseik, indulataik, vágyaik kellemetlen pőreségében, „még hozzá a feje fölé emelt objektív szemszögéből” (403.). Ez a nézőpont a csoportkép műfajánál szokatlan, s megerősíti Buchbinder kívülállásának, morális magaslátának elbeszélő általi pozicionálását.

A kép részletezése további érdekességeket tartogat: az egyik, hogy az elbeszélők önmagukkal kezdik a leírást: „Elsőnek rögtön sajátmagunkat vehetjük észre a jobb alsó negyedben, mint akik a legközelebb állunk a lencséhez, pontosabban *rámozdulunk*, ezért – csak *deréktől fölfelé látszódó* – alakunk kontúrjai *elmosódnak* kissé.” (403.) (kiemelések, V. B.) Mindez a regény rendhagyó elbeszélői meg-

oldásának képbeli lenyomata; a személyüket folyamatosan váltogató, s ezáltal szereplőkkel azonosuló, együtt érző vagy velük éppen szembehelyezkedő, az eseményeket különböző pontokból, morálisan kényelmetlen vagy szándékolatlan kínos pozíciókból láttató elbeszélők jelen vannak a fotón is, de a leírás során hirtelen nézőpontváltással rögtön kívül is kerülnek, s ahogy a mű egészében, itt is *(rá)mozdulnak*, ezért alakjaik sosem elég tiszták, mindig homályban, töredékben maradnak. Mivel a regény elbeszélői pozícióinak szüntelen változtatása a folyamatos behelyezkedés, kiszakadás, megszakított résztvétel, eltávolítás, bevonás-bevonódás mintáit mozgatják, a befogadó is folyamatosan újrapozicionálja önmagát, s ezzel együtt emberi-erkölcsi állásfoglalásait is kénytelen újragondolni.

A fényképen látható alakok és a velük párhuzamos sorsokat hordozó leszár-mazottaik a regény szereplői. Az ekphraszisz leírásakor életük, történetük, egymáshoz való kusza viszonyaik már ismeretesek a befogadó előtt. A pillanatfelvétel a maga szerkesztetlenségével, a különböző távolságból látható alakok rendezetlenségével hordozzák ezeknek az emberi viszonylatoknak a széttartását; s bár tót, magyar, zsidó, paraszt, munkás, tanár, falukutató, tehát egy egész kis társadalmi tabló, ugyanabban a keretben, közegben, élettérben látható, mégis a feszültség, értetlenség, máshová sandítás figyelhető meg leginkább a képen: a mozdulatok, tekintetek szétszóródnak, széttartanak, az alakok elnéznek egymás mellett, egy őszinteségre, szembenézésre, érzelmi kapcsolatokra, kölcsönös tiszteletre és megértésre képtelen jövő képét, kezdőpontjait, sugárkezdeményeit mutatják, amelyeknek meghosszabbításai, átlépve, eltörölve a kép kereteit, a már általunk ismert történetekből, sorsokból nyernek bizonyítékot. A leírás a képen elszórt alakokra és tekintetük irányaira koncentrál, s ebben a szövevényben benne sűrűsödik a szereplők későbbi sorsa, kapcsolataiknak, vágyaiknak a rendszere. Koren Mihályné „rövidnadrágos kamaszfia, Jancsi báméskodik. Egyedül ő fordítja el a fejét a kép középponti jelenetéről, mintha már jövődöbelijét kutatná tekintetével, mondhatnánk, de túloznánk.” (403.) Kicsit később ezt olvashatjuk: „Mégsem a Koren-gyerek az egyetlen, aki nem a lényegre figyel [ahogy fia, Ádám, a regény főhőse sem a lényegre figyel], hanem itt, jobboldalt fölül ez az öltönyös-sétapálcás úr sem, aki-ben rögtön felismerjük Brezovszky Endre történelemtanárt, sőt, ő még beszélget is. Hiszen emlékszünk is, a tanár úr és belekaroló kislánya, Évike épp arra fordultak mifelénk, hogy hasztalan próbáltuk nyakon ütni azt a Mócz Pista nevű suhancot” (403.). Adler Jenő, akinek képbeli elhelyezkedése tökéletesen jelzi Dohányoshoz való viszonyát,²⁰ ő sem „oda néz. Hanem riadt tekintettel [...] miránk.” (404.) A fényképet leíró elbeszélők pásztázása, a figyelem ide-oda vándorlása szintén kitér a képleírások szerkezetet rekonstruáló vagy konstruáló megszokott technikája elől. A fénykép elképzelése, befogadása azért is nehéz, mert az elbeszélő minden rendszer nélkül, a képkeretet gyakran elhagyva, átugorva, majd visszatérve, a láttakat többszörszörrel, a jövő felől kiegészítve tárja elénk a kép elemeit. A leírást nem a kép struktúrája irányítja, ahogy ez gyakran történik, s ez ebben az esetben részben következik a kép szerkezetnélküliségéből, de leginkább a leíró személy(ek) szándékaiból, kép feletti uralmából. A leíró szem vándorlása jelentésteli kapcsolatokat teremt a képelemek között, a tekintet mozgásának kapkodása, egy-egy alak pillanatnyi fókuszba fogása, bizonyos alakokhoz való visszatérése jelen-

téseket emel ki, mindez a regény elbeszélésmódjával mutat párhuzamot, a három idősíkból, több szálon futtatott történet a fénykép elrendezéséhez, de főleg leírásához hasonlóan változtatja nemcsak elbeszélői nézőpontját, ahogy erről már szó esett, hanem fókuszait is, az alakokra felváltva koncentrálna, egyik szereplő történetét a másikba öltve, mozaikszerűen bontja ki választott korszakának, közegének történetét, amelyekben a képen láthatók magatartásához hasonlóan megtalálhatók az egymás mellőzésének, a feszült vagy közömbös egymás mellett élésnek, egymáson átnézésnek, félreértésnek, áldozatvállalásnak, szemlesütésnek, viszonzatlan vágnak az esetei, de legfőképpen az összetartás, közösségvállalás hiánya, a magány és a széttartás.

Závada fényképleírása messze túllépi a szigorúan vett ekphraszisz kereteit, hiszen folytonosan kiugrálva a képből jól megformált értelmezéseket, gondolatokat társít a képen szereplők arckifejezéseikhez. Az elbeszélői szólam uralma egyáltalán nem teszi lehetségessé a leírás (a nyelv) transzparenciáját, ahogy Boehm a sikeres ekphrasziszt „elképzeli” a kép „láthatóságának” érdekében.²¹ A fénykép leírása természetesen önmagában is megnyújtja a kép másodperctörredékének pillanatát, már csak a szavak leírásának, kimondásának ideje által is. A valóságban nincs reprezentatív centrális pillanat, amely helyettesíthetne egy folyamatot vagy fejlődést. A kép és különösen a fénykép hordozhat ilyenfajta punctum temporist, amely átfoghatja mind a cselekmény múltját, mind a jövőjét, következményeit, s ennek a pontnak a kiválasztása a művész egyik legfontosabb feladata.²² Ugyanakkor a képen felismert helyzet azonosítása, a cselekményelemek kapcsolatának, narratív összefüggéseinek megadása, tehát az értelmezés, és kivált az ekphraszisz, szűkszerűen felszámolja ezt a központi pillanatot. Buchbinder fotóját egy ilyen punctum temporisként tünteti fel az elbeszélés, hogy aztán elrugaszkodhasson tőle és jócskán megnyújtsa. Egy regényhossznyival. „Innen lettünk volna talán elindítva, nézünk össze, mint akik magunk se tudjuk, mit, mikor, miért látunk-hallunk, s egymásról sem igen tudunk.” (404–405.) A fénykép olyan pillanatot ábrázol, amely bizonyos társadalmi-történelmi folyamatoknak oka és okozata egyben, s épp pontszerűsége, sűrített pillanata által válhat a regénybeli történet mise en abyme-jává, de nemcsak a fabula szintjén, hanem az ekphraszisz elkerülhetetlensége és ereje által a narratív szerkezet, az elbeszélésmód, és a mű elvontabb jelentésrétegeinek önemlékmájává is.

JEGYZETEK

1. Závada Pál, *A fényképész utóköra*, Bp., Magvető, 2004. (Továbbiakban: Závada, oldalszám.)

2. „A hátsó borító alól egy paszpartura kasírozott piaci csoportkép fordult ki a takaróra.” Závada, 347.

3. „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkor szituáció meghatározatlan horizontját is. Aki megmutat valamit, az azt kiemeli, láthatóvá teszi, miközben szemléleti beágyazottságában izolálja.” Gottfried Boehm, *A képleírás, A kép és a nyelv határaitól = Képelemzés, Narratívák 1.*, szerk. Thomka Beáta, Ki-járat, 1999, 35.

4. Mitchell szerint az ekphraszisz első fázisa az *ecphrastic indifference* (a magyar fordítás az ekphraszisztikus szépséget használja), amely az ekphraszisz lehetetlenségének felismerése, miszerint „a verbális reprezentáció nem képes reprezentálni – vagyis, megjelölni – tárgyát úgy, ahogyan azt a

vizuális reprezentáció teszi.” W.J.T. Mitchell, *Az ekphraszisz és a másik* = Uő, *A képek politikája*, W.J.T. Mitchell válogatott írásai, szerk. Szőnyi György Endre, Szauder Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 194.

5. Vö. Pierre Bourdieu, *A fénykép társadalmi definíciója* = *A sokarcú kép*, *Válogatott tanulmányok*, szerk. Horányi Özséb, Bp., Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, 226.

6. Ennek az ontológiai realizmusnak az alapja, hogy ami a fotón megjelenik az az önmaga valódi árnyékát létrehozó test, mint az antik körvonalrajzok esetében is. Élő testet képez le, de indexként rögzíti azt, akárcsak az árnyékrajz. A fényképnél is a fény a rendezőelv, a rajzoló kezét a kamera váltja fel. A fény nyoma a filmen, akárcsak a test árnyéka a falon, a test nyomát rögzíti, ami így saját leképezését állítja elő. Vö. Hans Belting, *Test-kép-médium* = *Kép-antropológia*, Kijárat Kiadó, 2003, 29.

7. Pál Miklós, *Az első százötven év* = *A fénykép varázsa*, szerk. Gera Mihály, Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest Művészeti Hetek, Szabad Tér Kiadó, Bp., 1989, 8.

8. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, 83.

9. Vilém Flusser, *A fotográfia filozófiája*, Bp., Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990, 35.

10. I.m., 14.

11. Vö. Bourdieu, i.m., 226.

12. A többi jövevényt [Dohányos falukutató társait] viszont már igencsak bosszantani kezdte, hogy az a könyökvédős-szemüveges emberke fényképez.” Závada, 6.

13. Susan Sontag, *A fényképezésről*, Bp., Európa Kiadó, 1981, 26.

14. Závada, 347.

15. Sontag, i.m., 22.

16. Závada, 404.

17. Bourdieu, i.m., 231.

18. Bourdieu, i.m., 233.

19. Vö. i.m., uo.

20. „[M]ost is a könyöke mögött álló famulusa, aki mindig innen szokott ajánlkozni szolgálatra”, 404.

21. Vö. Boehm, i.m., 36.

22. Vö. Kibédi Varga Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athanaeum, 1993/I/4, 174.



szemle

Az akantusztelepítés esélyei

NÁDAS PÉTER: PÁRHUZAMOS OLVASÓKÖNYV

A *Párhuzamos olvasókönyv* az élősködőkönyv ritka típusát képviseli irodalmunkban: persze, az élősködés itt nem negatív értelmű, sokkal inkább afféle nem mindig kölcsönös haszonnal járó szimbiózisra kárhoztatottságot jelent, egy tetszik, nem tetszik, így van struktúrát. A kötet elválaszthatatlan a *Párhuzamos történetek*-től, ám itt nem a kommentár sokszor tudálékos vagy filológiai pepecselésbe merülő jellege érvényesül (ahhoz nem elég tudományos, és nem elég pepecselő), ennél a konvencionális viszonynál sokkal erőteljesebb együttlét ez: egy új, kissé idegen organizmus születésének lehetünk tanúi, mely nincs terhére annak, amit szípoloz, már-már meglenne egyedül, de azért csak ideig-óráig.

A könyvet Christina Virágh esszéje nyitja egy allegorikussá növelt (de nyitva hagyott) akantusz-példázattal, mely a jól ismert dunántúli mandulafa jól ismert problematikáját szituálja újra: a halhatatlanság szimbóluma, a római akantusz vajon megél-e a gomboszegi kertben. Az esszé leglényegesebb aspektusai azonban a fordíthatóság és az értelmezhetőség együttállásainak harmonikus kiméricskélésében vannak: a fordítás is kertészet, átültetés, mondhatnánk, szövegtelepítés és szöveggondozás, ám itt nincs igazi használati utasítás vagy telepítési útmutató. Virágh megfigyelése Karinthy Frigyes (anakronisztikusan azt mondanám: hálózateléleti) lépcsőfok-elméletének játéktereiről a Nádas-figurák, párhuzamos sorsok egybekapcsolásának lehetőségeit teszi evidenssé: Karinthy szerint elméletben (Nádas szerint a gyakorlatban is) az emberiség összes egyede maximum hat lépcsőfok elérésével összekapcsolható. A létnek tehát ebben az értelemben nincs magánya: mindenki része a hálózatnak, ráadásul anélkül, hogy átlátná azt, legfeljebb a következő fázist képes belátni. A precizitás mániákus, épp ezért költői érvényű stigmáit, rajzolatait a regény testén Virágh a fordítás szemszögéből nézve a „kellemesen fordítható” minősítéssel illeti. Ez a kellem alighanem a szöveg szépségein élősködő permanens jelentésközpontúsággal függ össze: Nádas a nyelvet ezekben az esetekben csak úgy hagyja dolgozni, úgy fogja munkára, hogy ellenőrzött maradjon, kilengések csak az álomleírások vagy a képzelődések logikailag befoghatatlan ábrázolásaiban érvényesülnek. A szövegvilágot gyakran emblematicusan uraló kép pontos megrajzolásai ezek, a nyelv itt szinte egy műszaki rajz eszköztáraként funkcionál. Ebben a látszattechnikításban éled meg az a minőség, mely a ragyogóan kialakított barokk kertek látvány-monumentalitása mellett mégiscsak a lényeg: a meghittség zugainak elhelyezése a rendszerben, ahol az élet maga érzékeli a konstrukció belakhatóságát, ahol minden megtörténhet, ami intim. A regény

parkosítása részleteiben válik igazán érdekessé, de minden telepített növény önmaga biológiai meghatározottsága révén kerül a kertbe: annak a maximumnak a tudomásulvételével, ami csak fiziológiailag kihozható belőle, aminek a meg- vagy kinövése egyáltalán lehetséges. Ez a perspektíva, mármint a létezés elemeinek potenciális biológiai maximuma csak a potenciális paraméterek helyes megfigyelésén alapulhat. Ha nem azon alapszik, az veszélyes kihívás, mondhatni, poétikai kísérlet: az akantusz belenövesztése a magyar valóságba, mely olykor örömmel veszi tudomásul a különöst, a szépet, az új valóságot, de annak leíró reflektáltsága vagy létének differenciáltsága már nem igen hozza lázba.

Nádas Péter a regényírást „a kazuális gondolkodás cselédlányának” nevezi, melynek következménye a megtörténtség kultikus írásba öntésének rögeszméje. És innen valóban érdemesnek látszik visszahanyatolni a káosz antik felfogásaihoz: Nádas hajszálpontosan érzékeli azt az átmenetet, mely az „ásítóan üres tér” görög koncepciójától eljut Ovidius „nyers tömeg” felfogásáig. A matéria, az anyag belekerülése az alaktalanba mégiscsak feltételezi a lét valamiféle őseményét, ősképlet. Ez a káosz máris „kazuális” lesz, a valami létének önmagára vetített perspektívája. Mintha tényleg egy ilyen perspektivikus kauzalitás szövegszerveződésének vagy szövegalkulásának emberi belátásokon alapuló lehetőségeit valósítaná meg maga a monumentális regény.

A kötetben szereplő interjúk a szerző által is preferált polgári regénytradíció felőli olvasat termékenységét látszanak előkészíteni, beleértve a lebontó, az ironikus, a parodisztikus gesztusokat is, de felbukkan itt az emberről, a létről való beszéd egy különös eredetiségmércén való megmértetésének technikája is. E technika lényege talán az, hogy az irodalom java része valóban nyers tömeg, melyet egyazon sémarendszer alapján kísérünk meg elrendezni. Ezekben az elrendezésekben látszatra egy (az értelmezői és olvasói stratégiák egymást is megerősítő szemléletének köszönhetően) viszonylag belátható, vagy legalább részben megismerhető kozmosz jön létre, ám valójában ez nem más, mint az ásító üres tér. Nagyjából ide sorolható a populáris irodalom maga, mely a megerősítés koherenciájának, e koherencia makacsságának köszönheti összetartó erejét. Ezzel szemben ott a „káosz”, illetve a káosz perspektivikus leírása, azaz azok a művek, melyekből valami új keletkezhet és keletkezik, hogy aztán leszivároгjon, és addig koptassa a káosz anyagfoszlányait, mígnem újratermeli az úrt. Magas és populáris irodalom közt ezért nem lehet egység, csak az eróziós jellegből fakadó átjárás. Más szavakkal: alapjában véve művészet és alkalmazott művészet (ide tartozik a populáris irodalom, a lektűr, de az ún. szépirodalom nagyon jelentékeny része is) szembeállításáról van szó.

Radics Viktória esszéje a történetek szétszalazásának technikáját választja, mégpedig „anakronisztikus jellemtipológiába” bocsátkozva (Plutarkhosz is így teremti újjá a görög-római történelmet párhuzamos életrajzokká szálazva szét), a „posztmodern irodalomhoz nem illő módon történelmi, társadalmi viszonylatokat és jelentéseket” firtatva. Látható, hogy itt olyan irodalomelméleti bátorságról van szó, mely tudatában van a radikálisan szövegirodalmi megközelítés tarthatatlanságának, mihelyt a szöveg létmódja a befogadót létállapotának meghatározhatatlanságával

szembesíti. Nádas (szükséges) „maradisága” és az (egyébként szükségtelen) értelmezői magyarázkodás permanensen visszatérő elemei a párhuzamos szövegeknek. Nádas a felvilágosodás gyermeke, illetve az ebből fakadó következményeket tudatosító platonista, a jelentés elkötelezett híve („Legalább az én könyvemben ne legyen más jelentése a szavaknak, mint amit jelentenek”), a személyiség elsivárosodása („pornográf gépezetté” alacsonyodása) ellen fellépő, a görög karakterológia és a kollektív tudattalan ötvözője, a társaslélektan megszállottja, egy sor posztmodern fogalom és kategória (valóságfelfogás, szubjektumelmélet, stílusalom, jelentésszóródás, a lacani analízis stb.) elutasítója, korrigálója vagy megkérdőjelezője. Ezzel a szereppel szemben kísérli meg meghatározni magát Darabos Enikő és Radics Viktória is, s míg az egyik állja a sarat, a másik átengedi a pálmát, mert részesülni akar abból a bámulatos logikával felépülő varázslatból, mely egy minden részletre kiterjedő virtuóz retorikájú meghittséget, bölcs intimitást indukál – éspedig a platóni dialógus eszköztárával. Nádas akkor is Platón dialógusait írja újra, amikor interjút ad: beszélgetőpartnerét egyszerűen rákényszeríti az írásra, az együtt gondolkodásra, írói csinál belőle, és kimondatja vele azokat a kulcsszavakat, melyekre építeni tud. És dialogizál akkor is, amikor regényt ír: a teljes polgári regényhagyománnyal, a hagyományos szocializáció traumadiskurzusaival, vagy éppen a „rettenetes belső életet élő”, „fallikusan rögzült” „férfihordák” által gerjesztett kultúradestruáló energia hordozóival, áldozataival.

A káosz-felfogások nádasai modelljei mellé kíváncsiak azok az alapmintázató-észleletek is, melyeket a kötet a regény szempontjából meghatározónak tart: ilyen alapmintázatot észlel Radics Viktória a gneisz geológiai leírásában, s e természeti rétegeltséget összejátszva a fajbiológus Schultze gipszmintáival bravúrosan állapítja meg, hogy „ha a gneisz a forma, akkor a szexuális, erotikus ágyéki-lágyéki rész a lágy és eruptív tartalom metaforája”. Darabos Enikő az esszenciális metafora helyett a regény metaalakzatát keresi, és találja meg Döhring álmában, mely a párhuzamosok közti átkötések egy jellegzetes technikájáról ad számot.

Szembetűnő a kötet össznarrációjában az az igény, hogy a női értelmezők szinte kivétel nélkül reflektálnak a saját női léttapasztalatuk és női egzisztenciájuk gyakorlati-vallomási és elvárási rendjére: különösen így van ez a fallosz vagy a fallikus univerzum ábrázolási vagy értelmezői lehetőségeinek számbavételkor. Ez a nemi determináltság csak néhány megjegyzés erejéig működik, mégis szimptomatikussá válik. A Darabos-interjúban Nádas kíméletlenül, szinte agresszívan reagál erre a jelenségre: „A saját problémáit vetíti rá a szövegre” – veti oda, miután az interjú készítője a falloszt a „kritika tárgyaként” és tiltott „dologként” kezeli, miután az alany bámulatos esszéisztikus nyelven fejtette ki pár oldallal korábban, hogy „a görögök óta fallikus kultúrában élünk”, hogy a keresztény kultúra szimbóluma „egy letakart ágyékú férfitest”, a pornográfia pedig „a fallikus fecsegése”. Mégis ezek a nemi determináltságból is fakadó megnyilvánulások viszik előre és hozzák lendületbe a szöveg áramlását: hiszen ékes bizonyítékai annak, hogy az értelmező önnön létével értelmez, és testtel bír, önmaga szeméremérzetével küszködő személy.

Megfigyelhető, hogy minél vulgárisabbnak ható vagy elkerülhetetlenebb a vágy testi interakcióként való megnyilvánulási igénye, annál jobban misztifikálódik a test tudása, s annál evidensebben szüli létre önnön (kívülről sokszor nevetséges vagy bizarr) bálványait, fétiseit (lásd pl. a megtestesült falloszt, Priapus isten kultikus alakját). A test tudásszomjának kiszolgálása a stilizáltság ezeregy változatát hozza létre: a vágy játékeret akar teremteni a testnek és folyamatosan újra átélni, illetve korrigálni a tudást. A sokak által kárhoztatott, elburjánzó analitikus beszéd-mód talán ezt célozza és szolgálja (mintegy megkettőzve, párhuzamos énekké tévé minden egyes szereplő lényét). A szexualitásról való nyílt beszéd erkölcsi, szemérmességi, nemileg determinált tétjei azért csökkennek, mivel a test valós és vágyott igényeit sem lehet egy kompakt identitás részeként láttatni. A traumatikus exhibicionizmus kielégülési igénye helyett a hatalom mindenároni megtartásának preferálása válik fontossá, azaz magömlés helyett a lankadatlan erekció. A margitszigeti szubkulturális performativitás a civilizáció peremének látszik, mégis ez tükrözi a legjobban, hogyan jön létre maga a kommunikáció, hogyan alakulnak ki a jelrendszerek, miként alakul ki a civilizáció, és az hogyan válik kommunikatív aktussá, hogyan koreografálja és tölti fel jelentéssel a létezést magát a maga primitívnek látszó egyértelműségével – és ez enyhén szólva is megdöbbentő felismerés lehet. Én nem látom ezt olyan radikális ellenvilágnak, ez lehetne az ovidiusi káosz maga, a matéria káosza: épp ezért sokkal inkább ezt tenném meg alapmetaforának vagy a regény metaalakzatának. A vizelei jelenetsor stációiba ugyanakkor Radics Viktória a „keresztre feszítés és a keresztről való levétel toposzainak” beleíródását észleli, a misztikus megszületését a véghetetlenül profánból, a „keresztény érzület ösdrámáját”. Ez részben egybehangzik Nádas fallocentrikus kultúraelméletének alapvonásaival is.

Test és én azonossága helyett Nádasnál a részhalmaz-viszony kerül előtérbe, pl.: „Nem ő félt, hanem a test félt helyette”. Sőt, eljutunk az én mint identitás felszámolásáig is: az énnak csak performativitása lesz. A lelki folyamatok is testiek, saját traumafeloldása mellett ezért is keresi a fajbiológus von der Schuer is a „test funkcióinak magasabb rendű értékét”. Ezért tartja a Grált „az előnyös faji tulajdonságok titkos kódjának.” Schultze doktor játszadozásnak ható, ugyanakkor félelmetesen komoly méricskélései vagy a preparált szemek immár látás nélküli kollekciója mind a testből kikövetkeztethető, látszatra valamiféle szakrális igazság feltárásának igényét jelzik, miközben evidens az a lehetőség, hogy nincs is ilyen. E fejezet tükrében kissé ambivalensen szemlélem pl. a vizelei jelenet misztifikálódásának realitását is, és minden olyan értelmezői törekvést, mely tudatosan vagy öntudatlanul eltörpíti az elsődleges jelentést. Ugyanakkor világos az is, hogy a test megzabolázhatatlanul követ minden konvenciót, és a szocializálódás révén kijátsz-sza a természeti ösztönökből fakadó tudás érvényre juttatását. A test mint mester-séges alkotás jelenik meg a Horthy Mihály jövődöbelijének Arno Breker szobrász műhelyében tett látogatását elbeszélő részekben: Horthy Mihály alakja egybeolvad más férfiakéival és műtárgyakéval Auenberg grófnő testiségtől rettegő tudatában. A test nem ismerése a test megsokszorozódásához vezet. A kultúra úgy jelenik

meg, mint közhely: ezt kiválóan példázza a Baltasar Graciánt kommentáló, „köpönyegforgató” Lehr professzor esete, aki a nagy spanyol erkölcsfilozófus barokk univerzuma szerint alkotta meg saját életét is – természetesen csakis retorikailag. A test azonban nem lehet közhely: talán épp ez a szocializációs folyamat alapelve, egyik maximája.

A homoszocialitás univerzumát (zuhanyzó, fajbiológiai intézet, idős hölgyek kártyapartija stb.) a homoszexualitás univerzumától csupán a hatalom és a hierarchia megkonstruálásának nyíltsági foka (kisebb-nagyobb vulgarizmusa) választja el. A nemek közötti szexualitás csődje is abban rejlik, hogy a sztereotip nemiség medikalizált identitássemáinak közhelyeit a szereplők gyakorta túljátsszák, vagy erőnek erejével megkísérlik az egykori traumák időközben bevallatlan stimuláló élménnyé vált szegmenseit újra létre idézni. S talán, egyelőre legalábbis úgy tűnik, az eddig elkészült befogadói olvasatokat és a szöveg közötti viszonyt is ily módon lehet modellálni.

Markója Csilla a tárgynak sokszor és sokfelől nekirugaszkodó, érzékeny esszéjének egyik központi vonulata a világgép-diskurzusokkal való leszámolás tényének regisztrálása Nádas alkotói módszerében. A regényalkotás folyamatát „vágyteli szabadságdiskurzusnak” nevezni valóban teli találat.

A kötetet jellemezve hiba lenne nem szólni annak albumszerűségéről: a fotók, illusztrációk, dokumentumfelvételek és a szövegek (illetve a regényszöveg) párbeszédéről. Ez a párbeszéd egy lehetséges modellt kínál a regény értelmezéséhez is: mindez részint a reflektáltság radikalizmusának művészetbe való átfordulását dokumentálja, másrészt épphogy (tetszetős agresszivitással) a fikciót igazolja és korrigálja. A tizenöt oldalas olvasmányjegyzék egy olyan kiskönyvtárat reprezentál, melynek termei a tudás argumentáló, vitaképes és hagyományátörökítő jellegét sugározzák szerte, s ez mindenképpen optimista gesztus. Nádas az egyik interjújában kijelenti: „A próza nem magánszám”. A próza olyan szervesülés, mely nem egyéni teljesítmény, szinte fejlődése van, vagy ha nem is fejlődése, fejlesztése, mint a zenében: a próza platóni dialógus a hagyománnyal, a könyvtárral, a dokumentumokkal és a dokumentált tévképzetekkel. A magyar irodalom „a balsors pozíciójában a legmélyebb” – vallja Nádas, magától értetődően ehhez a diskurzushoz csatlakozik, ennek a diskurzusnak a könyvtárába csempész be újabb köteteket. Talán ezért is adódik az a (szerintem evidens) félreértés, mely a Németh Gábor-interjú egyik sarkalata lesz, miszerint Nádas „humortalan ember”. Nádas regényén a humor összes quintilianusi árnyalata nemcsak érződik, hanem brutálisan üt át a szöveg épp célba vett hagyománymintázatain. E mintázatok nemcsak egyes műfaji sémák (nevelődési regény, lélektani regény, katasztrófafilm, heroikus opera, pornográf novella stb.) terepein érvényesülnek, hanem pl. a mitológiai utalások áttételességében (pl. a három grácia átírása három férfivá, a beavatási rítusok poétikája) vagy a szöveg alakiségében, zeneiségében, látszatösszecsengéseiben. Nádas humorát a zenei humorhoz hasonlítanám: minden művészeti humorát számba véve talán épp a zenében megbúvó humor és ironia a legkevésbé evidens a befogadók szélesebb rétegei számára. És ebben Nádas humora Wagner vagy még inkább Mahler humorával rokon.

Radics Viktória esszéjének számos felismerése közül nagyon termékenynek látszik a tudás, illetve nem tudás és a szexualitás összekapcsolásából fakadó belátás, mely szerint léteznek olyan elementáris dolgok, melyeket „csak az irodalom bányász”, azaz hogy az írásművészet tudástartománya végeredményben mankótlanít-ható. Ez azzal a gyakorlattal száll szembe, mely az irodalmat csak a bölcséleti rendszerek, a hermeneutikai, identitáselméleti stratégiák mechanizmusainak illusztrálására alkalmas matériaként értelmezi – és ez jelen pillanatban az értelmezői praxis szintjén radikálisnak is tűnhet. Mint az akantuszültetés Magyarországon. *(Jelenkor)*

CSEHY ZOLTÁN

Végtelen tükörijáték

TÉREY JÁNOS: TERMANN HAGYATÉKA

Térey János 2012-ben megjelent *Termann hagyatéka* című novelláskötetete (az alcím meghatározása szerint: *Novellák, 1989–2011*) az 1997-es *Termann hagyományai*nak újraírásaként, „átdolgozásaként” számos prózapoétikai kérdést felvet. Már a két kötet egymáshoz való viszonya sem egyértelmű a kötetleírás és a címadás alapján. A hagyományok hagyatékká válnak, ami jelentésszűkülést jelent abban az értelemben, hogy a hagyomány már eleve magában hordozza a hagyaték jelentést is. Bár a címbeli változás következtében a *Termann hagyatéka* megkülönbözteti magát az „alapkiadástól”, azzal, hogy nem lép ki annak lehetséges jelentésmezéjéből, egyszerre azt is jelzi, hogy e változás ellenére nem távolodik el teljesen tőle. A kötetleírás és a könyvészeti adatok hasonlóan azonosulás és elkülönülés között ingadoznak: a most megjelent kötet a *(Termann hagyományai* című) 1997-es „alapkiadás” „második, javított és átdolgozott kiadásaként” nevezi meg önmagát, ugyanakkor a copyrightnál csak a mostani kiadás éve, 2012 szerepel, ami pedig éppen önálló státuszára utal. E mozzanatok már a könyv kézbevételekor felhívják a figyelmet a két kötet ellentmondásos viszonyára, ennek következtében az olvasó akaratlanul is a *Termann hagyományai* felől olvassa az új kiadást, az válik elvárás-horizonttá, az értelmező pedig megpróbálja feltárni a változásokat, a két szöveg összetett viszonyát. E kritika is erre tesz kísérletet, ezúton igyekszik körvonalazni a *Termann hagyatékának* jelentőségét és az életműben betöltött szerepét.

Egymás után olvasva a két szöveget első alkalommal az új kötet alapvetően az ismerősség érzetét kelti, folyamatosan visszatérnek hangulatok, történetek, sőt konkrét szövegrészek. Mégis összességében mintha nagyon más lenne, a szöveg nyelvezetének, ritmusának, hangvételének és nézőpontjának a megváltozása már az első olvasáskor érzékelhető. Emellett a novellák közötti koherencia erősebb és a narráció is egységesebbé válik. (Erre Dérczy Péter is utal kritikájában: *Termann egykoron és ma*. Műút, 2012. évf. 33. sz., 63.) Igaz, a kötet expliciten novellák gyűjteményeként határozza meg magát, e novellák mintha mégis szorosabb egységet

alkotnának. Az első támpontot, hogy a szövegegyüttes hogyan érheti el ezt a hatást, rögtön a tartalomjegyzék nyújtja: szembetűnő a novellák megváltozott sorrendje, e változás már önmagában a linearitás érzetét erősíti csakúgy, mint négy novella (*Café Autodafé*, *A Spion-hegy alatt*, *Pánik*, *Fércmű*) hiánya. Ha azonban figyelmesen olvassuk a két kötetet egymás mellett, kitűnik, hogy ez utóbbi hiány korántsem teljes, a kimaradt szövegek egy-egy jelenete, motívuma megjelenik az átírt novellák részeként. (Például a *Pánik* című elbeszélésből ismert Török „dermesztő élménye”, aki a metrón szemtanúja, amint egy trombitázó kisfiú a hangszer fúvókájától majdnem megfullad. – 1997, 93. E jelenet a *Délszak* című novellában Török bemutatásának részévé válik. – 2012, 96. Hasonlóan kerül át a *Café Autodafé*-ból a *Próbaútba* Pest megszállása és a Margó-szerelem.) A kihagyott szövegek átmentése, beleszövése a korábban különálló novellákba így módon a kötet egységének megteremtését segíti elő. A koherenciát tovább erősíti a novellák említett újrendezése, amelynek következtében a szöveg lineárisabbá válik (például az *Edzés a mézeshetekre* után következik *A mézeshét*), és egyben kerek egész érzetét is kelti azáltal, hogy a nyitó és a zárófejezet valóban egyfajta keretként működik. A kötetet a *Termann merül* vezeti be, amely mind tematikájában, mind a szöveg működése tekintetében egyfajta keretként szolgál. (Talán az sem véletlen, hogy az átrendezés következtében az első oldalon olvasható, hogy Termann „fölrúgja hagyományait” – még ha jelen esetben a kávéfogyasztásról is van szó.) A zárófejezet pedig *A mézeshét* lesz, amely már címében egy új életszakasz kezdetére utal, emellett egy epilógussal (*Epilógus: Az átvilágító bíró*) zárul. (E fejezet lehetséges funkcióiról később még bővebben is szó lesz.)

A kötet első novelláját tehát érdemes közelebbről megvizsgálni. Röviden összefoglalva: Termann elmeséli délelőttjét, amikor is hazlátogatott Debrecenbe, szülővárosába, tulajdonképpen ez az utazás vezeti be a visszaemlékezést. A szöveg pozíciója révén egyúttal hangsúlyosabbá és többértelműbbé válik Termann képzelgése is, amelynek során a vonaton utazva elgondolja, „milyen lenne, ha időközben gazdát cserélt volna szülőföldje szép határa.” (2012, 17.) Az utazás és az elképzelt határátlépés mozzanata egyszerre jelképezheti a két életszakasz (Pest és Debrecen) közötti mozgást, valamint a valóság és fikció határának átlépését, ezáltal az emlékezés és az irodalmi szöveg kezdetét jelenti be. Az átírás következtében az utazás más tekintetben is hangsúlyt kap, itt már nemcsak a város jellegzetes helyeinek felsorolása révén idéződnék fel a debreceni emlékek, az emlékezésnek a villamosút válik a vezérfonalává: ahogyan Termann elhalad a villamossal a város különböző pontjai előtt, úgy merülnek fel a helyszínekhez kötődő emlékek, amelyek egyszerre tartoznak Termann gyermekkorához és a város történetéhez. Maga az út az első kötetben nem kap hangsúlyt (csupán egyszer említi az elbeszélő, és akkor sem az utazás a fontos: „Pocsékul éreztem magam a villamoson.” 1997, 19.), míg itt a villamos mozgása vezeti be az emlékezet helyeit. („A villamos lassított. Szent Anna utca, azelőtt Béke útja.” „A villamos megállt a főtéren. Termann mesélte, 1985 nyarán bent ragadt a Megyei Könyvtár épületében.” „Haladt tovább a villamos Termann-nal. Itt a sarkon az Óbester borozó. [...] Mindig kíváncsi volt a borozó belsőjére. [...] Szemben áll a Honvédlaktanya, ahol katonának sorozták, és ahol nagyvonalúan minősítették A-kategóriás hadkötelesnek.” – 2012, 22–24.) Ahogy a villa-

mosút összeköti a múlt helyszíneit és kirajzolódik Debrecen térképe, úgy fűzi össze elbeszéléssé az újraírt szöveg a fiatal Termann bemonyásait, emlékképeit. A villamosút ily módon mint az elbeszélői aktus metaforája jelenik meg, e tekintetben elgondolkodtató a kötet borítója, ahol szintén villamosok láthatók, amelyek ebben az értelemben valóban egyfajta emblémaként tűnnek fel a kötet élén.

A novella és a villamos fentebb leírt szövegbeli funkciója jól szemléleti azt, ahogyan a szöveg átírása történik az egész köteten keresztül: a *Termann hagyományaira* jellemző egymás mellé helyezett, sokszor kevésbé koherens tömondatok kiegészülnek, a benyomásszerű képek helyett részletesebb leírások olvashatóak, az emlékképek kibontásával pedig a szöveg elbeszélés-jellege válik meghatározóbbá. Elbeszélői kommentárok, értelmezések, magyarázatok, máskor párbeszéddek, további mozzanatok hozzáadása történik. Szerepeljen itt csak egy kiragadott példa, amelyet az első kiadás kapcsán már korábban is többször tárgyaltak: az Osvát Ernő halálára való utalás, amely korábban így szólt: „A redaktor Osvát halálozási helye: Aréna út 66. A szomszéd háztömb lesz az. Önmérgezés egy udvari lakásban, 1929.” (1997, 39.) Az új kötetben a megfelelő helyen már a következő olvasható: „Termann tudta, közvetlen közelében van a *Nyugat*-szerkesztő Osvát halálozási helye, az Aréna út 66. A szomszédos háztömb. Egy apa, aki arra kényszerül, hogy eltemesse tüdőbajban elpusztult lányát, majd az ő költekezése, házi zsarnoksága miatt öngyilkossá lett feleségét... Pisztolydörrenés egy földszinti, udvari lakásban, 1929 októberének végén. S a pályatársak kegyeletlátogatásai a temetőnél, sorban, a hajnali órákban. / *Hogy bírod a neved a homlokodon viselni, hogy tudsz élni, hogy fogsz tudni meghalni, mondd, hogy fogsz tudni meghalni.*” (2012, 73. – kiemelés az eredetiben) Osvát halálának körülménye már helyesbítve, pontosítva és kibővítve szerepel, a dőlt betűvel szedett rész pedig külön bekezdésként, betoldásként jelenik meg. Nem egyértelmű ugyanakkor, hogy ki a szövegrész megszólítottja és beszélője: gondolatban Termann szól Osváthoz, önmagához vagy az olvasóhoz, vagy a *Termann hagyatéka* elbeszélőjének szavaiként azonosítható? Az ezt követő szövegrész tovább árnyalhatja az újraírás mibenlétét, és talán az elbeszélői pozícióról is többet elárul: „A kerület szíve a Garay tér. Förtelmes piac dakotákkal, csikánó testvérekkel és kínaiakkal. Seftelőkkel és a videokabinok kisördögeivel. Olajos, iszapos tekintetek. Azért halnalban is otthonosan mozgottam a Garayn, életem.” (1997, 39.) „A kerület északi felének szíve a Garay tér. Barátságtalan, de izgalmas szagvilágú piac színes népelességgel, lengyelekkel, ukránokkal, cigányokkal és kínaiakkal. Seftelőkkel és a videokabinok ördögeivel. Többször használt étolaj szagát érzi, iszapos tekintetek keresztüztüzebe kerül, aki átvág a standok között. A kéz zsebre vágandó, ez a minimális óvatosság. Termann mindenekelőtt az árusok vadromantikáját szerette, a lacikonyhák vidékét, és napok alatt beilleszkedett a Garay-piac világába. Bulikról hazatérve, hajnalban is otthon mozgott a tér rosszul kivilágított mellékutcáiban.” (2012, 73–74.) Nemcsak a hely, a piac leírása lesz itt részletesebb, a szöveg azt is megmagyarázza, hogy miért érezhette magát Termann mégis otthonosan e „förtelmes” helyen, mi volt az, amit szeretett benne. Az új szöveg értelmezi, magyarázza és kifejti az előbbi tömör és sűrű megfogalmazását, valamint egyszerre Termann magát is értelmezi. Mindez úgy történik, hogy egy új elbeszélői nézőpont érvényesül a *Termann hagyatéka*-

ban. A fentebb vizsgált különbségek közül leginkább e nézőpontbeli változás különíti el a két szöveget (a nézőpont „súlyos” és radikális megváltozásáról Dérczy is beszél kritikájában), ezért érdemes az elbeszélői pozícióban történő változás behatóbb vizsgálatával közelíteni a szöveghez.

A legkönnyebben megállapítható és legalapvetőbb változás, hogy a többnyire jelen idejű, első személyű én-elbeszélésből múlt idejű és harmadik személyű elbeszélésbe lép át a szöveg, ezáltal egy új, meg nem nevezett elbeszélőt iktat Termann és az olvasó közé. Ez az elbeszélő egyfajta közvetítőként jelenik meg, mint aki elmeséli a Termanntól személyesen hallott történeteket, többször pedig idézi szavait. Ez az elbeszélői szituáció már az első novellában létrejön, ahol Termann a New York kávéházban, törzsasztalánál ül debreceni útja után: „Nyilván mert ősz volt éppen, de milyen ősz! Elhagytuk október közepét, s október második felének Debrecenben van igazi bukéja, amint az köztudomású», jelentette ki a törzsasztalnál. [...] Érezte elveszendőségét, s jobb keze mozdulatával arra célzott: »Ha mindenképpen meg kell lennie, ennek az ősznek Debrecenben essem áldozatául, ne máshol.« »Legyen úgy«, mondtam.” (2012, 8.) Az elbeszélő tehát mintha a kávéházban beszélgetne Termannal, miközben tudjuk a szöveg első mondatából, hogy ott „nem várta senki, asztala szabad volt”. Egyidejűen jön létre így egy valóságosnak tűnő szituáció, a beszélgetés helyzete, amelynek ugyanakkor fikció voltára is rögtön fény derül. Ez az elbeszélői fikció mégis majdnem a kötet egészét meghatározza, mintha az elbeszélő valóban leült volna Termann mellé törzsasztalához, akkor is, ha Termannon kívül a szöveg tanúsága szerint más nem lehetett ott. Ez az elbeszélői pozíció Kosztolányi *Esti Kornél*-jára emlékeztet, Dérczy is megemlíti, hogy a *Termann hagyaték*-ában Kosztolányi prózahagyománya, konkrétabban az *Esti Kornél* „doppelgänger” narratívája a döntő. Úgy gondolom, ez valóban helytálló kiindulópont, viszont a két szöveg egymás mellé helyezése az elbeszélőmód további aspektusaival szembeesít. Az első kötet többször a megszólítás alakzatát alkalmazza, második személyben beszél olvasójához, de konkrét megszólítás is előfordul a szövegben, mint például a fentebb idézett részletben is olvasható: „életem”. Az „új” elbeszélő mintha felvonná a *Termann hagyományai* által ily módon megszólított olvasó szerepét. E mellett tanúskodik a fiktív párbeszédhelyzet megteremtésén túl, hogy folyamatosan idézőjelben közli az előző kiadás szövegét Termann hozzá szóló szavaiként, valamint Termann már említett értelmezése által úgy tűnik fel, mint aki jól ismeri őt. Termann szavait kommentálva megjegyzi, hogy megérti őt („Azt is értem, miért kellett megmártóznia időnként a mocsárban. Azt is, hogy a mocsár miért nem lett soha állandó élőhelye.” – 2012, 73.), máshol mintha nyugtatná (az első kiadásban Termann „dohog”, hogy miért késik költöztető barátja: „Gyenes költöztetett az Aréna útról is. Március idusát írtuk, de szakadt a hó. Dohogtam, mert késett a Gyenes.” – 1997, 41., most ennek magyarázata olvasható: „A költöztető barátok – ha tudatában vannak is olykor, milyen horderejű változásnál segídeknek –, sajnos, ritkán pontosak – 2012, 79.), sőt „izgul is érte” („Izgulok érte, el ne bizza magát.” – 2012, 81.) A megszólítással, az olvasóval való azonosulása a következő két szöveghely összevetése során érhető tetten leginkább: „Faggatsz, ugyan miféle fegyverek, miféle pajzsok voltak birtokomban, hogy téli óvgyelgéseim alkalmával meg tudtam védeni magam.” (1997, 38.), majd: „Faggatom, ugyan mifé-

le fegyverek, miféle pajzsok voltak birtokában, hogy téli őgyelgéseinek alkalmával meg tudta védeni magát ebben a ma már igen veszélyesnek számító kerületben?” (2012, 72.). Ezen a szöveghelyen a *Termann bagyatékának* elbeszélője egyértelműen, a szöveg szintjén is, nyelvtani meghatározhatósággal azonosul a *Termann bagyományainak* megszólítottjával. Innen nézve az újraírás egyben összefonódik az újraolvasás gesztusával. Egyúttal a két szöveg közötti kapcsolat is összetettebbé válik e ponton, többé nem tudni, ki idéz kit, hiszen Termann mintha az elbeszélő kérdését közölné függő beszédben. E momentum jelentőségére a későbbiekben még visszatérek.

Az elbeszélői pozíciók vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül az önéletrajzi vonatkozás sem, mégpedig a tény, hogy a két kötet szerzője ugyanaz a személy, azaz az értelmező olvasást sem hagyja érintetlenül a körülmény, hogy maga az író írja újra tizenöt évvel korábban megjelent művét. Az elbeszélő fentebb tárgyalt gesztusai (megértése, együttérzése, magyarázatai, a beszélgetés szituációjának megteremtése) értelmezhetőek az író ifjúkori énjéhez való odafordulásként. Mintha az elbeszélő nemcsak megértéssel lenne Termann iránt, de már-már mentegeti is, többször eufemizál (például a „rácsúszott tüskére, fröccsre” helyett „beugrott egy fröccsre” olvasható, máshol három doboz helyett csak egy doboz Gaulois-sal szív el Termann – 1997, 38, 85; 2012, 71, 101.), Termann durvább mondatait megszelídíti (a szleng helyett a köznyelvhez közelebb álló kifejezések állnak). Bár a szöveg a harmadik személyű elbeszélői pozíció és a történetek múltba helyezése révén távolságot tart mind Termanntól, mind az ifjúkortól, mégis személyesebbé válik az értelmezői gesztusok révén. Éppen e távolság által lesz képes az elbeszélő személyes viszonyt teremteni, párbeszédbe lépni Termannal, ugyanúgy, ahogyan az újraolvasás képes létrehozni azt a távolságot, amelyből az újraírás megtörténhet. Az írás legalább annyira tétje lehet e kötetnek, mint az önéletrajzi vonatkozás felől feltételezhető önmegértés intenciója. A két szöveg együttolvasása azt az érzetet kelti, mintha az író elbeszélést alkotna a korábbi élmények (irodalmi!) szövegben megőrzött lenyomatából. (Hozzá kell tenni: e megállapítás a *Termann bagyományait* az új kötet felől olvassa, e benyomás- és élményszerűségnek megvan a saját prózapoetikai funkciói a szövegben.) Felfed és kibont korábban homályban hagyott vagy nem is létező összefüggéseket, ezáltal nemcsak Termannról és a történetekről való tudásunk módosul, de megváltozik a szöveg nyelve, hangneme és ritmusa is. Mindennek révén elbeszéléssé szövi, prózává formálja a még lírához közelebb álló prózát.

Mindezek alapján tehát megállapítható lenne, hogy a *Termann bagyatékának* szövegét mint az újraírás gesztusát egyszerre motiválja az önmegértés (újraolvasás) és az írás (szövegalkotás). Érdemes további pillantást vetni az elbeszélői pozícióra és az önéletrajziság kérdéseire. Pontosabban arra a kérdésre, hogy valóban tekinthető-e az új elbeszélő Termann alteregójának, azaz lehet-e önéletrajzának tekinteni a szöveget. A *Termann bagyományait*ban ugyanis valóban megtörténik az elbeszélő azonosítása Termannal, dőlt betűvel szedve szerepel az állítás: „*Termann én vagyok.*” (1997, 38.) A második kiadás megfelelő helyén azonban nem a harmadik személybe átiratott állítás szerepel (Termann ő.), hanem két függőbeszédbe áttett kérdés: „kicsoda ő, és mivel foglalkozik” (2012, 71.). A vonatkozó szöveghely pedig

éppen arról szól, hogy „nem sejtette senki” a választ e kérdésekre. Míg az előbbi esetben tehát egy hangsúlyos (a szövegkép által is kiemelt) (ön)azonosságot nem ismernek fel a körülötte levők, addig utóbbi alkalommal az azonosítás alapja maga is (függő) kérdés marad. A megteremtett elbeszélői szituáció, amelyben az elbeszélő mint Termann beszélgetőtársa, olvasója, szavainak közvetítője jelenik meg, további mozzanatok révén is elbizonytalanodik. Bár az elbeszélő azt a hatást kelti (idézőjelek használatával, kommentárjaival), mintha szó szerint közölné az elhangzottakat (ilyenkor legtöbbször valóban a *Termann hagyományainak* szövegét emeli be), ugyanakkor az idézőjeleken belüli részek sem maradnak érintetlenek, ezeken a helyeken is betoldások és átfogalmazások találhatók. A két elbeszélői pozíció ennek következtében egymásba csúszik, elkülönítésük lehetetlenné válik.

Szétválasztásuk még problémásabb lesz éppen a kötetet záró novella (*A mézesbét*) esetében, amelyen a legkevesebbet változtat a szerző, ráadásul még az első személyű elbeszélői nézőpont is megmarad. Ezáltal elbizonytalanítja az önéletrajz felőli értelmezést, és felszámolja a korábban megteremtett távolságot. Bengi László a korábbi kötetről írván hasonlóan zavarba ejtőként jellemezte e novellát: „minden eddigi támpontot felszámol”, „realitás és fikció határai elmosódnak, átjárhatóvá válnak”, „radikálisan relativizálja a linearitás lehetőségét”, „a hiátusok nem teszik lehetővé egy egységes cselekmény (re)konstrukcióját” (*Alföld*, 1998/7. 99–101.). Az önéletrajziság problémáját ezáltal összetett módon – és kötetbeli helyzetéből kifolyóan külön hangsúllyal – viszi színre, ennek következtében egyúttal megkérdőjelezi a szubjektum egységességét, autonómiáját és valóságosságát is. Bengi László *Termann hagyományai* és Térey lírai művei kapcsán szintén reflektál az önéletrajz mint műfaj és a szövegek ellentmondásos viszonyára: „A beszélők közti határok viszonylagosításával így egy olyan alakot (figurát) formálva meg, akinek története – paradox módon – éppannyira egy szövegkorpusz szerzőjének – biográfiai egyezések révén is alátámasztható – önéletrajza, mint amennyire textusok (és olvasások) artikulálta konstrukció.” (Uo. 106.) Önéletrajziság és fikció játéka a *Termann hagyományai*val még radikálisabbá válik, amennyiben elfogadjuk a fentebbi értelmezést, miszerint a szöveg elbeszélője a *Termann hagyományai* megszólítottjának pozíciójába lép. Ugyanis Termann hallgatóját/olvasóját többször „életemnek” nevezi, e megszólítás pedig nemcsak a „Te” egyik megfelelőjeként értelmezhető, de vehető szó szerint is: mint a saját élet megszólítása. Ilyen értelemben a nem megnevezett és nehezen behatárolható elbeszélő a saját élet felől szól, mindez pedig az önéletrajzi jelleget erősítené. Egy végtelen tükörijáték jön így létre: az első kötet Termannja a megszólítás aktusával teremti meg az elbeszélő alakját, aki előbbi jelenéhez képest a jövőből tükörként reflektál múltbéli énjére. Mindezt jól érzékelteti a tükörijelenet, Termann alakjának bővebb leírása: az első kiadásban Termann csak felveti az „önvizsgálat” lehetőségét, és köszön a tükörnek (1997, 86.), a másodikban viszont valóban egy önvizsgálat olvasható: „Termann hirtelen megpillantotta magát egy hatalmas faltól falig tükörben. [...] Valahogy akkor és ott [...] jött rá, hogy az arca inkább átlagos külsejű, mint csinos”, ugyanakkor ez az önvizsgálat tévesnek bizonyul: „A fényképek tanúsága szerint nagyon csinos, pösmétezőld szemű szőke kisfiú volt.” (2012, 103–104.) Ehhez hasonlóan a két szöveg is egymás tükröként működik. (Említhető itt a már korábban tárgyalt mo-

mentum, amikor eldönthetlenné válik a szöveg szintjén, hogy melyik idézi a másikat.) Az újrendezés során kötetzáró helyzetbe kerülő novella azonban valóban felszámol minden eddigi támpontot, véget vet e tükörfjátéknak is, hiszen egyszerre szünteti meg a nyitó fejezetben megteremtett elbeszélőt, és függeszti fel az újraírás aktusát. Ellenpontozza a szövegek korábban megfigyelhető koherenciáját és linearitását, valamint megkérdőjelezi – több szinten is – a „valóságosság” kategóriájának érvényességét. Ahogyan azt már a kötetleírás is sugallta, a szöveg egyszerre különül el és azonosul az „alapkiadással”.

Mindezek alapján elmondható, hogy a *Termann bagyatéka* reflektál az alkotói folyamatra, az önéletrajz, valóság és fikció viszonyára, a közöttük levő határ elmosódására avagy önkényességére. E problémák izgalmas feszültségükben mutatkoznak meg a két szöveg együttolvasása során. Ugyanakkor e kötet önmagában is megállja a helyét prózai műként, amennyiben igazi esztétikai élményt nyújt nyelvezete és a szöveg teremtette hangulat révén. A novellák továbbra is működnek önálló szövegekként, de átrendezésük már a kötet szerkezetének való alárendelésükről is árulkodik, a szövegek pedig valóban egy összefüggő ívet alkotnak a kötetten keresztül. S hogy az átdolgozás tétje miben ragadható meg, leginkább az újraírás működésének vizsgálata során idézett két mondattal érzékeltethető: míg a *Termann hagyományainak* a „*Termann én vagyok.*” azonosságának megteremtése, illetve ennek lehetősége volt a központi kérdése, addig a *Termann bagyatéka* mintha nem törekedne ilyen azonosság létrehozására (mindenesetre annak lehetőségét, illetve létezését radikálisan relativizálja), hanem a „Kicsoda ő, és mivel foglalkozik?” kérdése a tét, azaz élet és írás mibenléte, valamint e kettő szétszálazhatatlan összefonódásának következményei. (*Libri*)

VÁSÁRI MELINDA

A betű nem elég

SZEGHALMI LŐRINCZ: LEVELEK AZ ÁRNYÉKVILÁGBÓL

Lehet az internetre fogni, a 3D-re, vagy a pattanásig feszített ingerküszöböt is okolhatjuk, mindez azonban nem változtat azon, hogy *a betű már nem elég*. A varázslat, amihez egy talán soha nem is létezett, de mára bizonyosan elmúlt aranykorban a fehér papíron megjelenő fekete jelek is elegendőnek bizonyultak, a kétezres évek elejére az írott szövegen kívülre költözött. Az információs és szórakoztató technológia fejlődése pedig lehetővé tette, hogy a szövegek mágiája olyan külső mankókra helyeződjön, mint a hollywoodi tömegfilm, vagy éppen az internet hipertextuális logikája. Ez a változás sokakat arra készíthet, hogy a könyv egyediségét és csodáját gyászolni kezdjék, más szempontból nézve azonban mindez azt is jelenti, hogy az írott szöveg túlélését éppen az adaptáció, a körülmények felismerése és hasznosítása jelenti. Szeghalmi Lőrincz *Levelek az árnyékvilágból* című kötete ennek az alkalmazkodásnak a folyamatát mutatja meg, azt, hogy a tömeg-

médiumok elfogadása nem ördögtől való, vagy legalábbis ebben az esetben ez az ördög a régi magyar hiedelemvilág babonáságaiból lépett elő.

A kötet kapcsán már a szerzőség kérdése is problémásnak bizonyult. A *Levelek az árnyékvilágból* megjelenését követő első ismertető még Szeghalmi Lőrincz ungvári orvosdoktor nemrégiben megtalált leveleiről szóltak. Az ilyen személyes iratok, valljuk be, mindig is izgatták a közönség képzeletét. És ha ezek a szövegek ráadásul egy 19. századi ungvári orvos érdekes eseteiről számolnak be, a siker garantált. A hivatásszerűen irodalommal foglalkozók csakúgy, mint az élvezetből olvasók, trükköt szimatolva vásárolják meg a kötetet, és a szerzői jogokat tanulmányozva oknyomozásba kezdenek. A különböző epitextusok vizsgálata hamar meghozza a kívánt eredményt, és az olvasót eltölti a jóleső elégedettség tudata, amikor felfedezi, hogy Szeghalmi Lőrincz, kinek levelei a kezünkbe akadtak, valójában Alt Krisztián, akihez a szerzői jogok tartoznak. Az első recenziókban Alt Krisztián mindössze az a lelkes kutató volt, aki megtalálta, leporolta és a redundáns részekről megszabadította Szeghalmi doktor leveleit, azonban, ahogy az lenni szokott, kiderült, hogy a Szövegrendező maga az iruló-piruló szerző, aki létrehozta a tökéletes pastiche-t. Ezzel a gesztussal a *Levelek az árnyékvilágból* nemcsak a magyar irodalom Weöres Sándor, Esterházy Péter és Parti Nagy Lajos által körvonalazott, impozáns álnév-hagyománya előtt tisztel, de újabb keletű, ám ambivalens megítélésű amerikai szövegek felé is nyit.

Sőt, Alt Krisztián/Szeghalmi Lőrincz kötete talán közelebbi rokonságot mutat például Seth Graham-Smithe amerikai szerző 2010-es *Abraham Lincoln, Vampire Hunter* című regényével, mint a fent említett magyar példákkal. A szerző és a szerep viszonya mindkettőben sokáig tisztázatlan marad, és amikor az olvasó megnyugodna abban a tudásában, hogy Szeghalmi doktor „valójában” Alt Krisztián, a könyv honlapján olyan dokumentumok kerülnek elő, amelyek akár elképzelhetővé is tehetnék Szeghalmi Lőrincz létezését és elfeledett levelei előkerülését. Alt Krisztiánhoz hasonlóan Seth Graham-Smithe is a megtalált feljegyzések eljárásával operál; az Egyesült Államok 16. elnökének naplójegyzetei mellé azonban mintegy kicsinyítő tükröként beleírta a meg nem nevezett egyes szám első személyű író is a szövegbe. Ezzel folyamatosan fenntartja azt a kellemes és kétségkívül tetszetős illúziót, hogy a fél-biográfiai fikció akár valós történéseken is alapulhat. Ami azonban ennél is közelebbi kapcsolatot mutathat a két szöveg között (a vámpíros-vér-farkasos misztika mellett), az a populáris kultúrához és ezzel szoros összefüggésben a filmművészethez való viszonyuk. A határok a népszerű és magaskultúra között mindkét esetben elmosódnak, sőt, már a megkülönböztetés gesztusa is értelmét veszíti.

„Szeghalmi Lőrincz” szövege nyelvi megformáltságában, műfajában és szerkezetében egyaránt hiba nélkül idézi az 1840-es évek műfaji repertoárját, s teszi mindezt oly módon, hogy úgy tűnhet, mintha 19. századi közönséget célozna meg. Az 1800-as évek Magyarországon ugyanis nem beszélhetünk a mai értelemben vett, a tömegmédiumok által meghatározott népszerű kultúráról, amely mindenképp egy urbánus fejlődési vonal eredménye lenne. Ehelyett népi folklórt említhetünk, ugyanazt a hagyománykészletet, amelyből Alt Krisztián szövege is táplálkozik. Sőt, a 19. században, bár az írás-olvasás szélesebb körű elterjedésével létjo-

gosultságot kapott a ponyvairódalom, a lektűr és az elitirodalom elkülönítése még nem fogalmazódott meg releváns kérdésként. Alt Krisztián kötete csakúgy, mint az *Abraham Lincoln, Vampire Hunter*, ezt a paradicsomi állapotot modellezi.

Természetesen a különböző regiszterek, a magasirodalom és a lektűr keveredése posztmodern jellegzetességeként is értelmezhető. A kettős kódolás, amelyet gyakran a posztmodern sajátosságaként határoznak meg, mindkét szöveget jellemzi. Charles Jencks szerint a kettős kódolás a posztmodern építészet, szépművészet és prózairódalom jellemzője, s azt jelenti, hogy az adott mű egyszerre két közönséghez is szól, csak *másként*. (Charles Jencks: *What Is Post-Modernism?* New York: St. Martin's, 1986.) Míg a szélesebb publikum is élvezetesnek és tetszetősnek találja, a szakmai közönség felismeri az intertextuális játékokat, az újszerű ötleteket. És valóban, Szeghalmi doktor kötete nem nélkülözi az allúziókat. Az egyik legszembeötlőbb utalás egy haláleset kapcsán történik: a nyilvánvalóan erőszakos halált halt „néző”, azaz jövőlátó ember ravatalához „jövének atyafiak, szomszédok s más falubeliek, kik búcsút óhajtottak venni a nézőtől” (137.). A jelenet már-már túl hangsúlyosan idézi Arany János *Tetemre-hívás* című balladáját: „Történt ugyanis, hogy midőn a ravatalhoz egy Rácz Kund nevű béres járult [...], két vörös folt terjedt szét a halottat borító leplen, a szemüregeknél” (137.).

Az ilyen és ehhez hasonló utalások tekintetében azonban érdemes megjegyezni valamit. Ahogy a köszönetnyilvánításból is kitűnik, az idézett alkotók vagy korabeli orvosok, azaz tudományos szövegek publikálói, vagy pedig egyértelműen a romantikához kapcsolható alkotók. Mindez a szöveg kevés filozófiai izgalmat tartogató központi dilemmája, a tudománnyal szembeállított babonáság szempontjából különösen érdekes. Van tehát egy elbeszélőnk, akiről a világhálón elérhető életrajzából tudjuk, hogy „érettebb fővel megismerkedett a felvilágosodás eszmevilágával. Szemléletét nagyban formálta az empirizmus és a racionalizmus. Elméjébe vésődött, hogy csak a leellenőrizhető és bizonyításon alapuló állításokat szabad elfogadni.” (<http://www.arnyekvilag.magveto.hu>) Azt is tudjuk, hogy Szeghalmi doktor hatodik ujját még csecsemő korában levágták, ahogyan maga az elbeszélő sem hagyja természetfeletti képességeit kibontakozni. A tudomány ezen elkötelezett szolgájának Ilona, a síron túli kedves azt a küldetést adja, hogy istápoljon „mindeneket, kik a fény felé nyújtóznak” (253.), s mégpedig tegye mindezt úgy, hogy „eljön az élők világán túlra” (253.). Hidat kell tehát vernie két világ közé, feladata az, hogy összebékítse egymással a tudomány és képzelet – vagy jó közelítéssel a racionalizmus és a romantika – világrendjeit. Ebből a szempontból lényeges, hogy a *Levelek az árnyékvilágból* szépirodalmi mintái a romantika, azaz a varázslat, misztikum szövegeiből erednek.

Az intertextuális játékok és az ezekkel párhuzamosan megjelenő lektűr elemek (mint a tematika vagy a történetvezetés) tehát kétségtelenül a szöveg több, összefüggő interpretációs rétegét is láthatóvá teszik. Jencks elméletének az a mozzanata azonban, hogy a kettős kódolású alkotás másként szólítaná meg a különböző publikumokat, ebben az esetben pontosításra szorul. Egy interjúban „Szeghalmi Lőrinczet”, azaz „Alt Krisztiánt” arról kérdezték, véleménye szerint a műve igényt tarthat-e a hivatásos irodalmárokon kívüli szélesebb közönség figyelmére is. A szerző válaszként a következőket felelte: „Mindenkinek ajánlom ezt a könyvet, aki

szereti a talányokra és nyomozásra épülő történeteket, illetve nem ódzkodik a régebbi korok magyar népi hitvilágának sötétebb tónusú rétegeitől” (Darvasi Ferenc: *Megkérdeztük Szeghalmi Lőrinczet*. <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/2758-szeghalmi-lorinczet-kerdeztuek>). Ezek szerint – és minden józan megfontolás alapján is – a téma teszi érdekessé, a nagyközönség számára is fogyaszthatóvá a regényt. A kérdést azonban fordítva is érdemes megfogalmazni: a tágabb publikum mellett vajon „a szakma” érdeklődésére is számot tarthat-e a kultúrtörténeti rémregény? A kötet megjelenése óta eltelt néhány hónap alatt napvilágot látott, mintegy tucatnyi kritika azt bizonyítja: igen.

A szöveg tehát kettős közönségre számít, azonban úgy tűnik, hogy a *Levelek az árnyékvilágból* esetében nem pontosan arról a jelenségről van szó, amit Jencks kettős kódolás néven említ. Ahelyett, hogy a különböző közönségekhez eltérő módon szólna a szöveg, lehetséges publikumaihoz *egyszerre, azonos eszközökkel* beszél. Alt Krisztián regénye olyasmire tapintott rá, ami a jelen kulturális klímája szempontjából kulcsfontosságú: ma már nem beszélhetünk az olvasóközönség tisztán elkülöníthető rétegeiről, amelyekhez különböző kódrendszerekben lehetne szólni. Sokkal inkább van szó egy olyan radikálisan posztmodern publikumról, amely egyaránt fogyaszt magas- és népszerű kultúrát, és ahol az értékelés alapját még a szakma számára sem kizárólag a poétikai szempontok adják, és fordítva, a szélesebb közönség is értékeli az allúziókat, irodalom- és kultúrtörténeti kapcsolódási pontokat. Ebből a szempontból az a többrétegű publikum, amelyet a *Levelek az árnyékvilágból* céloz meg, nagyon hasonló annak a közönségnek a szerkezetéhez, amelyről a 19. század közepén beszélhetünk. Az informatív és szórakoztató elemek, az igényes nyelvi megformáltság és a „babonás képzelgések” (19.) tematikája egyszerre van jelen az egymáshoz lazán kapcsolódó epizódok sorozatában.

Az epizódok gyakran véletlenszerűnek tűnő egymásutánja azonban több elemző szerint sem tesz jót a regény megszerkesztettségének, és a szöveg műfaji meghatározását is kérdésessé teszi. Ahogy már szó volt róla, a *Levelek az árnyékvilágból* cselekménye a nagy filozófiai hagyománnyal bíró és a 18–19. században kitüntetett figyelmet élvező tudománnyal szembeállított babonáság toposzára épül. Szeghalmi doktor, a tudomány és ráció embere, mellest „csírákban elhalt táltos” (183.), az eleven békákat szülő nő esetétől kezdve olyan eseményekkel szembesül, amelyek alapjaiban rengetik meg a tudomány mindenhatóságába vetett hitét. A magyar népi hiedelemvilágon alapuló epizódok, mint például a vérfarkasok, jövőlátók vagy a boszorkányok megjelenése miatt a szöveg leginkább az angolszász hagyomány gothic műfajába illeszkedik, de a levélregényformán belül bölcséleti viták, etnográfiai és orvosi pontosságú leírások is szerepelnek. A szöveg több kritikusa is kifogásolta, hogy a kötet szerkezete rapszodikus, funkció nélküli epizódok kerülnek bele a fő cselekményvonalba, és hogy a levélregény műfaja, amely a címbeli önmeghatározás alapján (el)várható lenne, nem érvényesül eléggé a szöveg során (pl. Dege Sándor: *Szeghalmi Lőrincz: Levelek az árnyékvilágból*. <http://www.ol-vaslak.hu/2012/05/03/szeghalmi-lorincz-levelek-az-arnyekvilagbol/>, Evellei Kata: *Szeghalmi: Kezdődik*. <http://kulter.hu/2012/08/szeghalmi-kezdodik/>, Onder Csaba: *Doktor House Ung vármegyében*. <http://www.avorospostakocsi.hu/2012/05/11/dr-house-ung-varmegyeben/>).

Ami azonban mégis összefoghatja „Szeghalmi Lőrincz” regényét, az a „cabinet of curiosities” vagy németül Kunstkammer tematikája. Az eredetileg a reneszánsz alatt megjelent szekrénykék, majd kisebb szobák annyiban különböztek a mai múzeumoktól, hogy nem tematikusan vagy földrajzi elhelyezkedés szerint rendezték és válogatták a bennük fellelhető tárgyakat, hanem a világ minden tájáról gyűjtöttek érdekességeket – zsugorított fejeket, szörnyszülötteket, cseresznyemagba vésott tájképeket –, olyan dolgok összességét, melyek az akkor ismert világ leg-szélsőségeiből jelenségeit mutatták be, s ekképp a teljesség reprezentálására törekedtek.

A *Levelek az árnyékvilágból* ehhez hasonló elvet követve egy megszővegezett cabinet of curiosities-t kínál, ahol az olvasó különböző, tematikailag lazán összefüggő érdekességeket láthat, mint például egy korabeli szemműtét orvosi leírását, boncolást faluhelyen, vagy éppen a népi hiedelemvilág működését. A „csudaszüllöttek”, azaz formalinban konzervált torz magzatok és csecsemők megjelenése a szövegben tulajdonképpen tárgyak formájában sűríti össze a szöveg azon törekvését, hogy a cselekmény ürügyén minél több informatív és meghökkentő adatot és történetet vonulasson fel. A regény magyarázata a „csudaszüllöttek” jelenlétére a következőképp hangzik: „[K]ifejtém, hogy e csudaszüllötteket s a többi orvosi készítményeket nem szobám ékítésére alkalmazom fali óra, a tisztas elődöket ábrázoló rámozott képek és egyéb, a városi lakokban megszokott díszítő tárgyak helyett. [...] Hackell doktor [...] ezen orvosi készítményeket reám bízta avval, hogy hozzam őket haza, nehogy ottan a mesteremberek borzadozzanak tőlük” (168.).

A szöveg tehát, ahogy Onder Csaba és Darvasi Ferenc egyaránt említi, kétségtelenül nem aknázza ki teljesen a levélregény műfajában rejlő lehetőségeket; néhány példától eltekintve nem reflektál sem a címzett személyére, sem levelezésük körülményeire. A *Levelek az árnyékvilágból* mindössze formájában levélregény, sokkal inkább tartozik a fent vázolt „cabinet of curiosities” műfajához. A harmincnégy, különböző hosszúságú levél elsősorban az egyébként sokfélesége miatt széttartó szövegrészeket összefogó keretként, és nem a szöveget meghatározó műfajként működik.

Átgondolt nyelvi megformáltsága és a benne felvonultatott „kis színes” kultúrtörténeti kuriózumok ellenére azonban a *Levelek az árnyékvilágból* nehezen kerülhetett volna a szakmai érdeklődés előterébe, ha a regény marketingje kevésbé sikeres és innovatív. Kétségtelenül szórakoztató és informatív olvasmányról van szó, akár másfél óra erejéig is. A szerzőségről folytatott vita és a regény köré rendeződött paratextuális háló nélkül azonban sem a szakma, sem a szélesebb közönség nem figyelt volna fel a szövegre. Az ehhez kapcsolódó könyvfilm és weboldal Magyarországon eddig kétségtelenül egyedülálló stratégiát jelez: megkísérli bevezetni a papírra nyomtatott szavakat a 21. század multimediális eszköztárára épülő másodlagos szóbeliségbe.

Maga az egyébként külön bemutató keretében nyilvánosságra hozott „könyvfilm” is érdekes kérdéseket vet fel. A „cinematic book trailer” kifejezés még az Egyesült Államokban is csak néhány éve került a köztudatba, az előtte divatos „egyszerű” előzetesek helyett, amelyek többnyire írott szövegekből és állóképekből összerakott vetítések voltak. A mozifilmekre emlékeztető kedvcsinálók egyik

legelső, de a YouTube statisztikái szerint legtöbbet megtekintett példája nem meglepő módon Seth Graham-Smithé már említett regényéhez köthető. Sőt, a két trailer struktúrája is hasonló. A mozifilmek előzeteseiben megszokott egyes szám harmadik személyű narráció helyett Abraham Lincoln naplójának, illetve Szeghalmi Lőrincz leveleinek első személyű elbeszélője szólal meg, míg a kamera mindkét esetben a szöveget éppen papírra vető alakra közelít.

Bár a *Levelek az árnyékvilágból* önmarketingje szerint ez az első hasonló vállalkozás Magyarországon, érdemes itt megemlíteni Gerlóczy Márton 2009-ben megjelent, *A csemegepultos naplója* című regényéhez készült kisvideókat is. A négy darab, önmagában is szórakoztató és értelmezhető vizuális performansz egy-egy részletet elevenít meg a szövegből, így kapacitálva a leendő olvasót a könyv megvásárlására. Gerlóczy montázstechnikás videója (a főleg alternatív együttesek klipjeit rendező Nagyszerűlet Produkció nevével fémjelezve) és a Szeghalmi-kötet-höz készült „könyvfilm” azonban mintha két teljesen eltérő műfaj terméke lenne. Míg *A csemegepultos naplója* a könyv egy-egy erősebb szövegrészletét „olvassa fel” és illusztrálja, a *Levelek az árnyékvilágból* előzetese – a narrációtól eltekintve – egyértelműen a hollywoodi thrillerek ajánlóinak formakészletével dolgozik. A zene, a gyors vágások, a tényleges szereplők megjelenése és a feloldás nélküli feszültségfokozás mind ezt a sémát erősítik. Maga a „trailer” szövege is a regénynek azokat a részeit emeli ki, amelyek a megmagyarázhatatlan, misztikus történeteket helyezik előtérbe: „A természetnek sokat látott tudósa is ámulatba esne attól, ami városunkban történt. Lehetetlenséggel határos, mégis való. A gyümölcsfák rügyei elsatnyulnak, növendék levelei összepöndörödnek. A kenyér nem sül meg, belseje rendre nyers marad. A vaj nem áll össze, hiába köpülük. Egy asszony eleven békákat szül. Boszorkányos mesterkedést gyanítanak. Hosszú útra indulok. Magyarázatot kell találnom.”

A weboldal különlegessége azonban nem kizárólag a könyvfilm meglétével magyarázható. Olyan, a szöveg hitelességét alátámasztó dokumentumok kerültek ide fel, amelyek önálló szöveg univerzumot hoznak létre, s a regény ezekre alapozza referencialitását. A hivatkozási alapként működtetett univerzum elgondolása ismét kapcsolódik a „cabinet of curiosities” motívumához, amit magyarra az „érdekességek szekrénykéje” szó szerinti fordítás helyett gyakran magyaráztak „házi univerzumnaként”, mivel miniatűr formában a teljes ismert világot volt hivatott reprezentálni. Szeghalmi Lőrincz univerzumában fellelhető a teljes szakirodalmi lista, néhány korabeli rajz a császármetszés vagy a szemműtétek folyamatát illusztrálja, ezek mellett pedig a doktor életrajza is szerepel a honlapon. Ez utóbbi egyébként az 1840-es esztendő után félbeszakad, a leírás szerint „Szeghalmi doktor életének további történeteit homály fedi. Elképzelhető, hogy lappanganak még valahol egyéb följegyzései, levelei... további kutatások szükségesek, hogy életpályáját ennél részletesebben felrajzolhassuk.” Ha tehát a szerző erre igényt és indítatást érez, Szeghalmi Lőrincz további levelei is „előkerülhetnek”, hiszen az életrajz hiányos volta, illetve az elvarratlan szálak vagy a halott kedvestől kapott újabb önfeltáró küldetés beteljesítetlen volta ezt könnyedén meg is engedné.

Médiaelméleti szempontból talán az „Audiokommentár helyett” című rész a legizgalmasabb, amely sokat sejtető módon az „Extrák” között kapott helyet. Ezek

a rövid szövegek egyébként a regény egy-egy állításának korabeli háttérét elemzik, például a börtönök és elmeorvosintézetek szétválasztásának hiányához és a falusi boncolások metódusához kapcsolódva. Audiokommentárok jellemzően a DVD-n kiadott filmekhez szoktak társulni, ahol, miközben a film kockái peregnek, az egyik alkotó fűz hozzá szóbeli, magyarázó jegyzeteket, melyek egyaránt lehetnek informatívak vagy humorosak. Ebben az esetben mégis feltűnik, hogy ezúttal hang *belyett* ismét írott szöveget kapunk. Felemás módon tehát az adaptáció, azaz az új mediális környezet elfogadása és felhasználása itt visszajára fordul, és ezúttal az újdonság erejét a DVD-kultúrába visszacsempészett betű jelenti – bár ezúttal a honlap megjelenésére tekintettel fehér betűkről beszélhetünk, fekete alapon.

Az „adaptáció” kifejezés kettős értelme ebben az esetben egybe esik, egyszerre jelent „alkalmazkodást” és „mediális váltást”, és az, hogy hogyan értékeljük Alt Krisztián kötetét, nagyban függ attól, hogy ezt olvasóként mennyire fogadjuk el az írott szöveg túlélési stratégiájaként. A regény legtöbb kritikus egyetért abban, hogy a könyv marketingje magyar viszonylatban kiemelkedő, maga az írás viszont esetenként (például a műfaji meghatározás nehézségei vagy a redundáns, sehová nem vezető epizódok miatt) csalódást okozhat. Ha azonban a könyvfilm és a weboldal jelenlétét nem pusztán sikeres marketingfogásként, hanem az írott szöveg inherens és érvényes adaptációs módszereként fogadjuk el, a *Levelek az árnyékvilágból* a hozzá kapcsolódó multimediális extrákkal együtt a kortárs irodalom egy egészen új és kétségtelenül gyümölcsöző kísérletének tekinthető. És ha előkerül még egy kötetre való levél, az olvasók ismét nyitottan és kíváncsisággal lépnek Alt Krisztián sokoldalú házi univerzumába, „csudaszülettekben” gyönyörködni. (*Magvető*)

RÉTI ZSÓFIA

Változatok a szubjektumra

KALMÁR GYÖRGY: TESTEK A VÁSZNON

Kalmár György harmadik könyvével indul a *Debreceni Egyetemi Kiadó Zoom* sorozata, amelynek célja, hogy megjelenési fórumot adjon az egyetem köré csoportosuló, filmelmélettel és filmkritikával foglalkozó írásoknak. Kalmár új munkáját lehet az előző kötetek (*Szöveg és vágy*, 2002; *A női test igazsága*, 2012) folytatásának, vagy kiterjesztésének – netán szupplementumának – is tartani, hiszen az itt helyet kapó legfontosabb témák, a test, a szubjektivitás vagy az élvezet már korábban is kitüntetett szerepet kaptak a szerzőnél. Hasonló az elméleti irányultság is, hiszen a lacani pszichoanalízis, a derridai dekonstrukció, vagy a gender-kritika egyaránt alapvető kiindulópontjai a *Testek a vásznon*-nak. Ezek a teoreémák ebben az esetben a vizuális mező kapcsán vetődnek fel, tehát már nem elsősorban irodalmi és filozófiai szövegeket olvas Kalmár, hanem filmeket, amelyek egy része tömegfilm (romantikus film, horrorfilm, videoklip), más része pedig szerzői/művészfilm (8.). Ennek megfelelően a korábbiakról már ismert elméleti megközelítés-

módnak ki kellett egészülnie filmelméleti szövegekkel. A tematikus váltás mellett fontos elmozdulásnak látszik az is, hogy a kötet sok az ezredforduló körüli és utáni elméleti szöveget használ fel az elemzések során, és teret enged annak is, hogy ezek az új megközelítésmódok némileg kimozdítsák a korábbi kötetekben lefektetett alapokat. A könyv egyik tétje voltaképpen az, hogy ezekkel a kimozdításokkal mennyiben lehet újabb módokon használni egyes régi fogalmakat, illetve hogyan lehet elkerülni a klasszikus elmélet csapdáit.

A *Testek a vásznon* borítója a *Rémálom az Elm utcában* című film egy jelenetét használja fel ráirányítva a figyelmet arra, hogy a horror, mint egy tipikusan „testi” műfaj, különlegesen fontos szerepet kap majd a kötetben. A könyv fontos hozzájárulása a hazai horror-kutatásokhoz, amelyek már korábban megindultak, példáulként a *Metropolis* folyóirat 2006/1-es, horrorfilmről szóló, vagy a *Prae* 2007/4-es, vámpírizmusnak szentelt számát, illetve a Vajdovich Györgyi és Varga Zoltán jegyezte *A vámpírfilm alakváltozatai* (2009) említhetjük. Kalmár emellett jelentékenyen járul hozzá a testtudományok témaköréhez is, így olyan hagyományba is beilleszthető a *Testek a vásznon*, mint (megint csak néhány hazai példát említve) a Csabai Márta és Erős Ferenc által írott *Testhatárok és énhatárok* (2000) és az általuk szerkesztett *Test-beszédek* (2002), vagy Széplaky Gerda *Az ember teste* (2011) című műve. Míg az említett könyvek a pszichoanalízis vagy a filozófia felől közelítik meg a test és az identitás kérdéskörét, addig Kalmár olyan perspektívát kínál a testek elemzésére, amelyben helyet kap nemcsak a két fent említett terület, hanem a kultúrtörténeti és a filmelméleti nézőpont is.

A szerző a bevezetőben röviden vázolja a kötet elméleti alapvetéseit, amelyek egyszerre kívánják működtetni a testelméletet, a képelméletet és a szubjekumelméleteket (8.). Kalmár Hans Beltingre hivatkozva mutatja ki a kortárs kultúraelméletben az ember fogalmának krízisét, amelynek része a test materialitásának eltűnése a testet helyettesítő képek mögött, amely képek – lehet, hogy épp emiatt – mintha maguk is válságban lennének (11.). Kétségtelen, hogy ezeknek az egymással összefüggő jelenségeknek a film maga is kiváltója, vagy, másfelől nézve, szimptomája, hiszen a filmes reprezentáció egyre komolyabb szerepet kap a test megítéléséről szóló diskurzusokban. A könyv alapfeltevése az, hogy a testet és a szubjektivitást „meghatározzák a különböző kulturális médiumok, így például a film” (7.). A képek és a testek közötti kölcsönviszonyban a film azonban Kalmár szerint nem kizárólag a test elrejtését képes véghezvinni, hiszen a mozi „különösen erős érzéki hatást” (15.) fejt ki a nézőre, amely egyfajta „maradék”, vagy „többlet” lesz a szimbolikus jelentésképződésnek (16.), tehát képes „érzékelteni” valamit a test feledésbe merült anyagságából.

A második bevezetés hivatott arra, hogy felskiccelje a lacani szubjektumelmélet alapjait, majd kitérjen arra, hogy ezt a modellt az 1970-es évek óta milyen kritikai kihívások érték. Alapvetően három névre építi Kalmár ezt a narratívát, amelyben szerepet kap Teresa de Lauretis, Julia Kristeva és Michel Henry. De Lauretis első sorban a lacani elmélet zárt univerzalizmusát illeti kritikával, amely a kortárs kultúratudományban már igen nehezen tartható, így szerinte a szubjektum leírása ki kell egészülnön olyan elemzésekkel, amelyek „számot tudnak adni a szubjektum és jelentés nyitottságáról a materialitás, a változó kulturális kódok, médiumok és in-

tézményrendszerek, a test és a szubjektivitást létrehozó kulturális technológiák” (19.) mibenlétéről, s ezek között kiemelten a nemek közötti különbségek „poszt-lacani” mátrixáról. Kristeva de Lauretishez hasonlóan szintén arra tesz kísérletet, hogy fellazítsa a lacani szubjektumelméletet, kidolgozva az abjekt fogalmát, illetve rámutatva arra az általa szemiotikusnak nevezett jelentésszövetevőre, amely a szimbolikus rend szignifikációs praxisai mellett mindig hatással van az értelem megképződésére és a befogadás folyamatára. Végül a pszichoanalitikus koncepciót a *Testek a vásznon* a francia fenomenológia, legfőképpen az Henry-féle test-fenomenológia eredményeivel egészíti ki, amely a kulturális kódok és gyakorlatok által írott test mellett számol egyfajta „közvetlen önátéléssel”, „valamiféle eredendő, nem medializált és koncepciómentes” (25.) megélt testtel. Nyilván kockázatos a mediális fordulat után egy ilyesfajta „nem medializált és koncepciómentes” önátélésre hivatkozni, és ennek a vállalkozásnak a lehetséges buktatóival a szerző is teljesen tisztában van, hiszen több helyen is számot vet azzal, hogy ezt a közvetlenséget lehetetlen a nyelv szimbolikus dimenziójában visszaadni (26.). Mégis így próbálja visszacsempészni Kalmár a megélt testet a lacani elméletbe, egy olyan fluid szubjektumot kidolgozva ennek alapján, amely nem koherens egész, hanem nyitott, mindig mozgásban van, folyamatos alakulásban létezik (23.).

De Lauretis, Kristeva vagy Henry kritikái a lacani szubjektumelméleten alapuló filmelméletet sem hagyták érintetlenül: a '70-es, '80-as évek „klasszikus” pszichoanalitikus modellje Christian Metz, Stephen Heath vagy Laura Mulvey írásaiban elsősorban a tükörstádiumról szóló fejtegetésekre, az új-marxizmus ideológia fogalmára és a feminizmus nemi különbségekről szóló elméletére támaszkodott, így a filmnyelvet elsősorban a szimbolikus és az imaginárius tengelye mentén helyezte el (29.). Ezzel szemben az '90-es vagy a 2000-es évek elméletei (például Steven Shaviro vagy Todd McGowan írásai) már Lacan kései gondolkodásmódja alapján egyre inkább a tekintet fogalmára, vagy a szimbolikus és a valós összefüggéseire koncentráltak, egy sokkal komplexebb néző- és szubjektumelméletet hozva létre. Kalmár szerint „a horrorfilm olvasható a jelentés lezárhatatlanságának és a szubjektum instabilitásának a diskurzusaként is, így pedig kifejezetten alkalmas arra, hogy átírja a korábbi sematikus elképzeléseinket az ideológia és patriarchális hatalom filmes működéséről és az ez által megteremtett (»interpellált«) homogén szubjektivitásról” (76.). A horrorfilmekből így módon kibontott kritikái, illetve filmelméleti modell, amely számol a szubjektum fluiditásával és a valós effektusaival, alkalmasabbnak bizonyulhat a filmes testek reprezentációinak elemzéséhez (15.), mint a „klasszikus” paradigma.

A könyv első két tanulmányát – a *Micsoda nő!* című film, illetve Lady Gaga *You and I* című videoklipjének elemzését – szemügyre véve akár az a benyomásunk is támadhat, hogy még mindig *A női test igazsága* című könyv két hiányzó fejezetét olvassuk, hiszen mindkét szöveg a női test köré szövődik, azzal a különbséggel, hogy itt már a vizuális terepen szerveződő testkonstrukciók kerülnek a középpontba. Garry Marshall 1990-es filmje Kalmár értelmezésében mintaszerű példáját adja a női test tömegfilmes reprezentációjának (32.), azonban a probléma ezzel a fantáziakonstrukcióval a szerző szerint az, hogy valójában mindvégig hiányoznak belőle a „test materiális gyakorlatainak” (36.), tehát a prostituált-lét árnyoldalának

bemutatása, amely szétzúzná a tündérmesyszerű kerettörténetet. A *Testek a vásznon* azokat a helyeket is meg akarja mutatni, ahol a női test kibújjik ezek alól a patriarchális szimbolikus kódok és ideologikus konstrukciók alól. Laura Marks *The Skin of the Film* című könyve alapján Kalmár ezeket a pillanatokat a testeket ábrázoló, közelségen alapuló képsorokban tudja tetten érni, amelyek kimozdítják a modernitás geometrizált és hatalmi pozíciókat kijelölő látásrendszerét (46–47.). Ha valóban sikeres is a *Micsoda nő!* című filmben ez a kizökkentés, ezzel a fajta közelséggel óvatosan kell bánni, hiszen keskeny a határ aközött, amit Marhsall filmje véghezvisz, és ami a pornófilmekre jellemző: a pornó testre gyakorolt fiziológiai hatásai kétségtelenek, azonban a műfaj sokak szerint egyértelműen visszautalja a testet a hatalmi pozíciók patriarchális rendszerébe.

Ha a *Micsoda nő!* a női test mint képlékeny anyag alakításáról és szimbolikus jelentésekkel való felruházásáról szól, akkor Lady Gaga 2011-es klipje ezt a metaforát szó szerint látszik érteni. A *You and I*-ban a női test továbbra is „esztétizált és erotizált”, azonban a testátalakítások terjedésének következtében egyre szörnyszerűbb, vagy legalábbis hibridebb (51–52.). Ez a „művi, szimulakrumszerű, kulturális maradékokból összebarkácsol” (54.) test pedig egy paradigmátikus „poszthumán” szubjektivitást hordoz (57.). Érdemes az extravagáns stílusáról ismert énekesnő *Bad Romance* című klipjét is idéztetni, hiszen ez is a *Micsoda nő!*-höz és a *You and I*-hoz hasonló tematikát állít elénk: a nőt mint terméket, mint megvehető árucikket. Nyilván a Marshall-filmhez vagy az elemzett videokliphez képest itt a történet vége korántsem mesés „happy end”, hiszen a megvásárolt femme fatale az őt „elnyerő” férfi veszte lesz.

A *szörnység legújabb helyei* a kortárs horror-remakek egy izgalmas példáját, Joe Johnston *A farkasember* (2010) című filmjét elemzi, ahol már nem a női, hanem a férfitest válik olyan átalakulásoknak a színterévé, amely egy „hibrid identitás és gótikus transzgresszív testiség” (66.) kialakulásához vezet, rámutatva arra, hogy a sok helyen normaként aposztrofált férfitest jelentése korántsem magától értetődő. Kalmár szerint Johnston filmje tekinthető a „szubverzív art horror” (59.) remek példájaként, amely az eredeti, 1941-es film szinte minden fontos motívumát (például a farkasfejű bot, vagy a vérfarkassá válás körülményei) következetesen újraérti egy ödipális drámában (70.), amely végül a főhős halálához vezet. A *Testek a vásznon* azt sugallja, hogy ebben a filmben „a horror forrása nem a természetfölöttiben vagy a nemiségben rejlik, hanem a patriarchális hagyományban” (62.). Hasonló megközelítést választ egyébként Catherine Hardwicke nem sokkal *A farkasember* után bemutatott *A lány és a farkas* (2011) című filmje is, hiszen a farkasátok itt is a család ödipális erőterében ábrázolódik, annyi különbséggel, hogy a főkuszban az apa-lánya viszony áll.

A könyv két tanulmány keretein belül is értekezik az 1970-es és '80-as évek hírhedt slasherjeiről, a *Halloween* (1978) és a *Rémálom az Elm utcában* (1984) című filmekről. Az olvasatok rendre nyomatékosítják Carol Clover nyomán (96.) a horror szubjektumának képlékenységet, mind a nemi szerepeket, mind a szadisztikus és mazochisztikus nézői élvezeteket illetően (82.), amely nyitottság nem teszi lehetővé, hogy a filmeket egyértelműen a patriarchális hatalom leképeződéseként könyveljük el (80.). Ezt az olvasatot Kalmár azzal is alátámasztja, hogy rámutat, mi-

lyen ambivalens kapcsolatrendszer alakul ki a „főgonosz” (Freddy Kruger vagy Mike Myers) és az „ártatlan lány” (Nancy vagy Laurie) között: mindkét filmet lehet úgy érteni, hogy a két szerep valójában egymás tükörképe (83, 97.). A *Testek a vásznon* követi McGowant és Shavirot, amennyiben Freddyt és Myerst a Valós egy értelmetlen darabkájának tekinti (86–87, 92–93, 97–98.), aki (ami?) a Szimbolikus rend szétrombolásával fenyeget, ha nem sikerül őt (azt?) egy jelentéssel teli narratívában „ártalmatlanítani” (86.), s ezek a próbálkozások – figyelembe véve, hogy a *Rémálom az Elm utcában* sorozatnak kilenc, a *Halloween*nek pedig tíz része készült el a mai napig – rendre kudarcot vallanak (78, 98, 101.). A horror szubjektuma ennek megfelelően mindig mozgásban van, sohasem lezárható, ami a szerző szerint hasonlítható ahhoz, ahogyan a posztlacani elmélet a „normális” szubjektivitást elgondolja (89.). Ha szemügyre vesszük, hogy a *Halloween* és a *Rémálom az Elm utcában* nemrégiben elkészült remake-jei (2007 és 2010) mennyiben támasztják alá, vagy mondanak ellent ezeknek a fenti megállapításoknak, akkor az látszik leginkább szembetűnőnek, hogy az új rendezők és filmek a központi alakok mélypszichológiai motivációinak kidolgozását is feladatuknak tekintik, amit a *Testek a vásznon* nem tart túl szerencsésnek (92.).

A horrorfilmek és a könyv két utolsó fejezetében elemzett szerzői filmek – Peter Greenaway *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője* (1989) és David Cronenberg *Karambol* (1996) című filmje – bizonyos szempontból nagyon hasonlóak egymáshoz: nem adható róluk egy minden motívumot közös keretbe belesimító, koherens olvasat (106, 115.). Amilyen átjárhatónak állítják be a horrorfilmek a szubjektum határait, annyira kevésbé tekintik Greenaway és Cronenberg elemzett filmjei magukra érvényesnek a műfaji határokat (107, 119, 121.), így mindkettejük mozija részben a transzgresszióra, az emberi–nem emberi, az emberi test és a technika közötti határok átlépésére épül (120.). Mindkét rendezőnél a testek válnak a jelentés hordozójává, amelyek immár egy humanista emberképtől eltérő szubjektumformációt hoznak létre (118, vö. 108, 120.). Kalmár szerint Greenaway filmje arra ösztökél minket, hogy máshogy tekintsünk a vásznon levő testekre (107.), hiszen itt „a filmben hagyományos értelemben vett szubjektivitással fel nem ruházható, néma, meztelen testek válnak a (nem logocentrikus) jelentés hordozójává” (111.). A filmnek ez a sajátossága hozzájárul ahhoz, hogy az „egy testibb, érzékibb jelentés létrehozásának kísérleteként” legyen értelmezhető, amely a testtől eltávolodott nyugati gondolkodást újra színpadra képes állítani (115–116.). Cronenberg ismétlésekre épülő (130–131.) *Karambolja* pedig a test folyamatos felsebzésével a lacani tükörfázis során elért koherens testkép és szubjektivitás összezúzását tűzi ki céljaként (124–125.).

Kalmár György korábbi könyveihez hasonlóan a *Testek a vásznon* sem egy nagyszabású metanarratívát kíván írni: idegen tőle a totalizálás gondolata (134.), csak felillant bizonyos alakzatokat néhány film segítségével, így azonban a bejelentett „történeti tudatosság” (8.) sem bizonyul teljesen meggyőzőnek. Véleményem szerint a könyv valódi érdekessége nem is igazán a meglevő vagy éppen hiányzó történeti perspektívában keresendő, hanem abban, ahogyan a szerző a tanulmányok összefüggésrendszerét rendkívüli alaposággal kimunkálja. A kötet minden tanulmányában visszatérő motívum a szexualitás mint a testi tapasztalat

megélésének színtere, azonban a fogalom komoly változásokon megy keresztül a tanulmányok olvasása során. Tanúi vagyunk annak, ahogyan a *Micsoda nő!* Vivianjének látómező által felszabdalt, erotikus vággyal investált (35.) teste és identitása a film során fokozatosan összeáll és megszilárdul, a főszereplők közötti pusztán mechanikus testi kapcsolat pedig szépen lassan erotikává és szeretkezésé lényegül át (44.). A *Testek a vásznon* két utolsó tanulmánya pedig éppen ezt a felépített egységes testet, az „antropomorf” szexualitást és szubjektivitást építi le teljesen.

A *Testek a vásznon* című könyv rendkívül élvezetes olvasmány, amely sok izgalmas belátással kecsegtet a filmes szubjektivitás alakzatait illetően. A kötet sok helyen emlékeztet az általa is idézett Slavoj Žižek olvasmányos stílusára: mind a szlovén filozófus, mind Kalmár legtöbbször a tömegkultúrából, vagy filmekből von le olyan következtetéseket, amelyek segítségével bonyolult pszichoanalitikus-dekonstrukciós gondolati alakzatokat lehet megvilágítani. Nyilván a „nyersanyagok” kiválasztásában azért érzékelhető némi generációs különbség: míg Žižek visszatérő példája Alfred Hitchcock, addig Kalmár egy későbbi kritikusnemzedék tagja, akinek az 1980-as, '90-es évek tömeg- és művészfilmjei jelentik a hivatkozási alapot. Azonban már létezik egy ennél fiatalabb generáció is, melynek tagjai a jelen recenzió szerzőjéhez hasonlóan bizonyára sokat fognak tudni profitálni a *Testek a vásznon* és a *Zoom*-sorozat által kialakított új nézőpontok ismeretéből. (*Debreceni Egyetemi*)

SOMOGYI GYULA

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 26/A. I. em. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900) További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 6000 Ft, félévi 3000 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az Alföld irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.