

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA
FODOR ÁKOS
KORPA TAMÁS
PETŐCZ ANDRÁS
VÖRÖS ISTVÁN
VERSEI

BÁN ZSÓFIA
JUHÁSZ TIBOR
KISS NOÉMI
PRÓZÁJA

LÉNÁRT TAMÁS
MEZEI GÁBOR
SMID RÓBERT
L. VARGA PÉTER
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
JORGE LUIS BORGES
NÉMETH GÁBOR DÁVID
SIMON BETTINA
SZARVAS MELINDA
TAKÁCS JUDIT
KÖTETÉRŐL



HETVENEDIK ÉVFOLYAM

2019/5



alföld

HETVENEDIK ÉVFOLYAM — 2019. MÁJUS

- 3 PETŐCZ ANDRÁS versei: Valami sziklatetőn; Töredékes krónika –
visszamenőleg; A magasban
- 6 KORPA TAMÁS versei: Input; Output
- 9 KISS NOÉMI: Vitorlák szélben (novella)
- 13 BÁN ZSÓFIA: Üvegkalicka (kispróza)
- 16 ACZÉL GÉZA versei: (szino)lira (áraszt; arat; arató-cséplő gép)
- 17 SIMON BETTINA verse: Vékony jég
- 18 JUHÁSZ TIBOR: Ne írd le a nevem (szociográfiarészlet)
- 25 BECK TAMÁS: Szellemvadász (novella)
- 27 KISS OTTÓ verse: A bátyám öccse (Vonat)
- 30 MAKAI MÁTÉ versei: Airbnb; Babonák
- 31 VÖRÖS ISTVÁN versei: Ez is csak hasonlat; Az értelem kerülőútjai; Kocka;
Gondolatok a pendrájvban
- 33 FODOR ÁKOS versei: Élmény; Kibúvó (?); A tudás; A kudarc; 2 alkat;
Glo-báli tudósítás; Metamatematika; Megértés; Ecce homo; Vallomás a
közönyről; (F)eloldozás; Fejlődésregény; Minőségi intellektus; Egy hasznos
tanács

kilátó

- 36 ZALÁN TIBOR: Tűnődések Á.-val a hajnali teraszon
- 46 VIHAR JUDIT: „Mesterem árva kunyhóját s emlék-csöndjét harkály se rontja”
(Fodor Ákos haikufordításairól)

tanulmány

- 53 LÉNÁRT TAMÁS: A természeti kép hallgatása (Petőfi Sándor: A Tisza)
- 60 SMID RÓBERT: Antropomorfizmus és ökomimézis (A természet csendje a
tropológiában és az ökológiában)
- 71 MEZEI GÁBOR: Az írás fraktúrái (A hangozhatatlan szerepe a lírában)
- 81 L. VARGA PÉTER: „Még szabadságot is álmodhatunk ide” (Közép-Európa
és a diktatúrák „csendje” Esterházy Péter nyelvművészetében)
- 96 FODOR PÉTER: Elhallgatás, nyilvánosság, emlékezet

szemle

- 105 BÁDER PETRA: Borges (reloaded): ugyanúgy másképp (Jorge Luis Borges: Jól fészült mennydörgés; vál. Scholz László)
- 109 SZILÁGYI ZSÓFIA: Sárszeg és Poroska (Szarvas Melinda: Tükörterem flamingóknak. Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági irodalomról)
- 114 CSEHY ZOLTÁN: A listáktól az „Apostolokig” (Takács Judit: Meleg század. Adalékok a homoszexualitás 20. századi magyarországi társadalomtörténetéhez)
- 117 PATAKY ADRIENN: A legveszélyesebb identitásképző érzelmről (A szégyen reprezentációi, szerk. Balogh László Levente – Horváth Andrea – Pabis Eszter)
- 123 TARÓDI LUCA: Szégyentől szégyenig (Németh Gábor Dávid: Banán és kutya; Simon Bettina: Strand)

képek

LÁNG ESZTER elektrográfiai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

KRUSOVSKY DÉNES, MARNO JÁNOS, TATÁR SÁNDOR versei
KUKORELLY ENDRE, TÉREY JÁNOS, L. VARGA PÉTER esszéje
BALOGH GERGŐ, JABLONCZAY TÍMEA, SZÁNTAI MÁRK tanulmánya

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





PETŐCZ ANDRÁS

Valami sziklatetőn

*Ha azt mondom, kivonulok a világból,
még nem mondok sokat.
Csak a szomorúság beszélteti belőlem mindezt,
csak a szomorúság.*

*Ha azt mondom, valamitől félek, de nagyon,
még nem mondok sokat.
Valaki kiabál bennem, és nem hallgat el,
valaki kiabál.*

*Ha azt mondom, lehunyom a szemeim, hogy pihenjek végre,
még nem mondok sokat.
Örülnek, ha valaki megszabadítana csapdáimból,
nagyon örülnék.*

*Kivonulok. Elvonulok a világból végre-végre,
pohárka borral a kezemben valami sziklatetőn ülök,
és megvizsgálom mindazt, amit önnön magamból
vizsgálatra még érdemesnek tartok.*

Töredékes krónika – visszamenőleg

*Furcsa most felidézni régi találkozásokat,
gondolni visszafelé, időutazás a múltba,
krónikát írni mindazokról, akik egykor
valamiért számomra fontosak lehettek.*

*Múlik az idő, emlékek törnek fel valahonnan,
mintha meg sem történt volna mindaz, ami volt,
mindig a jelen van, mondotta valaki tegnap,
hagyjuk a közhelyeket, válaszoltam.*

*Mégiscsak furcsa gondolni a régi napokra,
felidézni izgalmakat, a remegést, mivége,
és azt a tényt, hogy épp olyanokkal, akik,
és a bizonytalanságot, ami örökké.*

*Utazom Erdély Miklóssal Párizsba, nézem,
hogyan is rosszkedvű, amikor éppen az,
látom a szomorúságot a szemében, és
nem értem, mitől is olyan, amilyen.*

*Újra csak ott van bennem a feszültség,
ahogy egy Ladával, együtt, három napig,
franciaágyat osztok meg valakivel, akit alig,
Bujdosó otthona, Bécsben, 1982.*

*Sétálni Pasaaréten, nézni a házat, ahol akkor,
Pilinszkyt megidézni, meg Tandorit is, aki
szintén ott ül abban a kertben, abban a fonott
karosszékekben, ahol én is valamikor, vagy soha.*

*Különös elgondolni azt, ezek az utolsó napjai,
Virágárok utca, kicsiny szoba, lepedő alatt,
emlékezni a kopasz fejére, ahogy fekszik,
üldögélni, mintha Ady halottas ágyánál.*

*Visszahozni az elmúltakat, hogy mindent másképp,
legyen más mozdulat, több gesztus, vagy délután,
a nagyon öreg Somlyót látom újra a busz ablakából,
és akkor már évek óta nem keresem a találkozást.*

*Kapok egy levelet valakitől, hogy talán telefonon,
nem hívom fel, mert nem szembesülök azzal,
ami van, vagy ami volt, nem kell a jelen, a múlt,
ma már ismét telefonálnék, hogyha még lehetne.*

*Pilinszky feminin hangját hallgatom, alig hiszem, hogy ő,
és szeretném, ha nem utazna éppen Székesfehérvárra,
és azt kérem tőle ismét, hogy találkozzunk, ha lehet,
és nem tudom, hogy néhány nap múlva halott.*

*És keresem Réz Pált, a Jászai Mari téren bolyongok,
a levelét izgatottan bontom, gondol velem, köszönöm,
biztat, hogy érezzem jól magam messze, idegenben,
és menjek el hozzá, ha éppen arra járok.*

*Papp Tibornál Párizsban, örök irigykedés, meg szorongás,
nem tudom, mit is szeretnék, talán csak egy kávéházban ülni,
ülök egy kávéházban, ahol Zalán, Baránszky, Bakucz,
Ladik, Fenyvesi Ottó meg Nagy Pali ülnek.*

*Különös felidézni réges-régi találkozásokat,
megélni, mintha most lenne minden, most történne,
haladni visszafelé, időutazás a múltba,
együtt lenni azokkal, akikkel egykor.*

*Orbán Ottónál ülök, rajta zakó, ami majd enyém,
magyarázom neki, hogy ne egyen húst, az majd segít,
ő jót nevet mindezen, és már nem is magyarázom,
csak a madarakat figyeljük, együtt.*

*Kertész Imrével Szigligeten, az ebédet értékeljük,
nagyon leveses vagyok, szólok, és háromszor
szedek magamnak, miközben az jár a fejemben,
hogy valamit kellene olvasnom tőle.*

*Aztán megint a halottas ágy, Virágárok, ott ülök,
ez a betegség elmúlik, ha véget ér a kiállításom,
a szemében valami reménytelen reménykedés,
nem tudok neki mit mondani.*

*Régi napokat idézek magamban, mintha ma lenne,
összevissza emlékek történnek újból és újból,
hozzájuk sietek, lélekszakadva, nagyon is sürgős,
hogy megintcsak együtt velük, akiktől annyit.*

A magasban

*fent, a magasban ülsz, csillámló sziklafalon,
nézed a világot magad körül, miként mozdul,
miként mozdul mindaz, ami körülvesz téged
ebben a nagy-nagy mozdulatlanságban*

*olyannyira aprónak tűnik minden!, látod a Dunát,
ugrani volna kedved, innen, a magasból, csillogása
csábít, úgy látod, papírhajók úsznak rajta, játékok
csupán, és a túlsó parton autók modelljei*

*azt hiszed, megállt az idő, hogy örökkévaló az,
ami mostanság a tiéd, a sziklafal, a papírhajó,
a játékautók a messzeségben, és a különös öröm,
szokatlan nyugalom, ami beléd költözött*

*persze, mindez már semeddig sem tart, suttogod,
valamiféle magassággal kérkedsz, ami nem a tiéd,
azt hiszed, messzire látsz, holott csak valami sajátos
tudatállapot meg a fénytörések csapnak be téged*

*alig vagy jelen!, kibotorkálsz majdan az időből,
a sziklatetőt, amit annyira szerettél, elhagyod végleg,
vándor, te is nemsokára nyugszol, ne félj, suttogod,
és csak bámulod egyre a papírhajókat*

*csillámló sziklafalon ülsz, végtelen nyugalom,
mozdul a világ, ami mozdulatlan, örökké ugyanaz,
úsznak a papírhajók, a túlsó parton autók modelljei,
és te ugrani készülsz, csábít a víz csillogása*

KORPA TAMÁS

Input

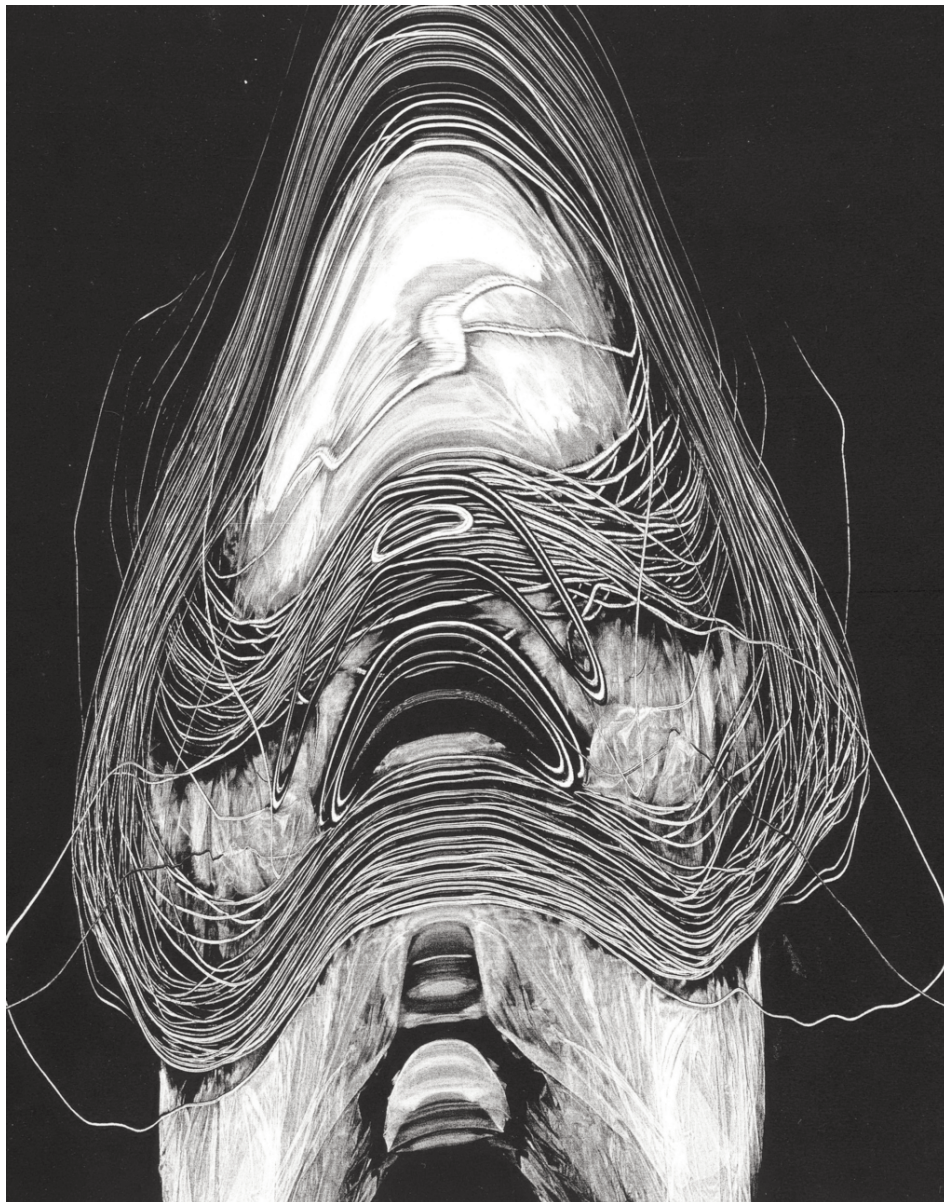
*egy feléd nyitódó, szinte hangtalan mutatoujj,
alig érzed, kijelöl. kis optikai szobád, az arcod,
elsötétül kívül-belül. ha minden összeomlik,
a szemedben kezdődik el. míg átvonul arcodon
álmod éjjel, ezt a puha mosolyt vad vonások
lepik el, ha ilyenkor ébredsz. rakódj le
lépéseid alján. de ne pihenj a talpadban valahol.
a lépések pontatlanok, tehát használhatók
valamire. az ismert íróasztal, két kanárisárga szék
most elmarad. a tál poros ametiszt polcodon, elmarad.
a jégpáncélba dermedt levélfilter,
elmarad. a bivalyerős makadámút, elmarad.
elindulsz egy dilemmáért, ahol a völgy bekanyarodik
és a gyűjtőfogalmak kútja pezseg.
a kanyarodásban a belmagasság, ami foglyul ejt,
bezár, mert túl sok szó illik rá.
érzed fennsík és lejtő karamboljában ezt az
enyhén felkavaró őrlődést, ezt a szenilitást?
ezt a cérnahangot, a pólusok csatáját, ezt
a sok kozmetikumot, ezt a motozást, sőt viszketést
a bokrok csípőmozgásában, az etető körül
koncentrikus körökben lepergett fenyőmagokban,
a tarkó faláig lefutó hajban?
a patak pulzusszámban, ha meredekre ér,*

*lesmirglizi vonásait a part. s nem marad utána
hátra más, mint a loccsanás utáni
összesimulás bennfentesen, lebeletfinoman.
bogy újra más orgánuma van,
időtágényes, feszült csobogás, mely új kezdettel kínál.
kivárni a megfelelő hullámot, az hány érv?
egy évek óta ki nem szellőztetett fej, az mit néz?
ott folytatom, ahol ő kezdte el?
de ilyenkor még túl sok támpont kell –
Cukrová homola (105 m), Na Skale (630 m),
Krkaucie skaly (590 m), Turniansky brad (350 m),
Bezvody (800 m), Hradisko vrch (770 m).*

Output

*átmegyek délután. gyere át, mondja.
nézd csak meg. megyek és megnézem, mondja.
megnézem újra.
ne mondd, mondja. induljunk, menjünk, mondja.
parancsmondatokkal él: induljunk, menjünk, lépjünk, mondja.
átmegyek a délután, mondja. utat vág magának a hangja.
szép hang, mondja, jól van jól, így mondja
és gondolja. sehoggy sem tud eljutni oda.
most pihenniünk kell, mondja.
ha kimegy oda, ködlámpával teszi, mondja.
a lámpa fénye ráhull körvonalaiba.
ha mégis elindul, a patak területvédő énekeit hallja.
a holtterébe férközöm, gondolja és mondja.
átmegyek a délután, ködlámpával kimegyek rajta.
horoggal fogjam ki? horoggal?, kérdezi, horoggal, mondja.
horoggal fogom ki őket.
úgy van minden, mint régen, jól van jól, mondja.
de előbb egy palack vörösbort a halneveldebe borít, mondja.
mámorosodjanak, mondja.
de előbb egy palack tengervizet beleönt a tóba, Kiel partjainál
fogta ki, mint egy halat, mondja.
próbajárást végez ott addig is, mondja, lassan imbolyogva.
ha mégis elindul, bagyja kihűlni az avarban talált lépteket majd, mondja.
belelép a tetőválladékba. nézd csak meg, mondja.
megyek és megnézem, mondja. most pihenniünk kell, mondja.
növésben megfáradt tárgyakra a fejét lehajítja.
a legszebb példányokat rejtette el oda, legalábbis mondja.
horoggal?, kérdezi, horoggal, mondja, horoggal fogom ki őket.*

*úgy látom megjött. csakugyan, mondja.
a hangját maga előtt tolja. aztán hangképzőszervét csitítja.
ha mégis elindul, a patak területvédő énekét hallja.
átmegyek délután. gyere át, mondja.
nézd csak meg. megyek és megnézem, mondja.*



Vitorlák szélben

Vége a vitorlásversenynek. Nekifeszülnek a színes spinnakerek. Felpöttyözik a tavat, legalábbis madártávlatból úgy látszik, mozdulatlan a víz. Szinte repülnek a hajók pár centivel a tó fölött, nem lehet betelni a látvánnyal. A vitorlavászonnak jó nagy hasa nő. Gyomor, amiben minden benne van, idegesség, izgalom és a megnyugvás is, a nyári koradélután jóllakottságérzése. Kis győzelmek és csalódások, rúgások. Vattacsomók a hajók, hátszélben. Egyenlő tempóban haladnak, mintha a szél szélcsőrével fújná fel a vásznukat, és a távoli kikötőből valaki távirányítaná őket, de nem.

Két lány és két fiú ül a hajón. Versenyen kívüliek, spinnakerjük sincs. A lányok fiatalok, vékonyak, akár a nádszál. A fiúk is pont annyi idősök, magasak és kigyúrtak. Ugyanabba az osztályba járnak. Néha elfordítják a boomot. Ilyenkor a lökéstől átlendül az árboc. Irányt váltanak, és a szélnek megfelelően kormányozzák át a hajót egyik oldaláról a másikra. Tesznek-vesznek, megy a nevetgélés a fedélzeten. Nyári hétvégén annál több nem jut senkinek az osztályban, mint ringani a tó közepén, végignézni egy vitorlásbajnokságot távcsővel. A vakáció idején vagyunk. Épp most fejeződött be a füredi országos bajnokság. A színpompás kavalkád a kikötő felé veszi az irányt. A fáradt hajósok elfekszenek a fedélzeten, néhányuk telefonál, az eredményeket diktálják.

Eközben a füredi Tagore sétányon összetorlódnak a nézők. Több százan állnak a bójánál, szerencse, hogy a mi hajónknak nem kell kikötnie. Gyorsan leviszik a távcsövet a kabinba, kiengedik a fokvitorlát. Két fiú és két lány, Tihanyba tartanak. Jó volna visszaérni késő délutánra a szigligeti panzióba. Ami elég necces. Megígérték reggel a szüleiknek, hogy időben otthon lesznek. Igazából nem nézték volna jó szemmel, hogy átmennek a kompon túlra. De most már mindegy, nem tudják meg. Arról volt szó, hogy Révfülöpnél visszafordulnak, hát nem így lett. Végül szerencsájük volt, akárcsak a verseny résztvevőinek. A vihar, amit délre ígért az időjárásjelentés, még nem érkezett meg. Késik vagy elmúlt, mindegy is, most vissza kell fordulni.

András nem akarja, hogy kikössenek. Csak hát a kikötőben lehet a legfinomabb lángost enni, szőlőszörppel. Megígérték a lányoknak. A lányok számon is kérték, többször elmondták, éhesek, szomjasak, fáradtak. Különben napszúrást fognak kapni. Ők mindenképpen ki akarnak kötni. Napszemüvegben és bikiniben lógatták egész nap a lábukat, meg parancsolgattak, és a fiúk igyekeztek, így beszélték meg. Holnap a lányok lesznek alul, holnap ők végzik el a fedélzeti munkát, cserébe a hajót is kormányozhatják.

Simán visszaérünk sötétedés előtt, ne izguljatok! – Gábor most a barátjához fordul, András bólint, nincs ellenére a lángos. Igazából ő is irtó éhes. Folyamatosan tűzött a nap, jó lesz árnyékban lenni egy fél órát a parton, mielőtt visszaindulnak az északi partra. Kenesére már nincs idő, arról szívesen lemond. Na de Tihany! Itt van az orrunk előtt! – Gábor mindig háromszor annyit szeretett volna mindenből,

mint amiért még épp nem jár szülői büntetés. A többiek megelégedtek a füredi kerülővel, ő persze még tovább akart hajtani, Kenese, Siófok, miért ne?

András végképp egyedül maradt, ő azonnal vissza akarta vinni a hajót Szigligetre. Tartott az apja haragjától. Jogosan, ezt mindenki tudta. Összeszorítja fogát, nem szól. Az érzelmeket elfújja a parti szél, előveszi a navigációt, és a tihanyi kikötő felé veszi az irányt.

Egyre dagadtabb felhők takarják ki a napkorongot. Árnyékuk rávetül a vízre, mélyzöld a Balaton. Jól esik a szemnek és az arcnak az árnyék hűvöse, megkönnyebbülés: tónak, kárókatónának, hajókapitánynak. De a megkönnyebbülés mégsem jó szó. A viharjelző lámpája ugyanis egyre gyorsabban forog, örültebben, ütemesebben. András nehezen tudja csak kikormányozni a hajótestet, mert a kikötőben meglepően sekély a víz. Egy hajszálon múlik, és a tőkesúly az iszapot kotorja. Szerencsére nem feneklenek meg. Ha fennakadnak, órákba telhet, míg kiszedik őket a speciális vontatókötelekkel. Pörög a motor rendesen, sikerül, kikötik a hajót két kötéllel az oszlopokhoz.

Ott virít az első korláton a kék szalag, András minden évben megcsinálja a tókerülő túrát az apukájával, erre a legbüszkébb. Adél és Emma szállnak ki először. Mielőtt kilépnek, mindig megdörzsölik babonából a szalagokat. Magukhoz veszik a távcsövet és a pénztárcájukat, meg a telefonjukat. Meztláb lépkednek a forró betonon, nevetve sziszegnek, vihognak. Mint két újonc balerina. Gábor meg is jegyezi, hogy sok órát vegyenek még, járjanak parázson, peckesek lesznek tőle! Csirkelábak, imááádoom! Adél unja, nagyon unja ezt a dumát, mégis némán mennek tovább. Aztán hátrakacsint. Meglobogtatja a távcsövet és a zsinórt, az ujsa köré csavarja, fityiszt mutat Gábornak. Végül a legunalmasabb beszéd is milyen hízelgő ebben a forróságban.

Ez már a vihar előtti csend, a fülledt némaság pillanata. Senki nincs a kikötőben rajtuk kívül, csak a mozdulatlanság tömény levegője.

A lángosos bódéját pont a kikötővel szemben állították fel még tavasszal. Az olaj szaga után mennek. Gábor lemarad. Telefonálgat, fontoskodik, üzletel, ahogy ő mondja. Aztán odamegy a kikötőmesterhez. Ad neki pár százast, mert persze hogy nincs engedélyük, hivatalosan nem állhattak volna meg. Adél megrendeli a négy sajtos tejfölköt, fokhagymával. Ez utóbbiról a lányok szívesen lemondtak volna, viszont a fiúk ragaszkodtak hozzá, és hiába mondják, hogy két simát kérnek, úgyis fokhagymás lesz mind. Közben megérkezik Gábor a pulthoz. Mire kiadják zsírpapírban a lángost, mind ott ülnek a fatörzseken, a napernyő alatt. András készít pár fotót a telefonjával, megnézegetik. Gábor megint rázendít. Hogy ő jövőre még nagyobb hajót venne András helyében, jó lenne, ha beszélne az apjával. Jeanneau, de menő! Francia, olyan, mint egy kagyló, csillog és áramvonalas. Emma csendre inti. Szeretne nyugodtan enni. Gábornak elváltak a szülei, ő nem engedhette volna meg magának a vitorlást. Az anyukájával jött minden évben az üdülőbe, aki egész évben erre a nyaralásra spórolt. Nagyzási mániás. Amúgy jól jött András barátsága, mert a szülei sok helyre magukkal vitték a fiúk barátját. Miközben Gábornak ez imponált, szégyellte is. De a szégyen mélyen a gyomorban lakott, a hajózás öröme a valóságos. András szülei a születésnapjára vitorláskabátot és sportcipőt ajándékoztak neki, ettől Gábor örök hűségét és hálát érzett András iránt. Emma ilyenkor rendszerint csóválja a fejét, Gábor meg folytatja. Teli szájjal, csámcsogva. Adél egy szót sem

szól, leteszi a szalvétát. Miután habzsolva megitta a szörpöt és megtörölte a száját, otthagyja őket. Leválik a társaságról. Emma, Adél és András unokatestvérek, sokszor elhatározták, hogy nem hozzák magukkal Gábort, de Emma nem engedte, hogy kiközösítsék. Ő csak simán nevetségesnek találta Gábor nagyzási hóbortját. Vágyakozásnak, kis hazugságnak, ami idővel elmúlik. Emma szeretett vele lenni, mert persze Gábor arca így is jó pár hajszállal helyesebb volt Andrásénál, és bárkiénél az osztályban. Igen jóképű fiú, kinézetre a legjobb pasi a suliban. Na, jó, a suliban és az egész városban. Emma odavolt érte. Gábor ezt pontosan tudta.

Nincs értelme hajó nélkül élni! Aki egyszer kipróbálja és megérzi az ujjával a süvítő szelet, örökre rab lesz. Nem igaz, András? De igen, persze, evidens – harapott András a lángosba. Apám szerint a legősibb szenvedély: hajóval világgá menni. Jövőre a horvát tengerhez megyünk, nincs mese. Ott végig a hajón lakunk majd!

Előző éjjel kiszöktek az üdülőből. Sötétedés után, elemlámpával gyalogoltak le a szőlőhegyről a kikötőbe, ami jó pár kilométerre volt. Felnyitották a hajó kabinjának ajtaját, és bebújtak a hálósákokba. Imádtak a hajón aludni. Alvás közben bárki fordult egyet, vagy megrándult a lába, a többiek azonnal fölriadtak. Olyanok voltak ezek az éjszakák, mintha a nádasban élnének, mintha halak volnának. Egész éjjel lebegtek és kopoltyúztak, mert a hajókabin igen szűk, rendszerint láb-szag van, és könnyen elfogy benne a levegő. Ha beszívod szájon át, közben befogod az orrod, sokáig benn tartod, ezt hívták kopoltyúzásnak.

Adél visszament, leült a kikötőben egy padra. Most előveszi a távcsövét, befogja a síófoki üdülősort. Azon morfondírozik, milyen nagy szállodák épültek, hihetetlen – sóhajt. Amikor kicsi volt, a parti fűzfaerdőben játszottak Emmával. Hatalmas nádas állt ott, a nádasban fészkek, damil, a ponty kopoltyújában horog és harscák. Egész nap horgásztak. Tavaly a dőmperek végigtarolták a partot. Mintha a gyerekkorával együtt tűnt volna el az iszap. A stég, a réce, a vöcsök és a sirály vinnyogása. Vas és beton. Miközben ezen mélázik, hirtelen dörögni kezd az ég. Ez bizony nem a tihanyi visszhang. Nem lehet messze a vihar. A szél egyre erősödik, a beton meg önti a forráságot, és ez csalogat. A vízcseppek füstölve párolognak.

Hahó! Gyertek, induljunk! – kiabál Adél.

Megérkeznak a többiek. András kicsit parázik, hogy kemény vihar lesz mindjárt, de leoltják. Folyton aggódsz, attól nem leszünk előbb otthon! Adél egy határozott mozdulattal átveszi a kormányt. Emma bekapcsolja a motort: ha mindenki csínál valamit, hamarabb hazaérünk. Nagy sikítást hallani, mert kifordul és teljesen bedől a hajó, elindulnak. Mindenki visszatartja a levegőt, ez iszonyú jó manőver volt, mosolyognak Andrásra.

A távolban folyamatosan villámlik, nyugatról jön az orkán. Egyre jobban süvít a szél, füttyül, és már nem is csak füttyül, hanem csíp, mar, az arcokat akarja, leszedni a bőrt, rém kellemetlen. A seregélyek fedezékbe vonulnak a félsziget fáira, vagy a sziklák közé. Tejfehér lesz minden. Készthely eltűnik, a túlsó is, Fonyód nincs többé. A vitorlákat azonnal behúzni! – kiált András. Leeresztik a köteleket. Gábor kacagva segítkezik. Imádom a vihart! – pörög a saját viccein. András átveszi Emmától a kormányt. A lányok is folyamatosan dolgoznak, összepakolnak a kabinban, hogy legyen hely odahúzódnai az esőtől. Zuhog. Közben a parti viharjelző folyamatosan, szünet nélkül pörög, aztán eltűnik a hullámok mögött.

Koromsötét. Csattog a kötél, a hajó oldalát szétverik a hullámok. Végigreped, először csak a korlát törik le, aztán megreped a hajóház. András mindenkivel felveteti a mellényt, kapaszkodás, kiabálja! Ugrásra készen! Gábor telibe kap egy hullámot. Csurom víz lesz. Végighasal a fedélzeten, és a kabinlejáró oldalába kapaszkodik. Elmegy a hangja, nem tud segítségért kiáltani. Annyi vizet nyel, hogy folyamatosan böfög és köpi fel a légsövéből.

A többiek nem veszik észre, mennyire rosszul van. Adél és Emma végső elkeseredésében mégis úgy dönt, lemegy a kabinba. Újabb löket. András hallja, hogy a kabinágyra hánynak, de nem bír megmozdulni. A szél teljesen odatapasztja a hajókormányhoz. Karral és fejjel rádől. Örvénylik a szél, forog. Folyamatosan rángatja a hajótestet. Annyira zörögnek a kötelek, hogy semmi mást nem hallani. Ekkor hirtelen leszakad az árboc.

A hullámok szétcsapják a boomot, a kormány elreped. A hajótest rádől a Balatonra, felborul és feldarabolódik. Semmit nem látni, a szél minden levegővételt megakadályoz.

Négy test, négy gyerek. Fogalmuk sincs, mi lesz. A hullámokkal együtt befordulnak a Balatonba. Aztán a következő pillanatban az újabb hullám feldobja őket, a mellény megtartja a testüket. Egymás után buknak ki a vízből, mindenki megvan. Megint le. A tófenék zavaros iszap. Annyi vizet nyelnek, hogy a szájuk megmerevedik. Egy hullámnak tonnasúlya van.

Gábor feje hirtelen nekicsapódik egy hajódarabnak. András megfogja a mellényét, és összekapaszkodnak. Adél jó úszó, ügyesen odatapos Emmához, próbálja elérni és megtartani. Mindig kicsúszik a kezéből. Újra a víz alatt vannak, aztán fent. Nincs idő kiszámolni, mikor jön a következő hullám. Minden egyes hullám különböző erővel csap a fejükre. Nincs két egyforma merülés. Márpedig levegőt csak akkor kapnak, ha épp apály van. Aztán megint a víz alatt kapálózhatnak. Ekkor észreveszi Emma a partot, és kiabál Andrásnak.

A szüleiknek fogalmuk nem volt semmiről. Türelmetlenül várták őket egész délután. De nem jelentkeztek. Különösen ijesztő ez ekkora viharban. Épp szökésben voltak, hogy felfedezzék a világot, hogy legyen saját útjuk, amihez nem kell kíséret. Semmi és senki sem kell, a függetlenségért mentek olyan messzire a hajóval. Hazugság árán is. Mindegy, kit érdekel. Ebben a mámorban a vitorlás a drog. A menekülés az öröm forrása. Csakhogy ugyanaz a természet maga a katasztrófa.

A szülők telefonálgatnak össze-vissza, kapkodnak. Lemennek a kikötőbe. Idegesen köröznek a stégen. Végül úgy döntenek, hogy riadóztatják a vízirendőrséget.

A tűzoltók hangos szirénával érkeznek meg a révfülöpi strandhoz. Tombol a vihar. Utánuk nem sokkal a rohammentők is ott teremnek. Furcsa, de megmenekülnek. András, mint később kiderül, egészen közel tudta vinni a parthoz a hajót. Miután összetört, a hatalmas hullámok partra dobták őket. Szakadtan, sebesen, eltört karral és betört arccal csapódnak ki a stéghez. Gábort ájultan viszik be a tapolcai kórházba. Csak három nap múlva tér magához. Andrásnak eltörik a karja. Emma és Adél egy szobába kerül megfigyelésre. A tüdejük tiszta víz, napokig komoly mellkasi fájdalmak gyötrik őket, hányás és ájulás is lesz még.

A következő nyáron újra vízre szállnak, tesznek pár gyakorlókört Andrásék vadonatúj hajóján. Tihany tabu. Még a nevét sem ejtik ki sok-sok nyáron át.

Üvegkalicka

Az utolsó pillanatban esik be, a többiek már rég elfoglalták a helyüket. Várakozásteljesen ülnek az üvegkalickáikban, nyelvek szerint csoportosítva, mint akik valami nyilvános tárgyaláson az ítéletükre várnak. Zuhognak majd rájuk a mondatok, mellékmondatok, jelzős szerkezetek, a kigyózó, széthúzott mondatrészek egyre szorosabban tekerednek majd a nyakuk köré, mígnem egy mondatvégre biggyesztett váratlan igekötő hirtelen végez velük. Tőle jobbra az oroszos kolléga, balra a németes, a sor két szélén a franciás és olaszos. Jurij, az oroszos ránéz, vigyorogva a karórájára mutat, ő bocsánatkérően széttárja a karját, és jelzi, hogy majd később elmondja. De nem fogja elmondani. Majd valamit mond, de nem azt. Gyorsan kikapolja a holmiját a fülke asztalára, szénsavmentes ásványvíz, szalámis szendvics, termoszban kávé. A konzolon bekapcsolja a mikrofont, ég a zöld lámpa, rendben, kikapcsolja, piros. A szék karfájára dobja a kabátját, igyekszik a lélegzete ritmusát normális mederbe terelni, beszív, kifúj. Leül, kivesz a táskájából egy jegyzetömböt, meg egy tollat, ezeket is kiteszi a konzol mellé az asztallapra. A füléhez igazítja a fejhallgató feshátját, megint bekapcsolja egy pillanatra a mikrofont, hogy hallja a teremhangot. Mint egy darázsészék, veszedelmesen zúg. Kikapcsolja, csönd. Már csak pár perc a kezdésig, a pódium még üres. Egy pillanatra lehunyja a szemét, összpontosít, mint egy sprintelni készülő futó a rajtnál.

Előző éjjel éberén hallgatta a felesége zajos szuszogását, nyugtalan forgolódását az ágyban, mintha motyogott is volna valamit, egyszerre érthetetlen szavak fordultak le az ajkáról, és mint színes, egzotikus halak suhantak el az éjszakába. Fiona álmában beszélt, mondott valamit az anyanyelvén, ha nem is hozzá, de beszélt, ő pedig feszülten fülelt, hátha megtudja, hová sodródott tőle hét év alatt ez az angol nő, örült, hogy titokban kihallgathatja, noha tartott is tőle, hogy mit fog hallani, valami eddig kimondatlan vádat, jóvátehetetlen sérelmet, netán a szeretője nevét, felesége dús, vörös haja a hőségtől csatakosan terült szét a szeplős, fehér vállán, pár éve még szeretett volna visszatalálni a szeplők szigetvilágához, ahol minden szigetet név szerint ismert, de tudta, hogy ez mára lehetetlen, hogy már csak a gyerek kedvéért kötött hallgatás egyezsége, kötelme tartotta össze őket, az, hogy nem beszélnek arról, ami már nincs, ez volt a szövetségük, a nyugalomuk alapja, az egyezségük malterja, ekkor finoman közelebb húzódott hozzá, hogy jobban hallja az altató csiholta motyogást, hátha a hangsorok függönyén át végre a szavak értelme is eljut hozzá, érezte a felesége háta, a teste sugárzó melegét, a bőre még nyomokban ismerős illatát, nem mert hozzásimulni, nehogy felébressze, a felesége hátvonala, mint egy élő hegygerinc, minden lélegzetvétellel emelkedett és süllyedt, és minden lélegzetvételt a zaklatott beszéd látszata, hangzata kísérte, sietős szavak, szófoszlányok tolongtak, tódultak ki belőle, de az értelmüket képtelen volt megfajteni; itt-ott mintha valamit elkapott volna, olykor a nevét is hallotta, Dénes,

Dénes, de nem állt össze értelmes beszéddé, így hajnal felé végül kimerülten elaludt. Nem hallotta meg a hatra beállított ébresztőt, de egy órával később, rémülten felriadt. A digitális óra kijelzője vészjóslóan villogott. Ha ma elkésik, többet biztosan nem hívják. Kinek kell megbízhatatlan szinkrontolmács, vagy megbízhatatlan bármi. A fürdőszobában vette először észre. A három fogkefe közül csak az övé, a sötétkék árválkodott a sárga műanyagpohárban. A fáradtságtól még alig látott, de azt észlelte, hogy a sminkkészlet sincs ott, se egy spirál, se egy szemceruza, sehol egy rúzs, egy kompakt. Visszasietett a hálóba, látta, hogy amire fölkeléskor azt hitte, hogy Fiona teste, csak a paplan púpjá. Felrántotta a beépített szekrény ajtaját, amelyben a felesége ruháinak üres akasztói lógtak, alul sehol egy cipő, a fiókokból eltűntek a színes bugyik, zoknik, a saját, még ott árválkodó öltönyei, ingei csak fokozták a dermesztő hiányt. Berohant a gyerekszobába, egy-két szétdobált plüssjátékon kívül semmi, a kiságy baglyos ágyneműje még szinte langyos volt. A gyerekszoba ablakából lenézett a még szinte üres Szondi utcára, a sarkon dekkoló hajléktalanokon és egy-két kutyasétáltatón kívül nem volt senki. Békés, koranyári szombat reggel, neki viszont munkanap. A szervezőket nem érdekli a hétvége, nem érdekli ezeket semmi, gondolta, csak az, hogy ő, mint hang, időben megszólaljon a fülekben. A kitartó pittyegésre végre tényleg felébredt. Fiona csendesen szuszogott mellette. Szétizzadt lepedőjéről feltápáskodott, bizonytalan léptekkel kibotorkált a folyosóra és benézett a gyerekszobába, minden rendben. A zuhanyfülkében húsz percig állt a hideg víz alatt, ez pont tizenöt perccel volt több, mint amennyi a reggelébe belefért. Sietni kellett.

A pódiumon megjelent az első előadó, a házigazdák részéről egy vele nagyjából egykorú, de nála sokkal jobb karban lévő, ötvenes pasas köszöntötte a megjelenteket, nyilván squasholni vagy teniszezni jár, és kézelőgombot használ, állítmány, állítmány, sehol egy állítmány, mindegy, majd ő mondja helyette, minek van ez itt egyáltalán, mit páváskodik, miért nem megy haza, miért nem iszik egy kávé, miért nem viszi le a bodorított kutyáját sétálni vagy a nőjét a balatoni villájába, lezavarja ő ezt helyette, nemzetközi légiforgalom, légszennyeződés, jégpáncél, olvadás.

Ránézett a lenémított mobiljára, nem jött-e üzenete, semmi.

Néhány hónapja, egy tengerentúli konferenciáról hazafelé repülve, mielőtt a hirtelen betűző napsütés ellen lehúzta volna az ablak sötétítőjét, lenézett, hogy ellenőrizze, merre járnak, noha tudta, hogy ilyen magasságban a felhőktől többnyire nem látni semmit. De akkor legalább a felhőket akarta látni, azt a puhán, egyenletesen szétterülő vattatömeget, amely fölött hangtalanul siklottak. A gép diszkrét zúgása, dorombolása mellé ezt a puha paplant akarta, ettől várta a jóteknő alvást. Nem akarta a fejében leállíthatatlan zakatolást, nem akarta a nyelv, a szavak bugyborékolását, nem akart semmit, csak aludni. Lenézett, felhőknek nyoma sem volt az azúrkék, tiszta égen, még egy vékonyka, foszladozó vattapamacs sem zavarta az alattuk feltárukozó látványt. Nem volt számára ismeretlen az útvonal, de amit látott, mégsem látta soha. A szokatlanul tiszta időre magyarázat nem volt. Odalent, egy szikrázó jégbirodalom éles körvonalai rajzolódtak ki, mintha a hegyek gyűrődését, lomha mozgását évről évre pontosan lekövezték volna, mintha feltárukt volna a tengerből való kiemelkedésük hosszadalmas és bonyolult története, mintha

egy váratlan kitárulkozás következményeként láthatóvá vált volna privát gyötrődésük az idővel, sőt, mintha egyenesen az idő mitologikus csapdába ejtésének és fogságának története rajzolódott volna ki a szabadulás legcsekélyebb ígérete nélkül, ám ugyanakkor, csodálatos módon – valahogy így érezte, ahogy lenézett – ez a megkövült, befagyott, néma állapot mégsem a tragikum kiegészítőit hordozta; drámainak ugyan drámai volt, hiszen a beláthatatlan idők végezetét tette hirtelen, szemérmetlenül láthatóvá, olyasmit mutatott, amit élő ember nem láthat, mert mindez már az időn kívül volt, most mégis mutatta magát kitárulkozva, gyűrődésről gyűrődésre; mutatta, hogy a jég vastag, csillámló felszíne alatt hogy szunnyadnak a völgyek, horhosok, lejtők és kanyonok, minden vetemedés, minden gyűrődés kontúrja élesen kirajzolódott az árnyékok nélküli, vakító fényben, mint egy időn túli vagy idő előtti világ domborzati térképe, amely fölött ő hangtalanul, szinte testetlenül siklik. Volt ebben a látványban valami fenséges öröm, de nem, nem is öröm, talán inkább valami győzedelmes erő, valami mindenké fölött és örökké uralkodó, valahogy így érezte. Ekkor, mint egy lassított felvételen, beúszott a látóterébe a partszakasz csipkézetének éles rajzolata, egy hidegtűvel karcolt, bonyolult, cirádás történet, azon túl pedig, jutott most eszébe az üvegkalickában ülve, a sötétlő, dermedt hullámokkal fodrozódó, befagyott tenger.

Már folytatta volna a nyitóbeszéd indázó mondatát, már végre az állítmány is megkerült, de érezte, hogy megbicsaklik a hangja, és jobbnak látta, ha megnyomja a köhögőgombot. Jobb egy pillanatnyi csend, egy másodpercnyi hallgatás. Lehuntya a szemét, vett egy mély levegőt, aztán elengedte a gombot, és folytatta. Megy ez, nincs baj.



ACZÉL GÉZA

(szino)lira

torzósztár

ÁRASZT

hogy fiatalságunk kétes hőse a világ túloldalán kicsi csapatával elindult a hegyekből a zsarnok ellen innen nézve talán rendben van hogy miként manipulálta aztán e honban a nagy kalandot a szellemiekben enyhén szólva szerény politikai élcsapat arra a költészetben nincsen elég adat bár a castro-képlet kezdetektől némileg zavaros ám a komplex kutatásban valami apró ethosza mégiscsak adatott hogy bajszálon függött élete a torzonborz drabantnak ami akkor különösen nem volt témája a fiatalágban tobzódó hadaknak legfeljebb a fehér rum a szivar és juantorena aki vágatszámokban az egész világ előtt ért a célba aztán öregedvén csak előbújt a málladozó asszociációs rengetegből gyengülő hallás és szürkülő látás mögött is az átfedések sora melyek aljában ha nem is búvik meg a szervilis kutatásokba vetett hitnek alkonya magányában zord empátiával a versben bujdosó elmereng amikor körötte egy gátlástalan szabadcsapat ördögös diktatúrával fenyeget hiszen ezekre a pöcsökre még csúzlival sem lőttek akkor kinek nevében árasztják el a templomokat a temetőket s aknázzák alá a sok sikerrel amúgy se fenyegető jövőt

ARAT

körülöttünk népiesen szólva arat a halál s bár szerettem volna mindig korszerűnek látszani túl sok modernség nem terem a múlás ravatalán ezért aztán egész életemben göngyöltem magam előtt az ellentmondásos poétikai képletet a gödör mellett különös lenne kézen állva könnyezni adekvát formájában nem így jelentkezik a túlcsondult érzelem és ez már a tágabb szépség erős normáinak szabályait sérti legyen az újkori feminista ihlet vagy világmegváltó pózokba kevert férfigőg s habár a folyamatosan anakronizmusba rogyant világot látva olykor fejet is hajtunk a hol víg hol drámai ezotériák előtt szorongást gerjesztő alagutakon az idők mélyére tapogatva magának a konstrukciónak nincs önállóan élvezhető alapja hacsak kétes háttértanulmányokba bele nem feledkezünk zavaros társalgásokban én mindig az intellektuálisan megformált lírára szavaztam csak öregedvén közelebb engedve a véget az egykori reflexek már nem marasztanak s már nem tetszik a lázadó gesztus mellyel állítólag nagy avantgárd költőnk perzsaszőnyegére a permanens tzara ki-köpött az ifjúság nosztalgiája azért ettől még betekig múltamban körözött

ARATÓ-CSÉPLŐ GÉP

szinte eszmélkedésem óta irritál mikor hanyatt dobja magát lazán a magabiztos ürge a modern egyenlőség nevében lehet akár ürgelány akiket a lustaság és a közhely egy életre elbutít és így szórják embertársakról művészetről politikáról a tutit a legegyszerűbb árnyalatokig sem elérve zsigerből és személyiségi zavarokból taszítva

be a présbe mindent ami él és mozog életmodell szerint mixelve össze romantikus szerelmet erkölcsi fönséget és szellemi pogromot némelykor elégedetten az önfényezés torz tükrébe is tekintve hogy mázlival a lojális környék akár feltúrt homlokára hintse a bölcsesség babérijait s mikor már azt hiszed mindenki meghülyült odakint rejtélyesen működő képzeted a tudat hátsó peremére betaszít egy arató-cséplő gépet és sokáig kétségbeesetten ülsz míg valamilyen összefüggés fel nem dereng például hogy rövidnadrágos nyaraláskor egyszer láttál te is ilyet és lenyűgözött ez a zseniális ipari egyveleg amelynek elől vas orra még a kalászt rágja s hátul már a szent búzaszemet okádja dobogva de témáját rögtön vissza is dobja mit tudsz te az egésztől ha nem is olyan ártalmas ez a felület mint az említettek

SIMON BETTINA

Vékony jég

*Anyám, amikor legutóbb együtt
ástunk a kertben – virágágyásokat
gondoztunk önkéntes alapon a főtéren,
amiről nem tudott a közvezetőség,
ezért este mentünk, és titokban léptük át
az elkerített részt –, azt mondta
nekem – valójában csak úgy maga elé,
mert a sötétben nem láttam az arcát,
és ő se nézhetett rám, vagyis pontosabb
azt mondani, maga elé mondta – halkan,
nehogy lelepleződjünk – vagy az is lehet,
a sötétben annyira felerősödött a hallásom, hogy anyám
gondolatait is meghallottam, de ez fordítva is lehetséges:
anyám kibangosította a gondolatait, hogy a csendet ne verje
fel a beszélgetés –, hogy nála sokkal jobb anyát is megérdemeltem
volna, én meg álltam tovább a sötétben, és ástam a földet,
amibe tápszert kevertünk, hogy kinőjenek a virágok.
Hátha újra kinőnek, gondoltuk, és akkor a miskolci virágóra
tavaszra újra járni fog. Ástunk tovább, a gyökerekhez tettünk
cévitamin-kapszulákat is, pedig azokat vágott virágnak szokták adni,
de nem érdemes ezen spórolni, legfeljebb semmi haszna.
Anyám magában is beszél, nem csak hozzám, és szerintem jobb
anyát is megérdemelt volna, de nem mondom el neki,
mert úgyse ismerné be, hogy szerinte is igazam van,
ezért azt mondom magam elé, hogy igazad van.*

Ne írd le a nevem

– A nevemet ne, azt ne írd le, ahhoz nem járulok hozzá. Legyen elég annyi, hogy én őszinte vagyok. Nekem mindegy, hogy abból, amit mondok, mit hozol ki, de a nevem ne legyen ott semmilyen kurva cikkben, érted? Ilyeneket írnál majd inkább, figyelsz? Na. Ez egy retkes, szar élet. Ezt így, ahogy mondom, nyugodtan leírhatod. Ez egy retkes szar élet.

Emelkedőn gyalogolunk, liheg az erő kifejtéstől és a beszédétől. Fúj a szél, a homloka mégis gyöngyözik. Mindkét kezében szatyor, megkér, hogy az egyiket fogjam meg egy pillanatra. Elővesz egy szivarkásdobozt a zsebéből. Piros Pegazus, a nagy kiszerelésű, amit méretre lehet vágni. Kihúzza az egyik szálat, kicsit méregeti, aztán egy furcsa, csavaró mozdulattal leszakítja a kívánt méretű darabot. Szájába veszi, leharapja a szakadás miatti rojtokat, kiköpi őket.

– Nem lehet semmit sem csinálni. Nincsen megoldás. Ha nekem valamelyik azt mondaná, hogy nesze, itt van egy kulcs, egy lakást nyit a belvárosban, az a tiéd, lehet, hogy el is picsáznám azt az embert. Most csak azért mondom ezt a példát, mert volt már ilyen. Történt már velem hasonló. Azt nem mondom el, hogy ki volt az az ember. Egy rokonom, mindegy. Azt mondta, segíteni akar rajtam. Ott volt vele a felesége is, az meg pityergett az udvaron, nézte, ahogy a szomszéd éppen veri a gyereket. Mit akartok megmenteni rajtam? Ezt kérdeztem tőlük. Elbasztátok, kihagytatok az örökségből, mindent elpereltetek tőlem, most meg jöttök vezekelni? A nagy lófaszt. Most már késő. Most már mindegy. Amin én keresztülmentem, semmissé azt már senki nem teszi. Albérlő voltam, de a nagyanyám örökségéből tudtam volna venni egy kis garzont. De nem kaptam semmit sem a pénzből. Mert ők találták meg. A testvéreim, mindegy, ezt most már kimondtam, mert így egyszerűbb megérteni a történetet is. A testvéreim semmiztek ki. Hamisítottak egy végrendeletet, odarakták a párna alá. Láttam a papírt, kurvára olyan, mintha a mama írta volna, iszonyat ügyesen hamisítottak a testvéreim. Az utcán éltem utána. Pályaudvarokon aludtam, várótermekben melegedtem. Tudnék mit mesélni. Olyan dolgok történtek velem, hogy el sem hinnéd.

Elhallgat, egyre jobban zihál, megállunk. A zsebeit tapogatja.

– Van gyulád?

– Mim?

– Tudod, gyufa. Tűz.

Előveszem az öngyújtómat, közelebb hajol a lánghoz. Szája sarkába akasztja a gyengén parázsló szivarkát. Elindulunk. Érdekel a története, de nem folytatja, én pedig nem kérdezek. Hónapok óta kerestem valakit, aki hajlandó mesélni a kutya- viadalokról. Hihetetlen, hogy végül megtaláltam a megfelelő embert. Nem részletezhetem, hogyan. Amint szóba került ez a téma, mindenki elzárkózott tőlem, volt olyan, aki magából kikelve, fenyegetőzve adta ki az utam, egy férfi sírva is fakadt.

Nem merek kockáztatni. Eltervezem, hogy mihelyt odaérünk a házához, bekapcsolom a diktafont. Bármi is hangzik el, rögzíteni fogom.

– Nem messze lakom innen. Jó környéken. Mármint ahhoz képest, ami máshol van. Szerencsém volt, hogy annak idején könnyen meg tudtam venni ezt a telket. Olcsó volt. Nem tudom már, mennyi. Gyorsan túl akart adni rajta az ürge. Gondolom, ezért volt ilyen olcsó, mert akkoriban azért itt még jó volt ez a hely, itt nem lehetett azért olyanokat hallani meg látni, mint ma.

Átrakja a szatyrot a másik kezébe. Kenyér van benne, cigarettahüvelyes doboz, cukor, felvágott. Ami nálam van, flakonos borokkal van tele.

– Jó környék ez – ismétli –, mert arra felfelé... Na, jó ezt inkább nem mondom, azt majd csak otthon.

Érdeklődöm, hogy mit, de csak legyint, nevet, nevetése köhögőrohamba csuklik. Lábához teszi a szatyrot, megint megállunk. A mellkasát ütögeti.

– Faszom tudja, mi van bennem – mondja.

– Mennyit dohányzik?

– Ez nem azért van. Te is szívod, nem? Mióta?

– Kilenc éve.

– Na, látod? Mégsem köhögysz!

– De én még csak huszonhat vagyok. Ön mennyi idős?

– Hatvannégy. De nem azért köhögök – felnevet –, mármint nem a cigi miatt. Hanem mert ilyen körülmények között élek. Hideg van meg penész. Nyáron is így köhögök.

– Volt már orvosnál?

– Minek menjek én oda? Tudom anélkül is, hogy szét vannak baszva a hörgőim. Egyébként is, hiába szedném a gyógyszert! Kaparjam le a falról a penészt? Ezekkel az ujjakkal?

Az ujjai görbék, az ujjperceknél bütykök nőttek. A szatyor füle vastag, vöröses vonalat vágott a tenyerébe.

– Ízületes vagyok. Meg rákos. Ez biztos.

– Honnan veszi?

– Reggelente vért köhögök. Néha napközben is. Ég mindenem. A hátam, a mellkasom. Ott lesz majd, oda megyünk, ott kell majd befordulni az után a lila kerítéses ház után.

A kanyarban gyerekek játszanak. Mikor észrevesznek minket, összesúgnak, aztán befutnak a házba. Az ablakban egy idősebb nő arca tűnik fel, szúrósan bámul ránk. Az udvaron gallyak kupacba hordva, mellette tőke. Egy férfi hangját halom, de csak a nő válaszából tudom kikövetkeztetni, hogy a férfi mit kiabált.

– Az öreg az! Van valaki vele! – ordítja a nő, majd rövid szünet után folytatja. – Nem tudom, kicsoda!

– Jól kijön a szomszédokkal? – kérdezem.

– Nincsen velük baj. Ezek nem olyanok.

Megérkezünk. Kis, kocka alakú épület áll beljebb az úttól, majdnem a fák között. A telek hosszú, de keskeny. A ház és az oldalsó, viszonylag ép kerítés között éppen csak elfér egy ember. A kapu viszont rozoga, nincs rajta zár, a zsanérokat megette a rozsdá. Az öreg megy előre, de mielőtt elindul, figyelmeztet, hogy óvatosan húzzam be magam után a kaput.

– Szar ez az egész. Ezt tényleg csak a szentlélek tartja – mondja, és nevet.

A bejárati ajtó fából készült, ezen sincs zár, csak egy kallantyú lakattal. Bent szinte ugyanolyan hideg van, mint kint. Látszik a leheletem. Elviselhetetlen a penészszag. Vastag függöny választja el ezt a szűk előszobát a belső helyiségtől. Fény a bal oldalon lévő ablakból jön, a belső párkányon cigarettacsikkek, egy üres virágcserep, tollbetét. A függöny mögött a konyha, ami egyben a hálószoba is. Balra egy régi, ütött-kopott sparhelt, mellette gallyak, száraz levelek. Utána az ágy, fejrésznél keskeny, de plafonig érő ruhásszekrény. A szemközti falon két ablak nyílik az erdőre, de nem nyújt jó kilátást, a sűrűn növező törzsek miatt a szoba télen-nyáron félhomályos lehet.

– Mindjárt csinálók egy kis meleget. Reggel már nem gyújtottam be, kikeltem az ágyból, aztán indultam is a városba. Bár akkor még volt benne parázs, éjszaka is fel szoktam kelní rakni rá. Kurva gyorsan lehűl ez a szoba. Ha nem kelnék fel kétszer vagy háromszor telepuhantani a masinát, belém fagyna a szar reggelre.

– Mivel világít? – kérdezem. Az ágy mellett a földön ugyan látok néhány csonkig égett gyertyát, de petróleumlámpát vagy egyéb eszközt nem. A plafonról nem lóg villanykörte, konnektor sehol.

– Gyertyákkal. Azt is vettem, itt van, ebben a szatyorban. Meg van egy nagy elemlámpám, azt a párnám alatt tartom. Este azzal néha körbenézek.

– Segítek? – látom, nem boldogul a begyújtással. Nem akarnak meggyulladni az ágak, még nedvesek.

– Mindig ez van. Kialszik, utána meg alig lehet feléleszteni. Kimegyek még ágakért, addig ülje le, a szatyrot ide tegyed az ágyra – mondja, és káromkodva elhagyja a helyiséget.

A padlót csikkek borítják. Az asztalon mosatlan táányérok. Száraz kenyér, megfeketedett evőeszközök, egy törött, rozsdás kés, Szokol rádió. A függönnyel takart ajtónyílás mellett a két lavór, egy kisebb méretű kék, valamint egy nagyobb sárga, félig telve vízzel. Mellettük, a földön, szappan. Egy derékmagasságban bevert szőgről vörös törülköző lóg. Egy sámlin borotválkozószett, repedt fürdőszobai tükrök. A falakon nincsenek képek, csupaszok, fehérek. A plafon felé változik a színük a zöldesfekete penészvirágok miatt. Az ágy felett a legcsúnyább a fal. Fodorosszélű, vastag, fekete foltok terjeszkednek a sarokból kiindulva.

– Rohadt bűdös istenit neki, de kurva hideg van – korát meghazudtoló fürgeséggel ereszkedik térdre, elkezdi bedobálni a tűztérbe, amit kint összegyűjtött. Biztos vagyok benne, hogy nem fog neki sikerülni. Meglepődöm, amikor pár perc múlva arcát megvilágítják a lángok. A még hideg platnyira támaszkodik, feláll. Leül az ágyra. Kezében még az a szivarka, amit idefele jövet gyújtott meg. Már nem ég. Közelebb hozom a széket, vele szemben ülök le. Tűzet adok neki. A körmét kapargatja, ismét megakad a szemem görcsös ujjain. Hideg van. Bekapcsolom a diktafont.

– Miért akarsz te erről tudni amúgy? – kérdezi.

– Érdekel.

– De miért?

– Csak szeretnék róla tudni. Nem újságban, hanem könyvben jelenik majd meg az anyag, ahogyan mondtam korábban. Persze, csak akkor, ha ön is beleegyezik.

– Én mondtam, hogy őszinte vagyok.

– Mások, ha a viadalokról kérdeztem, mindig idegesek lettek.

– Félnék.

– Ön nem fél?

– Dehogynem.

– Ha szeretné, akkor kikapcsolom a diktafont.

– Nem kell, mert én mindig félek – mondja elgondolkodva, de amikor mellé akarom tenni az eszközt, megállítja a kezemet, megszorítja az alkarom, mélyen a szemembe néz. – Egyetlen nyugodt éjszakám sincsen. Azt hiszed, én nem tudom, hol lakok? Láttad, hogy néz ki a bejáratú ajtó. Csak idő kérdése, és valaki be akar majd rajta jönni. És akkor rábaszok. Akkor végem.

Miután elengedi a kezem, az ágyra, mellé rakom a diktafont. Megint kialudt a szivarkája, odaadom neki az öngyújtót.

– Maradjon önnél – mondom. Bólint.

– Igen, persze, hogy félnék. Kevesebbet is felgyújtanak házakat itt. Ha valaki ezekről beszél, nyilván az már bőven elég.

– Mennyien tudnak erről?

– Hát, én azt nem tudom. Biztos vannak, akik nem tudnak róla. De sokan meg igen. Lyukó azért elég nagy. El lehet itt lenni úgy, hogy nem is tudnak rólad még azok sem, akik mondjuk ugyanúgy itt laknak. Rólam sem tudnak, csak a szomszédaim. Meg mások is persze, de azok kevesen vannak. Bár mondjuk az igaz, hogy pénz van benne, és sokakat meg az izgat. Mármint a viadalokról beszélek. Szóval mindenkinek megfordul azért itt a fejében, hogy valami bűnözésre adja a fejét. Aztán ez is egy ilyen dolog. Lehet belőle pénzt csinálni. Sokat is, ha úgy jön ki a szerencséd. Meg ha meg tudod fizetni azt, ami oda kell.

– Miért? Nem lehet csak úgy nevezni?

– Itt nem mennek csak úgy oda egy kutyával. Hanem gyakorolnak vele, meg úgy tartják, hogy mindig ideges legyen. Bezárják őket a sötétbe, aztán verik az ajtót, hogy ideges legyen a kutya. Meg éheztetik őt, húzgálják a húst az orra előtt. Hogy izgalomba legyen. Hergelik. Vagy koffeinezik őket. Ilyen tablettákkal. De más gyógyszereket is adnak nekik. Serkentőket. Meg injekciónak, már azok, akik szereznek az utcán olyan...

– Sztteroidot?

– Igen, azt. Vagy adrenalint. De hallottam már olyat is, aki energiatalan nevelte a kutyáit. Nem derül ki csak úgy, hogy most viadal van, mert nem hallok. Megvannak azok a helyek, ahol ezeket megcsinálják. Bent az erdőben. Vagy kiesőbb lakóhelyeken itt a völgyben. Mert itt is megvannak azért azok a helyek, ahová nem megy ki a rendőr. Azokat mindenki elkerüli. És ezzel azok is tisztában vannak, akik ott laknak. Mert miattuk nem megy oda rendőr. Meg senki sem. És ők ezt élvezik. Hogy hatalmuk van. Ez nemcsak a pénzről szól. Ez szórakozás is. Élvezet. Mint a szerencsejáték. Felhevül, aztán visz a véred.

– Hol vannak azok a helyek?

Felnevet.

– Nem engednek csak úgy maguk közé. Úgy, hogy te most pénzt akarsz, nem mehatsz oda. A biztonságra figyelnek. Kell egy ember, aki bevisz, az a legjobb meg-

oldás. De még akkor sem bíznak benned. Egy csomó viadalon kell részt venni, akkor fogadnak csak be. Vagy akkor sem. Itt nincs barátság. Nem bízzák a véletlenre a dolgot. Gondolj bele, nem pár ezer forintról van szó. Hanem százezrekről. Ezen meg lehet gazdagodni. Ha most odasétálsz, a fejedbe basszák a baltát. Nem mondom én azt meg, hol vannak ezek a helyek. Egyébként, ha itt bóklászol, aztán egyszer a közélébe érsz, majd meg fogod ismerni ezeket a helyeket. De akkor már késő lesz.

– Miért?

– Hát, mert azért ezeket figyelik.

Kialszik a szivarkája. Megszívja még párszor, aztán hitetlenkedve a szeme elé tartja. Megkínálom az enyémből, nem bírja kivenni a szálát a dobozból, ezért én adom a kezébe.

– Ön vett már részt viadalon?

Nem válaszol. Feláll, kivesz egy flakont a szatyorból, lecsavarja a kupakot, iszik a borból. Nagyokat kortyol, közben nyitva van a szeme, nem pislog, ivás közben mereven nézi a plafon egy pontját. Megkínál, visszautasítom. Az asztalhoz botorkál, felvesz egy poharat. Félig tölti, felém nyújtja. Elveszem, de nem iszok. Visszaül az ágyra, rám néz.

– Azt nem mondom el.

– Akkor honnan tudjam, hogy hiteles, amit mond?

Röhög.

– Sehonnan! Úgysem fog neked senki sem beszélni erről. Nem vagy idevaló. Látják rajtad. Úgy jársz itt, mintha turista lennél. Nézed a látnivalókat. Neked érdekesség, nekik meg nyomor.

– Ez nem igaz.

– Ugyan már, baszd meg. Meglátszik a ruhádon, hogy összeválogattad otthon a szarabbakat, azokból öltözködtél. De attól még nem leszel olyan, mint ők.

– Akkor sem fogadnának be, ha itt élnék. Bizalmatlanok lennének, félnének tőlem, ahogyan mindenki mástól. Egymást sem fogadják be. Azokat sem, akik velük egyívásúak.

Hosszan néz, állom a tekintetét.

– De akkor legalább nem méretegetnének, csak tartózkodnának tőled. Mert tudnák, hogy olyan vagy, mint ők. A szemedben nem az van, ami nekik. Ami nekünk.

– Miért? Mi van a szememben?

– Nem tudom, de ők így nem néznek egymásra. Ez nekik idegesítő, érted? Tolakodó.

– Téged is idegesít?

Véletlenül tegezem, nem tudom, hogy feltűnik-e neki. Egyből válaszol.

– Nem tudom. Engem kevés dolog idegesít már.

– Akkor miért mondd el ezeket most nekem?

– Talán... – köhögésbe fullad a mondandója, bal tenyerét a szája elé tartja, jobbjaival a zsebében kutat. Egy gyűrött textilzsebkendőt vesz elő, megtörli a száját, aztán megvizsgálja, hagyott-e valamilyen nyomot az anyagon. Nevetni kezd, úgy folytatja. – Tényleg nem tudom.

Lehajtja a fejét, iszik.

– Aztán könnyen jutnak kutyához itt – veszi fel ismét a fonalat –, néha csak befognak egyet az utcáról. De általában ezeket nem használják verekedésre. Ezek

csak ilyen hergelő prédák. Ezeken gyakoroltatják a harci dögöket. Az igazi harci kutyákat célzatosan beszerzik. Pitbullt, meg ilyeneket. Ezek a korcsok semmire sem jók. De néha szoktak rájuk is fogadni. Kis tételben. Meg valahogy el kell kezdeni. Aztán, akinek ügyesebb vagy erősebb a kutyája, az nyer, a pénzből meg vesz majd egy harci kutyát. Vagy valami erősebbet. Sokszor szokták őket azok is verekedtetni, akik nem is tudnak a szervezett viadalokról. Szórakozásból egymásnak engedik a dögöket. Azok meg kinyírják egymást. Olyan is van, hogy a vesztes kutyát, aki még nem halt meg, csak mondjuk nagyon megsérült, azt a gazdája veri szét, mert olyan ideges rá, hogy bukott. Ezért mondom, amit mondok. Minek men-nél te oda? Akik ezeket csinálják, azoknak nem számítás. Csak a haszon a lényeg. Meg hogy pezsegen a vér. Hogy dög vagy ember...

– Maga is viadalozott?

– Olyan hülye lennék, hogy kibeszélem neked az egészet? Lehet, hogy hazud-tál, és újságíró vagy, aztán megírod az anyagot, és megnevezel benne. Aztán meg majd olvassa ezt valaki, mondjuk a K. vagy B., és ezzel annyi, nekem lóttek. El-basztam, látod? Kimondtam a neveket.

– Neveket nem írok le, megígértem.

– Megígérted, megígérted... Kismizett a saját testvérem. Nem bízik én már senkiben. Mindegy.

– Miután megírom a szöveget, törölöm a hanganyagot. Csak, kérem, ne vegye to-lakodásnak, de biztos akarok lenni abban, hogy hiteles, amit mond.

– Legyél benne biztos. Mondom, mást úgysem tehetsz. Felesleges erőlködnöd.

– Rendben. Akkor folytassuk.

– Több méter széles ketrecek vannak, azokban engedik össze a dögöket. Van, amikor vannak menetek, van, amikor nincsenek. Olyankor csak összemennek a dögök, aztán amelyik előbb hal meg, az vesztett. Az is jó, ha néha – mondjuk két-percenként – szétszedik őket, mert jobban látszanak az esélyek, és persze mikor láttak már valamit a meccsből, több ember fogad. De ez is változó. Van, amikor csak a meccs előtt lehet fogadni. De amikor nem, akkor azért is húzzák szét a ku-tyákat, hogy tüzeljék az embereket, hogy izgassák őket. Minél tovább tart a menet, annál feszültebbek meg felindultabbak az emberek. A végén már olyanok, mint a harci dögök, képesek megütni azt is, aki nem úgy látja a meccs esélyeit, mint aho-gyan ők. Aki a másik kutyára fogadott, az ellenség. Aztán a meccs után kifizetik az embert, és mehet is fogadni a következőre. Éjszaka mennek ezek általában. Éjfél-ig is elhúzódnak. Elnyúlhat másfél órára is egy viadal. Aztán kihúzzák a halott dö-göt, a másikat meg bezárják, jöhet az új menet. Vagy olyan is lehetséges, hogy ha a gazdája úgy ítéli meg, akkor még egy következő menetre is marad a győztes ku-tya. De ez már rizikós. Mondom, nincs olyan, hogy van valami szigorú rendje a viadaloknak. Mindig esetleges, attól függ, a főnökök hogyan döntenek. Ők megte-hetnek mindent. Ők adják a helyet, övék a rizikó.

Hosszan köhög, miután abbahagyja, nagy levegőket vesz.

– Kurvára ver ilyenkor a szívem – mondja, halkabban folytatja. – Dögöket is le-het tőlük vásárolni. Drágán adják, de letesztelt vérvonalból. Maguk is tenyésztik. Vagy valami ismerősük a belvárosban, ők meg kiképzik őket. A nevezéseket már korábban megejtik, legalábbis azt lefixálják már a verseny kezdete előtt, hogy kik

mérkőznek majd. Nem lesz nyilvános, de néha tudható. Amikor nagy menet lesz, akkor kiszivároztatják, hogy kik küzdenek. De sokszor nem. Mert lehet attól tartani, hogy az ellenfelek elkezdik környékezni egymást. Megpróbálják gátolni a másikat. Mondjuk nyugtatózzák a másik kutyáját. Vagy a verseny napján húst dobnak be az ellenfélnek, mármint a kutyájának, de olyan húst, amibe gombostűket vagy nyugtatót szurkáltak. Aztán azok szétkaristolják a nyelőcsővét az állatnak, meg minden belsőségét, amit érnek, vagy lenyugtatják a picsába. Nemcsak a dögök küzdenek egymással.

– Ön hogyan került kapcsolatba a viadalokkal?

– Mondtam, hogy mástól úgysem fogsz semmit sem megtudni.

Hallgatunk. Iszik, a flakon már csak félig van.

– Az uzsorások mit szólnak ehhez?

– Mit szólnának?

– Gondolom, tisztában vannak azzal, hogy mások is szipolyozzák az ittenieket.

A szegényeket.

– Ameddig nem zavarják egymást, addig megférnek a másik mellett. Gondolom. Vagy ők is benne vannak. Mindenki benne van.

– Ha nem mondja el, hogy honnan szerezte az értesüléseit, akkor hogyan győztem meg majd azokat, akik olvassák a kötetet, hogy ezt az egészet nem én találtam ki?

Nem válaszol, hallgatunk.

– Mindent elmondtam, amit tudtam – szólal meg. Felállok, menni készülök.

– Miért kellene meggyőzni őket? – kérdezi hirtelen. – Ha valaki idejön, még ennyit sem fognak mondani neki, mint amennyit én neked mondtam. Senki nem fogja leellenőrizni. Akár ki is színezhetsz az egészet, semmit sem számítana.

Megköszönöm, hogy időt szánt rám, majd biztosítom, hogy úgy fogok eljárni, ahogy megbeszéltük. Már a függönyt húzom arrébb, amikor megszólal.

– Egyébként meg...

Köhög, most többet, erősebben. Sokáig nézi utána a zsebkendőt. Káromkodik, majd kér egy cigarettát. Felé nyújtom a dobozt, megkérdezem, jól van-e. Megbeszéljük, ha legközelebb erre járok, akkor benézek hozzá. Hálás a cigarettaért, a párna alá dugja. Kiveszek még egy szálát, azt is odaadom neki.

– Az előbb akart valamit mondani...

– Nem fontos. Mindegy. Csak ne szakítsd le azt a szar kaput. És... ne írd le a nevem, jó?

Szellemvadász

A legtöbben Gubinecz hallatlan udvariasságának tudták be, hogy a férfi felszálláskor általában maga elé tessékelte a többi buszra várakozót. Természetesen szó sem volt holmi nagyvonalúságról. Gubinecz maga akarta eldönteni, ki mellett foglal helyet a tömegközlekedési eszközön. A legjobban persze magányosan szeretett utazni. Ha szabadon talált egy duplaülést az utastérben, rögvest lehuppannt rá aktatáskájával és szatyraival, mintha poggyászának is váltott volna előzőleg vonaljegyet. El akarta kerülni a kontaktust alkalmi utastársaival. Félt a nyelv csapdáitól, az asszociációs lehetőségektől; ha útközben megszólítaná egy idegen, az időjárásról hamar átterelődne a szó Gubinecz romlásnak indult házasságára, autizmussal küzdő fiára. E városban, melynek sétálóutcája sincs, az emberek fogékonyak voltak egymás féltve őrzött titkaira. A romantika ellenben kiveszett belőlük, amint az önkormányzat akaratából megújult a közvilágítás. A közbeszerzési eljárást követően megrendelt lámpák olyan erővel ontották magukból a fényt, hogy az esténként bábmészakodóknak idővel eszébe sem jutott az elhalványult csillagokra emelni tekintetüket. Gubinecz néhány hónapja ugyan Sydneyben tartott konferenciaelőadást a palliatív kezelés etikai vonatkozásairól, ám a Föld másik oldalán sem fürkészte az ismeretlen csillagképeket, holott gyerekkorában sokáig ábrándozott arról, hogy egyszer megpillantja majd a Dél Keresztjét.

Gyerekkora amúgy is csupán néha-néha bukkant elő Gubinecz számára a jelenben, akkor azonban váratlan hirtelenséggel, miként bűvópatak a föld alól. A múlt héten például lefejelte véletlenségből lakásának nagyszobájában a csillárt. Felporszívózta a törmelék nagyját, de kérdéses maradt, a hevenyészett takarítás dacára nem lapul-e meg a padlószőnyegben egy-egy aprócska szilánk. A férfi nem engedte aznap mezítláb mászkálni a lakásban fiát, s e tilalomról azonmód eszébe jutott: amikor úttörőként a Balatonnál táborozott, az éles szélű kagylóhéjak miatt csak szandálban gázolhatott bele a vízbe. A különben alapvetően zárkózott természetű Gubinecz nagy bánatában egyszer mélyebben a pohár fenekére nézett, és fel akart vágni alkalmi ivócimborái előtt, e sztorihoz hozzátódította hát, hogy a táborban egyik nevelőnője szexuálisan zaklatta őt. Egyik szesztestvére a koholt történetet hallva pofán lötytyintette Gubineczet kanadai whiskyvel. Tedd lóvá az öreganyádat, ripakodott rekedten a megszeppent férfiről, egy kamasz fiút nem lehet megerőszakolni, a kamasz fiú mindig akarja és mindenkivel!

Gubinecz ellene vethette volna, hogy az ő serdülő fia sem koslat a lányok után. Szívesebben kíséri el apját annak munkahelyére, a város egyetlen Hospice-házába. Gubinecz persze nem engedi, hogy a kis gnóm pusztán önszorgalomból a hovatovább terminális állapotban lévő ápoltakkal foglalkozzon. A férfi élenken emlékszik rá, miket művelt a gyerek, miután a munkaerőhiánnyal küzdő megyei kórház betegkísérőként alkalmazta. Az volt a kisebbik baj, hogy egy kötőhártya-gyulladásos

néni szemébe glaukómacseppet csöppentett. Amikor azonban masszázs gyanánt eltörte egy sportsérüléseiből lábadozó, idegenlégiós litván kosárlabdázó kulcs-csontját, a felháborodott hozzátartozók a túlbuzgó dilettáns vérét követelték. Jórészt autizmusának köszönhette a fiú, hogy a kórház jogászai révén megúsza elbocsátással. Darabig visszajárt utána is az elfekvőbe hangfelvételre beállított mobiltelefonnal a kezében, a világhálón olvasta tudniillik, hogy az eltávozottak emberi fül számára nem hallható üzenetei így módon eljuthatnak hozzánk. Gubinecz viszont jobbnak látta, ha a potenciális kártevő szem előtt van, megengedte hát, hogy fia inkább a Hospice-ház haldoklói között lézengjen. Az önjelölt szellemvadász nem nyúlhatott senkihez és semmihez. Bajt nem keverhetett, legfeljebb az intézményben másodállást vállalt gyógytornásznő iránt lobbánhatott viszonzatlan szerelemre.

Ma már tisztában van azzal Gubinecz, hogy túl sokáig okolta a közvilágítást házassága megromlásáért. Való igaz, feleségével nem választhatnak maguknak csillagot, sétálóutca híján pedig romantikus promenádjaik is végleg elmaradtak. A férfiban mégis évek elteltével tudatosodott csak, hogy sohasem ismerte el magáénak fogyatékkal élő fiát. Isten bizony, azt se bánta volna, ha kiderül, hogy felesége félrelépett valakivel annak idején. Reménykedve figyelte a gyereket, de csalatkoznia kellett. Ugyanaz a hanyag testtartás, mosolygós alapmimika és világra csodálkozó tekintet jellemezte mindkettőjüket. Egyazon ételeket utálták. Gubinecz alighanem prosztataproblémáit is átörökölte fiára, akinek a toaletten egyre többször akadt el a vizelete. A férfi azonban akkor sem hozta szóba felesége előtt hajdanvolt szerelmük gyümölcsét, ha a házaspár tagjai között elviselhetetlenné vált a hallgatás, nehogy kiköltözzön lakásukból a béke.

Gubinecz legendás önfegyelme váratlan esemény hatására mondta fel a szolgáltatást. Nagyszombat este becsöngetett hozzájuk az örökké kaján ábrázatú szomszéd, s elűjságolta nekik, hogy fiuk részt vett a körmeneten, méghozzá egy németjuhászt vonszolva pórázon maga után. Nem értem a hívek megbotránkozását, vihogott a kárörvendő, a kutya minden alkalommal engedelmesen leült, amikor a pap magasba emelte az otyatartót! Az ateista Gubinecz bátyja az egyházközségi képviselőtestület oszlopos tagja volt, kettejük indulatos hitvitái rendszerint megmérgezték a közös családi ebédeket. A gyerek által elkövetett blaszfém cselekedet következtében az idegesítően ájtatos báty most egyszerűen erkölcsi fölénybe került. Gubinecz haragja kirobant, amint magukra maradtak, ugye, mondtam annak idején, hogy vetesd el, vágta felesége fejéhez. Az asszony könnyei előtörtek, összezavarodva futott a hálószobába, s amint bevágta maga után az ajtót, potyogott a vakolat a linóleumra. A cigánytelepről tört ki süldőlány korában a tanulás révén, arra az időszakra már csak magával hozott értékrendje s néhány tetoválás emlékeztette szanaszét a testén. Szülni dicsőség volt abban a közegben, még egy megejtett leánynak is, és az sem igaz, hogy kizárólag a családi pótlék miatt hoznak világra ott a nők boldog-boldogtalant.

Gubinecz úgyszólván azonnal megbánta kitörését. Tétován felesége nyomába eredt, ám két lépést követően borzalmasan megszédült. Lerogyott a heverőre, s iszonyatos erőfeszítéssel vett néhány nagy levegőt. Szinte pánikba esve erősítette felkarjára a vérnyomásmérőt, amit a Hospice-háztól rekvirált el. Kettőszáz per száz tíz. Itt patkol el, ha le nem higgad. Megérezte, hogy valami nyomja a fenekét. Amint maga alá nyúlt, fia mobiltelefonja került a kezébe. Gubinecz találmányra megnyomott egy gombot a készüléken, s kisvártatva elkerekedett szemmel hallgatta, miről beszélnek a halottak.

KISS OTTÓ

A bátyám öccse

(VONAT)

*Bizonyos dolgokról
az ember nem szívesen beszél.
Vagy azért, mert nem akar,
vagy azért, mert nem illik.
De van, amikor kikívánczik
belőlünk az is, amiről
nem kellene beszélnünk.*

*Belőlem például most az kívánczik ki,
hogy tavaly névnapomra a bátyám
hallókészüléket vett nekem ajándékba,
mert azt gondolta, hogy azzal meghallom azt is,
amit egyébként nem szoktam meghallani.
Ha például el kell raknunk a játékokat,
akkor azt szerinte én sose hallom meg,
ahogy azt se hallom meg soha,
amikor össze kell hajtogatnunk a ruhákat,
mert állítólag nekem csak az jut el az agyamig,
ha új legó érkezett, vagy ha kész a süti.
Ha focizni indulunk, vagy a strandra,
és elő kéne vennem az úszószemüvegeket,
az engem nem szokott érdekelni, azt én már fel se fogom,
ahogy azt se fogom fel soha, hogy hozzam a pumpát,
mert indulás előtt fel kell fújni a labdát.
Nemhogy felfújnám, vagy ilyesmi,
de még csak oda se viszem a pumpát,
úgy csinállok, mintha nem is hallanám, miről van szó,
ahogy azt se akarom soha meghallani,
hogy a strand után legalább a saját fürdőnadrágomat
terítsem ki a szárítóra.*

*Szóval ilyeneket mondott nekem tavaly a bátyám,
amikor megkaptam tőle a hallókészüléket,
azt a régi fajtájút, aminek az egyik végén tölcsér van,
hogy ha ezután se hallanám, amit mond,
akkor jól beleordíthasson a fülembe.*

*Na de erre egyszer sem került sor,
mert nem vagyok hülye,*

*hogy tölcserrel a fülelmen járkáljak a lakásban,
és egyébként se hallókészüléket kértem tőle,
hanem legó mozdonyt és a hozzávaló két vasúti kocsit,
vagy legalább az egyiket.*

*Persze azokat nem vette meg,
inkább elköltötte a pénzt az idétlen hallókészülékre,
mert szerinte a mozdony meg a vasúti kocsik dedósoknak valók,
azokat akkor is égő lenne tologatni a szőnyegen,
ha történetesen meglenne az egész készlet.
Nem, nem kaptam meg tőle,
se akkor, se később,
a tizenegyedik születésnapomra,
mert akkor meg vonatjegyet vett nekem,
igazi vonatjegyet,
de csak egy irányba, vissza nem,
hogy jó messzire el tudjak utazni,
az a vonat ugyanis nem legóból van,
az a vonat nemcsak a szőnyegen megy összevissza,
hanem igazából is felülhetek rá,
magyarázta azzal a sunyi álszentséggel a hangjában,
mintha én teljesen ütődött lennék,
mintha nekem fogalmam se volna, mi az a vonat.
Gondoljak csak bele, mondta,
jó távol lehetek tőle,
kirándulhatok egyedül, vagy akár anyáékkal is,
neki tökmindegy,
a lényeg, hogy addig se látja a szemüveges fejemet,
vigyorgott az arcomba önelégülten,
legalább addig se okoskodok meg kötözködök itt bele mindenbe,
ami amúgy is a nagyok dolga,
tehát nem rám tartozik,
és még az is lehet, hogy közben visszaszerzi a barátnőjét,
de mondjuk ez se rám tartozik,
ez az ő dolga, csakis az övé,
ami rám tartozik az az,
hogy fogjam magam, és utazzak el,
hogy neki is legyen végre egy kis nyugalma,
hogy vonatozgassak meg kirándulgassak,
a többit meg csak bízzam rá.*

*Javára legyen mondván,
hogy jól kitett magáért,
hisz tényleg elég sokat áldozott arra,
hogy minél messzebbre kerüljek tőle,*

igen drága vonatjegyet vett ugyanis,
amit utólag is nagyon köszönök,
mert így, amikor másnap
visszaváltottam a vasútállomáson,
majdnem annyi készpénzt kaptam érte,
mint egy legó mozdony ára,
ezért aztán a malacperselyemből
nem sokkal kellett kipótolnom,
hogy nemcsak a mozdonyt,
de még a két vasúti kocsit is megvegyem.
Persze nem magamnak,
mert vele ellentétben nekem áldott jó szívem van,
és ha magamnak veszem, egyébként se maradt volna
elég pénzem a bátyám közelgő névnapjára,
amit nem győzött elégszer hangsúlyozni,
mindennap legalább négyszer elmondta,
hogy ugye, tudod, tesó,
közeledik a névnapom,
vésszesen közeledik,
nem árt tehát megszámolni,
mennyi is gyűlt össze abban a malacperselyben,
mert az ajándék pénzbe kerül,
és jó testvérhez illően biztosan
te is meglepsz majd valamivel.
És én tényleg megleptem,
a legó mozdonnyal együtt a két kocsit is
megkapta a névnapjára,
az egész készletet,
csak hát ugye nem játszhatott vele szegény,
mert az ilyesmi dedósoknak való,
így aztán kénytelen voltam felajánlani,
hogy adja csak nekem nyugodtan,
majd én tologatom a szőnyegen összevissza,
persze csak addig,
míg meg nem lesz hozzájuk a sín pár,
mert hát mégiscsak úgy az igazi,
de erre ő felkapta a vizet,
berohant a szobájába,
felrakta a kedvenc tuc-tuc zenéjét,
és olyan hangerőre tekerte,
hogy beleremegtek a falak,
ezért aztán annyira jól hallottam mindenütt,
hogy nemcsak az ajtaja előtt,
de az egész lakásban tudtam rá táncolni,
még hallókészülék nélkül is.

MAKAI MÁTÉ

Airbnb

*összebarátkoztam egy északi emberrel,
bementem a lakásába,
aludtam az ágyában,
ettem a hűtőjéből,
éreztem, amit ő érzett,
városom volt az ő városa,
családom a családjá,
ki-kihagyó figyelmemet
napokra lekötötték
a vörös homokkövek
és a szőke homokkövek,
azok a kisebb kiszögellések,
és a magasban, csoportosan
sorakozó kémények
a háztetőkön,
terveim voltak a tervei,
gyűjteni egy vidéki házra,
aztán mielőtt elindultunk volna, eltűnt,
pedig mondani szerettem volna
neki valami emlékezeteset,
ehelyett ropogós szavait tanulom
az északi embernek,
és emlékezem*

Babonák

*Liffey Street, váratlan, kellemes hely,
a Liffeytől nem messze.
Vikingek hajóztak fel itt,
és fordították meg a folyásirányt,
hogy most kávéit ibassunk.
A tegnapi fényeid feledhetetlenek,
azóta igyekszem felnőni hozzájuk,
húzni az időt.
Ha amiatt izgulsz, hogy elmúlik,
nem lesz majd semmid, ami hiányozni fog,
úgyhogy ott kell lenned, és húzd,
amennyire csak lehet,*

*így a jövőt is kézben tarthatod,
ezt a furcsa káprázatot,
aminek ragyogása rád vetül.
Aggódni nincs miért, a külvárosi
médiumnő felvértezett az északi szigetek
boszorkánysága és
váratlan otthonossága ellen.
Élvezd a mediterrán Dublint.*

VÖRÖS ISTVÁN

Ez is csak hasonlat

*Vajon csak anyagként és energiaként
lehet leírni a világot?
Ha okozatnak fogjuk fel a fényt,
a jövőből is sötétség tárog?*

*Vajon minden elmagyarázható?
A lehetetlen nem lehet soha?
Világnak szája, semmi homloka,
az arc elé egy maszk téve: a szó.*

*A szó elé egy maszk téve: a mondat.
Az energiamegmaradás felzokoghat.
Vagy ez is csak hasonlat?*

Az értelem kerülőútjai

*Nem a szavak, nem, nem, a nyelv nem
a szavakból áll, a szavak állnak be hozzá.
Ha engem nézel, nem látsz engem,
de aminek látsz, átváltozom azzá.*

*Átváltoznak a szavak jelentéssé,
a szótár oda-, majd félrevezet.
Nem a szavak, nem, nem, a nyelv
nem tanulható, de támad, ha nem védekezel
eléggé.*

*Rád terül, mint lepel.
Rád omlik, mint az örület,*

*hogya a nyelv alá lebuksz,
ahogy a Holt-tenger vizébe.
Ne bidd, hogy ez megérte.*

*Ne bidd azt, hogy megérted,
a semmi megy le érted,
hogya kibúzzon a nyelv alól.
Nem te, csak a szád válaszol,
és fölfogod a válaszból,
hogya a nyelven túl nincsen élet.*

*Nem a szavak, nem, nem, a nyelv nem
a szavakból áll, a szavak állnak be hozzá.
Így lesz minden viszonylagossá,
ezért lehet, hogy mégis értem.
Új szó lehetek egy régi mesében.*

Kocka

*A digitális korban
zuhan a könyv értéke.
A lélek vajon hol van,*

*a bájtban vagy a sorban,
valaha lemérték-e?
A digitális korban*

*mért él sz valós nyomorban,
nem virtuális térben?
A lélek vajon hol van,*

*a pénzben vagy a borban,
és New Yorkban vagy Érdén?
A digitális korban*

*a könyvtár csak egy szólam.
A gondolatot féltem,
a lélek vajon hol van?*

*Ott, ahol nem gondoltam,
csak a passzív igékben.
A digitális korban
a lélek vajon hol van?*

Gondolatok a pendrájvban

*Ment-e a könyvek által
már hátrébb a világ?
Előrébb bármi állat*

*a valóságból választ,
építi otthonát.
Ment-e a könyvek által*

*a valóságnak háttal
bármikor ifjuság?
Előrébb bármi állat,*

*test- és lélekinálat
mutatja meg magát!
Ment-e a könyvek által*

*olyasmit, mit nem vállal,
magának a világ?
Előrébb bármi állat*

*nem hallgat már imákat,
nem ért meg már csodát.
Ment-e a könyvek által
előrébb bármi állat?*

FODOR ÁKOS

Élmény

zavarból jöttem

Kibúvó (?)

*A Halálnak nincs szeme
– hogy' néznék szembe vele?!*

A tudás

*Ez is, meg az is:
fénybe-foszló ezüst füst;
vak mag a földben.*

A kudarc

Nem é r z e k hozzá...

2 alkat

Azt szereti, amit ért.

Azt érti, amit szeret.

Glo-báli tudósítás

*Teljesen mindegy,
hogy melyik nyelv szavain
nem mondasz semmit!*

Metamatematika

*Kettesben: hárman
vagyunk: TE és ÉN és MI.
Számoljunk ezzel.*

Megértés

*Gyűlölet? Bosszú?
Exportált önkritika.
– Emberi Dolog...*

Ecce homo

*öldöklő haldokló.
Visszaélőlény*

Vallomás a közönyről

*Nem szeretlek, de tűrlek.
(Aki nem ért – még elfogadhat!)
– Ez jéghidegnek tűnhet.
(Azért jobb, mint a HAMMBEKAPLAK...!)*

(F)eloldozás

Semmit sem kívánok neked.

Fejlődésregény

Halottainkat magunkba-szüljük.
Óhatatlan,
hogy hasonlítunk is egymásra (egyben s másban),
miközben növeljük-sorvasztjuk egymást; a teljes
intimitás minden előnyével és hátrányával élve
(és persze: vissza is) egymás iránt.
Létezésünk
vélt féltekéi vitathatatlan Gömbbé így igazulnak.

Minőségi intelem

Étel és élet
vagy elfogy, vagy megromlik.
– Ne mondd, hogy „mindegy”.

Egy hasznos tanács

(WU WEI / 3.)

Várd ki, míg késő.

kilátó

ZALÁN TIBOR

Tűnődések Á.-val a hajnali teraszon

Megvárja, amíg elcsendesedik a ház, valami zene szól még halkan, nem csak a mozgás szűnik meg körülötte, de az övén kívüli életek valamennyi egyéb jele. Előbb a házban lélegző lakások némulnak el, azután a szemközti épületek ablakaiban is sorra elsorvadnak a fények. Felesége ilyenkorra már többnyire elmegy aludni a lakás felső szintjére. Lábát öregesen bebújtatja a papucsába, kicsoszog a teraszra, ott nem kapcsol villanyt, s a sötétben cigarettára gyújt. Elszívja az elsőt. Közben nézi a szemközti sárga ház falát, a házét, ahol képzeletében Van Gogh estéről estére levágja és borítékolja a fülét, a lenti kertből sötét tömbként fölmagasodó fenyőfát, látni véli a benne megbúvó éjjeli baglyok szemét is megvillanni. Későn van már a világnak, hogy azután hamar korán legyen. Éjszaka és hajnal közötti semleges idő. Már nem csörren meg a telefon, egy ideje már soha. Nem is várja. Leszámolt a telefonnal.

Éjszakai dohányos lett belőle. Egy ideig nagyon szívta, azután húsz éven keresztül egyáltalán nem. Hogy egy ilyen hosszú, hajnalba átmenő éjszakán újra elővegye. De most már csak ilyenkor veszi elő. Nappal nem. Lehetségesen éjszaka is csak egyedül. Soha senkivel. Csakis és kizárólag a teraszon. És e terasz-magányban, ujjait meg-megtapogatva, előszámolja a halottjait. Szám szerint hetet. Minden éjszaka elősorolja őket, de soha nem imádkozik értük. Ha van *ott*, akkor jó helyen vannak. Ha nincs, akkor meg úgyis mindegy. És minden ilyenkor elbeszélget valamelyikkel. Most épp *vele*. Van a beszélgetésnek egy olyan formája, amelyet úgy hívunk, emlékezet. Ez a beszélgetés akkor veszi fel ezt a különös formáját, amikor az egyik fél már nem lehet jelen. Mondjuk, mert már nem él. Ilyenkor a beszélgetés nem élmény-elmondásból alakul ki, hanem -felidézésből.

A cigarettáját nézi. Á. láncdohányos volt. Soha nem látott még láncdohányost rajta kívül. Sem előtte, sem utána. Beszélgetéseik közben egyiket a másikról gyűjtötte meg. Ez persze nézőpont kérdése. Mert inkább a másikat gyűjtötte meg az egyikről. Ez nem hangzik túl jól. Ráadásul ő soha nem csikkről gyűjtött rá. Viselkedésében – ahogy véleményalkotásában is – kimérten arisztokratikus volt, ezt nem tagadta, ellenkezőleg, ezt hangsúlyozta. Sokan ezért is idegenkedtek tőle. Sokaktól emiatt idegenkedett. Káromkodni is úgy káromkodott, hogy a kimondott veretes szavaknak ne legyen feltétlenül fekáliaszaga. Öngyújtóval gyűjtött rá minden szálra. Megfontoltan, külön-külön. Ez nála (ez is) amolyan szertartásként működött. Mert Á. a szertartások embere volt. Talán, hogy nagyon figyelt másokra, nagyon kellett figyelnie önmagára. Kimért, már-már merev volt a mozgásában, megfontolt és pontos a megszólalásaiban, de ez onnan is adódhatott, hogy nem akart csaló-

dást okozni a másíknak. Minőségi ember volt, a minőség embere. Ehhez a tartás különös formája szükségeltetik: a másíkkal szembeni elvárás, és az ehhez kapcsolódó megértés. Másokon ilyenkor az ember magamagát is érti.

Ámulattal elegy irigységgel figyelte láncdohányosságát, de nem tudta követni – ebben sem. Néha rágyújtott vele, szándéka és meggyőződése ellenére, de nem estek jól nekik az egyszál cigik. Á. úgy tett, mintha nem venné észre, de látszott rajta, hogy észrevette. Akarta, hogy lássa, és ne erőltesse tovább. Nem erőltette. Egy-egy unikum erejéig hajlandó volt megszakítani a láncot. Bort soha nem ivott. Vele legalábbis nem. Sem pálinkát, se whiskyt. De, mert tudta, hogy szereti, mindig tartott ilyesmiket is. A találkozásokra. A szertartáshoz tartozott, hogy négyféle poharat is előkészített az alacsony dohányzóasztalra a beszélgetéseikhez. Egyet a bornak, egyet az unikumnak, egyet a whiskynek, egyet az esetlegesen megkívánt sörnek. Magának csak sörös és unikumos poharat. Korán döntött a választásaiban, általában az események bekövetkezte előtt.

Ugyanílyen ámult értetlenséggel figyelte a láncsörözését. Csak langyos és dobozos söröket ivott. (Ez már akkorra vonatkozik, amikor csak a lakásán találkoztak. Máshol megitta üvegből vagy korsóból is.) A nappali nyersfenyő komódjának befelé táguló polcán teméntelen mennyiségű dobozos sör várakozott. Amikor az egyik doboz kiürült az asztalnál, beszédét nem szakítva meg, elballagott a másik langyosért, feltörte, öntötte, és itta tovább. Mintha mi sem történt volna. A váltást talán észre sem vette. Soha nem látta részegnek. Ittasnak sem. Mint a japánok, gondolta, akikből hiányzik az alkoholelbontó enzim. Berúgnak, és úgy maradnak a következő felébredésig. Ő nem rúgott be a rengeteg sörtől – úgy maradt a józanágában. A vendéget, persze, mindig várta egy-két doboz sör a hűtőben, általa nem helyeselt hőmérsékleten, ha mégis elcsábulna. Amikor egy napon már nem volt gazdája a kis szekrény teméntelen dobozának, Ózasszony (Podonyi Hedvig, a felesége – így hívta, soha nem Hedvigelte vagy Hédizte előtte) egy hatalmas szatyorbba pakolta őket, *vidd el, idd meg – és bűtsd le őket otthon*. És nem sört, inkább egy pohár pálinkát ittak. Á. helyét üresen hagyva. Először rossz érzésekkel nyúlt a dobozokhoz otthon. Aztán ez is elmúlt, el kellett múltnia. De langyosan továbbra is képtelen volt meginni őket.

Sok éven át tartó barátságuk ideje alatt nagyon másféle mozgások jellemezték őket. Á.-t a kényszerű befelé tartás, őt az állandó kifelé kényszerülő elmozgások. Először még sok helyen találkoztak: kocsma, vendéglő, teraszok, kuratóriumi ülések... Aztán már csak az Á. lakhelye közelében található Angelika presszóban, később a házuk földszintjén üzemelő vendéglőben, aztán már csak a lakásban. Ez utóbbi viszonylag hosszú időt ölelt föl; Á. ekkor már csak a küldeményeiért ment le a közeli kis butikba, ahol leveleket, könyveket, mindenféle üzeneteket hagytak az ismerősei, a barátai. Meg kell jegyeznie, sem mozgásában, sem látásában nem volt ekkor még korlátozott. Erősebb volt benne az emberidegenség. Nem tudta, kik járnak fel, jártak-e fel mások is hozzá. Kiket engedett be a lakásába, békéje legbenső köreibé, közel magához. Soha nem kérdezte, Á. pedig soha nem mondta. Volt egy olyan gyanúja, hogy a mozgalmas évek elteltével egyre kevesebben, rajta kívül talán szinte senki, de ezt nem tudhatta. Valahol azt olvasta később, hogy a költő remete volt, senkivel sem érintkezett. Lehetett ez csak legenda. Vagy ő

nem érezte meg kiválasztottságát egy fontos ember életében? Akárhogy is volt, vele haláláig kapcsolatot tartott, és többször invitálta a lakására, mint ahányszor a meghívásnak eleget tudott tenni. Ez utóbb lelkifurdalást okozott neki. Akkor is, ha nem tudhatjuk, mennyi idő van a másiknak kimérve. A magunk kimért idejének hosszáról nem is beszélve.

Beszélgéseik így két irányból csordogáltak egy felé: ő beszámolt arról, mit látott a nagyvilágban, Á. elmesélte, mi zajlik az ő belső világában. Hol egyik, hol másik volt a színesebb. Ebben sem vetélkedtek egymással. Minden udvariasságot mellőzve biztosították azonban valahányszor egymást, hogy a másiknak a helyezte a jobb. Az egyiknek az önkéntes szobafogságban, a másiknak a vállalt – és leggyakrabban utált – zajongás, töketlen sodródás a zajongók között; de igyekeztek meggyőzni egymást, ott a legjobb, ahol éppen nincsenek, és vélhetően már soha többé nem is lesznek.

Á. a szertartásaiban mindvégig következetes volt. Nem lehetett csak úgy beesni hozzá. Találkozásait jó előre megbeszélték, s ha úgy adódott, jó előre le is mondták. De volt egy záros idő, amelyen belül már egyik sem működött. Nem túl jó megfigyelőként csak később jött rá az okára. Ennek a fölismerésnek a tudatában akkor is felcsöngetett, amikor nyitva volt lent a ház bejárata. A kaputelefonba beleecsegett fentről a hangja. Liftezett. Részben lustasága miatt, de fontosabb ok volt, hogy a becsapódó liftajtó jelezte a közeli lakásban várakozó számára, hogy a vendége megérkezett. A körfolyosó kilépőjéhez közeli sarkon félig nyitva várta az ajtó. Az ajtó mögött, mindig csak mögött, önmaga árnyékában, várakozott a ház-igazda. Úgy emlékszik, innen, a teraszról pedig pontosan látja, mindig fehér nadrág volt rajta, és hatalmas, fekete trikó. Haja frissen mosva, fésülve. Változó méretű, de mindig kerek szemüveg. Nem papucsban fogadta, nem volt a megjelenésében semmi háziasság. Legfeljebb valami zavart melegség. Az érkezőt alaposan szemügyre vette, de nem észrevételezett rajta semmit. (Látogatója általában zilált volt külsejében – és belsejében is –, ruházatában nem érvényesült semmilyen válogatottság, alkalmiság; látszott, azt kapta magára indulásakor, ami a keze ügyébe került.) Később előkerültek a *hova lett az a múltkori mulatságos kalapod*-szerű apró gonoszkodások, de ezek csak erősítették a találkozások meglepő, de csöppet sem feszélyező ünnepélyességét.

Barátságuk kezdetén, amikor még eljártak máshová is, nem csak a lakásban ücsörögtek, és mások is eljártak bennük, gyakran még az is előfordult, hogy a költészetről, az irodalomról beszélgettek. Olyan is, hogy Á. elmondta az újabb verseit. Később már csak felolvasta. Vagy a telefonon. De erről most még nem akar gondolkodni, talán a második cigarettánál. Szóval, könnyű volt neki észben tartani a legújabb szövegeit, mert abban az előbb kényelmes, később kényszerű helyzetben volt, hogy egész nap, néha napokig, pizsmoghatott, dolgozhatott (bocs, Á., s hogy miért kér hirtelen bocsánatot, arról is inkább később szeretne eltűnődni) egy-egy versen; ezek terjedelme ritkán haladta meg a haikuét. Akár még megkapónak is érezhette, hogy ezeken a *külső találkozókon* egy borítékkal a kezében jelent meg, melyen az ő monogramja díszelgett kalligrafikusan szép betűkkel. *Önök levele érkezett*, mondta valahányszor, amikor átadta. A borítékban egy valahonnan frissen letépett falevél volt (télen-nyáron), és többnyire egy-egy versközlésének a dedikált

fénymásolata. Utóbb már sajnálja, hogy sem a faleveleket, sem a dedikált fénymásolatokat nem őrizte meg – amin nem kell csodálkoznia, hiszen a saját kézíratait is kíméletlenül elpusztítja begépelés után; illetve visszamenőleg pusztította el pár tíz évvel ezelőtt mások neki küldött kéziratok levelével, kézírataival együtt. Ártatlanul pusztult Weöres levele, pusztult Vas Istváné... de nem akar most ennél lecövekelni. Á.-nak kivételesen szép kézírása volt – s mert nem rontotta el a kezét az állandó klaviatúra-püfölés, az írása sem romlott el. Élvezettel rajzolta a betűket, ahogy a verseket is, mikrohegyű fekete rostirónnal.

Az együtt töltött idők legnehezebb pillanatait akkor élte át, amikor egy, vélhetően téli estébe nyúló délutánon, gondolhatja most ezt, mert már sötét volt odakint, a mindig zárt ablakon túl (ennek is története van) valami soha nem tapasztalt idegenséggel ültek egymással szemben. Csak a dolgozóasztalán égett egy olvasólámpa, így szokatlanul sötét volt a szoba, ami azért is tűnt érthetetlennek a számára, mert Á., idősödve, szemüvegben, erős fények között sem látott már igazán jól. Az idegenség talán amiatt lehetett, hogy az előszobai, már említett ünnepélyesség nem szakadt meg a szobába lépéssel, sőt, az első unikum lehajtása után sem. *Van valami az íróasztalon, szeretném, ha elolvasnád*, mondta kifejezéstelen arccal Á., és ez zavarba hozta. Ha vers, miért nem olvasta fel, miért nem adta a kezébe (a borítékok a levélkével és a dedikált fénymásolattal itt is mindig várták). Értetlenkedett, de nem ellenkezett. Odaült az asztalhoz, nézte, olvasta, majd sokáig ismét csak nézte a papírlapot, melynek a tetején a jól ismert gyöngybetűkkel az állt: *Végrendelet*. Mert ilyet még nem látott soha, értelmeznie kellett. Nem sikerült. Aláírta, visszaült az asztalhoz, ahol unikum helyett már a második felvonásra előkészített whisky várta. Nem beszéltek, valószínűleg egyikőjük sem tudta, kinek kell ilyenkor megszólalnia, és mit kell mondania. Végül ő kérdezett. *Meg akarsz halni?* Csak nagysokára válaszolt. *Nem. Meg fogok.* Soha többet nem beszéltek erről – ahogy a halálról, a várható haláláról sem.

A siker nagyon meg tudja törni az embert, ahogy a sikertelenség is. Á. nem tudta megélni a sikerességét. Mert nem látta. De meg kellett élnie a sikertelenségét, mert benne volt. Méltatlan irodalmi közeg vette körül, ahogy majdnem valamenynyíönket, de akár a hajdani szélherceg, Sziveri is kigombolt inggallérral, az irodalomtól szinte teljesen elmagányosodva és elhagyatva ment el, Á. sem panaszkodott. Csak szenvedett. De előbb a sikerekről kell beszélni, igyekszik magában rendet tenni. Mára egyértelmű, hogy a neten Á. volt már életében is a legnépszerűbb magyar költő. Idézett verseinek, sorainak, aforisztikus kiszólásainak se szeri, se száma. Némely versét bibliai idézetként rebegik a fiatal ajkak. Legutóbb, amikor egy Á.-ra emlékező estre hívták meg emlékezőként, meglepetten látta, hogy a Hadik Kávéház előtt úgy sorakoznak az érdeklődők, mintha rockkoncert kezdődne odabent. Pedig fél óra alatt ment el az összes férőhely a kávézó Szatyor nevű, meglehetősen tágas különtermébe, interneten. A kint rekedtek reménykedve vártak, hátha. És a világhálón még nyolcszázan jelentették be az igényüket a részvételre, hiába. Tűnődött, miközben a kezdésre várakozva a csilláron is lógó közönséget bámulta, melyik magyar költőnek van még ekkora rajongótábora, mint Á.-nak. (Szinte ezzel a felkéréssel egy időben kapott egy másikat: szerkesszen a MŰPÁ-nak egy estét valamelyik nagy klasszikus műveiből, kétszer ötven percben; de-

ceMBERI rendezvény lesz. Weörest, Vas Istvánt és Pilinszkyt javasolták, és még pár hasonló megbízható közönségnevet. Ő Fodor Ákost választotta a nem említettek közül. Meghökken csönd a telefonban. Majd a válasz: *az jó lesz. Neki most nagyon nagy a rajongótábora.*) Miért ez az erős érdeklődés iránta? Talán, mert a rövid vers, a haiku, a koan, az egysoros, az aforisztikus, világos megfogalmazás, a japán versformától idegen, de tőle nem az, a humor, ironia, önironia, szarkazmus nagyon közel áll a fiatalok nyelvéhez, az sms-nyelvhez, a nagyon egyértelműhöz (noha nem az), a nagyon egyszerűhöz (holott egyszerűnek lenni a legnehezebb), a nagyon trendihez (az utolsó jó tíz esztendejében Á. gyakorlatilag nem érintkezett már a külvilággal, tévét nem nézett, rádiót sem hallgatott, legfeljebb zenét a Bartókon – a másik komolyzenei csatornát komolytalannak tartotta –, a fiatalok világáról annyit sem tudott, hogy eszik-e azt, vagy isszák).

Rágyújt a második szál cigarettára. A terasz ugyanolyan sötét és érvénytelen tömbként nyúlik bele az éjszakába, mint eddig. Szeme rég megszokta a feketeséget, már ki tudja venni a feketében a fekete különféle formáit, öbleit, mélységeit, nem megy neki semminek. Á. mit sem tudott a népszerűségéről. Őzasszony, aki író és újságíró is egyszerre, persze elmondott neki ezt-azt, rendszeresen beszámolt az interneten olvasottakról, de mert ő maga semmilyen formában nem került kapcsolatba a világhálóval – nem levelezett, nem chatelt, nem szörfözött rajta –, gyakorlatilag fel sem foghatta, hogy mit jelent az, hogy sok ezer *virtuális rajongója* van. Technikai érdeklődése, kommunikációs készsége, így a tudása is, megállt a rádió és a lemezjátszó bekapcsolásánál, illetve a telefonnál. Amit látott, amit megélt, az éppen az ellenkezője volt annak, amit Őzasszony a számára közvetített. Egyedül – és mind egyedebbül –, visszajelzések és elismerések nélkül. Elismerések. Erről vitatkozott egy barátjával, épp Á. kapcsán, nem is olyan régen. Fontosak? Amíg meg nem kapja őket az ember, addig igen. Amikor megkapta, a legtisztességesebb magatartás, hogy figyelmen kívül hagyja azokat. Ő sok és sokféle elismerést kapott eddig életében. És ült sokat az emberrel, a nagy költővel szemben, nála nagyobb, mondaná most vele az álszerénység, de nem mond ilyet, mert a költészetben, ahogy a művészetben sincs, nincs nagyobb és kisebb, csak nagy vagy jelentős van, s az az író, aki nem tartja magát jelentősnek, nyilván a legjobbat akkor teszi magával, ha abbahagyja az írást. De ez kitérő volt, szív bele a cigarettájába megengedő elmosolyodással. Szóval, ül a sokat kapott azzal szemben, aki gyakorlatilag semmit sem kapott életében. A világ ebből a szempontból konzekvens: halála után sem kínált fel neki semmilyen elismerést.

Mit jelent azonban elismerést kapni? Tűnődik. Feltehetően jobb, mint nem kapni. Ha nem is érzett lelki furdalást a vele szemben ülővel, azért mégis. Valami kellemetlen csak volt ebben. Nem abban feltétlenül, hogy ő kapott. Mert arról nem tehetett. Hanem hogy Á. nem kapott. Erről pedig ő sem tehetett. Más kérdés, hogy egy ilyen életmű mellett – meggyőződése, hogy nem elfogult Á.-val kapcsolatban – hogyan mehetett el egy egész irodalom teljesen érzéketlenül, utólag sem érezve lelki furdalást vagy tartozást feléje. Hogy ezt a mellőzöttséget hogyan viselte? Nincs rá jobb és nincs rá semmitmondóbb kifejezés, hogy méltósággal. Amúgy is volt egész megjelenésében valami született méltóság, ami néha már-már komikussá tette mondén környezetekben. Hogy miért alakult ez így, vagy hogy miért nem

alakult másként, arra nyilván nincs válasz. Vagy nincs, aki érvényesen kérdezzen. Mit kaphatott volna? Valami azért csak-csak jutott neki is. Egy Artisjus-ösztöndíjat harcolt ki Á.-nak abban az évben, amikor benne volt az azt odaítélő kuratóriumban. Nagydíjra javasolta, hogy egyáltalán az ösztöndíjasok között meg tudja tartani. Csekély vigasz, hogy aki a nagydíjat kapta, legalább annyira megérdemelte, mint Á. megérdemelte volna. Meg egy időben valami osztrák díjról is beszélgettek. Erre homályosan emlékszik. Mivel Á. nem tudta pontosan megnevezni magát a kitüntetést, most nem is tudja, mi volt az. A sajtóban semmiféle nyoma nem volt. Csak reméli, hogy annak idején kézhez kapta, és eljutott hozzá a díjjal járó pénz is.

Kaphatott volna József Attila-díjat, tűnődik. Legalább. Halála előtt nem sokkal történt, hogy fölemlítette, felterjesztették József Attila-díjra. *Úttörő-díj*, mondta leverten, de érezhetően megérintette az eset. Nyilván arra célzott, hogy az írók általában fiatal korukban szokták megkapni ezt a kitüntetést. Nem ragozták tovább. Inkább zenéről beszéltek. Beszélgetéseiknek egyébként megvolt a maguk rendje, különösen a legutolsó időkben. És ez már a legutolsó időkben történt. Hirtelen a zenéről kezdtek beszélni, amiből mindkettőjük számára világossá vált, hogy valamiről meg nem akarnak. A zene mindenkor jó semleges területük volt a beszélgetésekben. Fiatalkorukban mindkettőjük fejében megfordult, hogy zenész lesz. Á. konzervatóriumot végzett, ha jól emlékszik, ott zeneszerzést tanult, majd később karvezetést a Zeneakadémián. De nem lett zenész belőle, csak zeneimádó. Évekig dolgozott a Zeneműkiadóban. Ő dobolt, kivégzett két dobiskolát, de a gimnázium végére már nem dobos, hanem festő akart lenni. Az se lett. Inkább költő (lehet, hogy az se lett?). A lényeg, valamennyire ért még a zenéhez. Á. viszont nagyon, és nagyon érdekelték azok a költők, akiknek valamilyen kapcsolata volt a zenével. A nála fiatalabbak közül ezért is tartotta nagyra Csengery Kristófot. Akkor, azon a délutánon, kedélyesen elvitatkoztak arról, miért tartja Á. Mozartot a legnagyobb-nak, és miért nem Beethoven az, ahogyan ő gondolja. *Látod, még ezt az úttörő-díjat sem kaptam meg*, fogadta kedélyesen a következő találkozásakor. *Valaki még most is kibúzott*. Derűs volt és keserű. Nem tudott hirtelen mit válaszolni erre. *Lófaszt a seggükbe*, mormogta végül. Á. kibámult az ablakon, mintha valamit nézne is, aztán értelmes arcot vágva csak annyit mondott, *azt*.

Az ablak egyébként mindig zárva volt. Ha kinyitotta is a kérésére, kisvártatva odapattant, és máris visszazárta. Pedig a folytonos dohányfüsttől hamar elfogyott a levegőjük. A közeli Batthyány téri templom harangjának a hangját nem bírta elviselni. Nyáron meg az augusztusi hercehurca előkészületeinek fűlsiketítő repülőzajongását. Túl közeli, túl agresszív volt neki minden behallatszó hang az utcáról. Vagy ő volt túl szelíd a külvilág hangjaihoz. A hangokat csak a zenén keresztül tudta magához engedni. Így, utólag jut az eszébe, hogy soha nem emelte fel a hangját. Hang, hang, hang. Ha káromkodott, akkor sem. Ha lelkendezett, csöndben lelkendezett. Mint aki nem akarja megzavarni maga körül a világot. De cserébe joggal várta el, hogy az ő világát se zavarják meg kintről.

A teraszról is meghallotta, ha bent megcsörrent a telefon. A vonalas. Későn, éjfélutánban. Vagy bármikor utána. Olyankor már csak Á. hívhatta, főleg a vonalason. És valóban mindig ő hívta. Ilyenkor csörgették meg egymást. Amikor már csönd volt mindkettőjük körül. *Dolgoztál ma*, kérdezte tőle valahányszor a kezde-

ti felületes és tapogatózó mondatok után. *Én soha nem dolgozom*, hangzott sztereotíp és annak is szánt válasz. *Írtál*, volt a következő kérdés. *Írni írtam*. Eddig partitúra szerint folyt a beszélgetés. Az írást nem munkának tartotta. Ahogy a cigaretták szívását vagy a sör kortyolását sem. Az írás nála életfunkció volt. Menekülés és védelem. Hogy mi elől, mivel szemben, nem lehet igazán megfogalmazni. De folyamatosan írt, fejben, vagy papíron; a végeredmény ehhez képest mennyiségileg soványnak tűnhet fel. Képes volt napokon keresztül dolgozni ugyanazon a három-négy soron, gyakran csak kettőn, egyen, vagy egy-egy szón. Ha beolvasott neki az újabb munkáiból a telefonba, egyszerre akkor sem többet három-négy versnél. Valamennyit kétszer, egymás után, kis szünettel. Mert *Á.* megszokta, hogy ő elsőre nem érti, nem fogja föl, amit hall. *Egy verset legalább kétszer kell elolvasni, vagy hallani ahhoz, hogy egyszer érteni véljük*, mentegetőzött a telefonban az első ilyen bensőségebb beszélgetésük alkalmával. *Á.* nem vitatkozott. Olvasott kétszer, és azután hallgatott türelmesen. Várta a véleményt. Legtöbbször csak sokára tudott megszólalni. Hihetetlen erős hatása van a jó versnek, ha a költője olvassa föl, értelmezve. Csak ritkán mondta azt neki valamire, hogy nem jó. Nehéz volt kimondania, mert tudta, hogy súlya van a véleményének. Nem is értette egészen, miért olyan fontos a véleménye. Ma sem érti. Mert a nemek után egy-egy elfojtani sem tudott sóhaj szakadt föl a telefonvonal másik végén, és *Á.* csak annyit mondott, zavartan és hidegen, *rendben, ezt félreteszem, és átnézem holnap; menjünk tovább*. Nem lehetett biztos abban, hogy később, valamikor is újraolvasta volna ezeket a verseket. Soha többé nem kerültek ugyanis elő. Bizonyára a szemétkosárban végezték. *Költőnek csak elégetett versei adnak meleget*, írta valamikor, valahol. A szemétkosárban is lángra kapnak és elhamvadnak a kéziratok.

Lassan sodorgatja az ujjai között a következő cigarettát, nem gyújt rá. Valamilyik macskájuk felébred, kijön hozzá a teraszra, a lábához dörzsöli az oldalát, aztán megnyugszik, továbbáll. Melegség. Bármilyen furcsa, *Á.*-nak hosszú éveken keresztül nem voltak folyóiratai, ahol rendszeresen közölt volna, az *Élet és Irodalom* kívül. Hajdanán, amíg a *Kortárs*-ban verset szerkesztett, rendszeresen kért tőle friss kéziratot. Csuha István volt az egyetlen magyar szerkesztő, aki rendszeresen gondolt rá, és kért tőle verset. *Hogy lehet így jelen lenni*, kérdezte tőle méltatlankodva, amikor ez kiderült. Nem fontos jelen lenni, válaszolta, *ha akarnák, hogy jelen legyenek, keresnének kéziratokért*. Vagy nem akarták, hogy jelen legyen, vagy nem tudta senki, hogy jelenlétéhez az ő bizalmuk, megkeresésük is szükségeltetik. Nem akart ebbe belenyugodni. Titkon közbenjárt néhány folyóiratnál az érdekében. Olyankor felélénkülve újságolta, hogy innen, vagy onnan kértek tőle, és küldött is egy csokorral az illető újságoknak. De attól kezdve inkább visszakozott az ilyen gerillaakcióktól, amikor egy fiatal versszerkesztő, maga is költő, vagy magát annak mondó, aki talán az addigi életművének a megírására nem fordított összesen annyi időt, mint amennyit *Á.* egy-egy versével tökölt, azzal küldte vissza a kért küldemény *felét*, hogy *Á.* igyekezzék ezeknél jobb verseket írni a jövőben, és ha majd úgy érzi, hogy ez sikerült, küldje el az újakat a már elfogadottak mellé. Tanácstalan volt inkább, mint megbántott, bár az érzelmeiről nem szívesen beszélt. Az elfogadott verseket is visszakérte, természetesen – így kétszeresen is érezte a méltatlanságot és a szégyent.

Gazdag az az irodalom, amelybe Á. nem fér bele, gondolta sokszor. Az meg különös formáció, amelyikbe mindenki belefér, csak épp ő nem. Az éves antológiákban hiába keresed. Miközben ezek olvassák, ezek nem tudják feltehetőleg, hogy él-e, hal-e, akit olvasnak, és akinek a műveiért rajonganak. És az ő tudatáig sem hatol el, hogy ezek olvassák, és ezek rajonganak érte. Siker az, amit az ember megél. Siker nincs általában, általában csak divatok vannak, de azok el is múlnak hamar. A par excellence költőnek kell a visszajelzés, anélkül elsorvad, mint az ablakba kitett, nem öntözött virág. A kép közel sem annyira nyúlós, mint amilyennek elsőre látszik, mosolyodik el a sötétben. A gyomnövények vagy a kaktuszfélék sokáig kibírják víz nélkül. A dísznövények nem. Á. nem volt a természet vadvirága. Tipikus városi polgár, akit gyermekkorában Pilinszky, a mama egyik barátja lovagoltatott a térdén (idézte fel a beszélgetések során többször is, mint a szinte egyetlen megosztásra alkalmasnak ítélt emlékképet a gyermek Á.-ról). S mint ilyen túlérzékeny, törékeny lélek, amihez egy még törékenyebb test is adatott ráadásaként.

Csak most gyűjt rá a harmadik cigarettára. Egy másik barátja jár az eszében, aki tíz évig írt egy *Gnózis* című regényt, amelynek az volt a különössége, és azért kellett a megírásához tíz esztendő, mert a terjedelmes művet hexameterekben írta. Nem úgy, hogy hat ütem, új sor, megint hat ütem, hanem faltól-falig hexameterezést csinált. Amikor elkészült, azzal adta oda neki, annyi üveg vörösbort, ahány elrontott ütemet talál az észveszejtően terjedelmes munkában. Nem talált. De mert nem volt könnyű olvasmány, és mert remekműnek érezte, meg kellett kérdeznie, vajon ezt a betűrengeteget ki fogja elolvasni, ki lesz hajlandó ebben a nyelvi dzsungelben elbolyongani. A kérdés tömörebben volt megfogalmazva. *Ki fogja ezt a rengeteg faszságot elolvasni?* A költő, a regény írója megütközéssel nézett rá. Olvastam én, olvasta a feleségem, olvastad te, és feltehetőleg olvasta az Isten is. Nekem olvasóból éppen elég ennyi. Vajon, mosolyodik el ismét, már keserűbben, mint az előbb, az olvasóiról és rajongóiról valójában mit sem tudó Á. hitt-e legalább Istenben, amikor a versei fölé hajolt?

Á. nevével valamikor a hatvanas-hetvenes évek fordulóján ismerkedett meg, amikor a nagyapja táskarádióján, az abonyi ház lépcsőjén ülve, Komjáthy György *Csak fiataloknak* című műsorát hallgatta. Abban mondta be az akkor népszerű műsorvezető, hogy a Non Stop együttes új száma következik, melynek a szövegét egy Á. nevű költő írta. *Hogy én jussak el* a címe. Később csak *Üvegcserepek* címmel emlékezett vissza mindenki a dalra, amely hihetetlenül népszerű volt a maga idejében. S mint olyan, kuriózum is egyben, hiszen egészen addig, és azután még sokáig, egyértelmű volt, hogy a szövegeket szövegírók írják, nem költők, és a szövegek szövegek, és nem versek. Akkor, ott, a lépcsőn ülve nem gondolta, hogy ezzel a nagyon irigyelt figurával valaha is találkozni fog, hogy ő fogja közölni a verseit abban a folyóiratban, ahol majd versszerkesztő lesz, hogy egy kuratóriumban fog vele üldögelni, hogy együtt fognak inni, hogy éjszaka telefonálni fognak egymásnak, hogy ez a költő a legújabb verseit neki olvassa be éveken keresztül a telefonba, hogy az egyik legmélyebb barátsága éppen ezzel az Á.-val szövődik életében, akinek a halálakor egy szál fehér rózsát fog bedobni a Lánchídról a Dunába. Amikor ezt végiggondolja, kicsit meghatódik. Na, nem nagyon. Csak amennyire muszáj. Csak amennyire szokott. Amennyire megengedheti magának.

Soha nem vitt neki semmit – legfeljebb a megjelent könyveit. Á. már az első látogatása előtt felhívta a telefonban a figyelmét arra, *nem kell bor, nekem semmi-lyen pia, Őzasszonynak hozzá virágot*. Első útja így, amikor már csak Á. lakásán találkoztak, mindig a Batthyány téri csarnokba vezetett, ahol a földszinten virágot árulnak. Abban azért volt valami komikus, hogy a lehető legkülönbözőbb virágokat, amelyeket azért válogatott dilettáns gondnal, hogy változatossá tegye a gesztust, általában az előszobában várakozó Á. vette át tőle; látogatásai időpontjában Őzasszony tapintatosan csak ritkán tartózkodott otthon, ha otthon volt is, legfeljebb pár mondatot váltott vele, és valahová azonnal el is robogott – jobb híján a dolgozósobájába húzódott vissza. Hagyta őket *élni*. Á. a virágot ceremóniális mozdulattal vette át, vitte a szobába, választotta ki a hozzá legillőbb vázát. És mindig leolvashatta az arcáról, hogy a hazatérő Őzasszony örülni fog-e a növénynek. A virág a vázában mindig a dohányzóasztal ugyanarra a pontjára került. Ahogy az alátéteknek, a poharaknak, az üvegeknek is megvolt az állandó és kijelölt helyük. Az asztal szegélyére apró kagylókat helyezett, aggályosan elrendezve őket. Rájött, hogy nemcsak láncdohányos, nem csak láncsöröző, de rendmániás is. Kipróbálta, bejött. Egy alkalommal, amíg Á. az ablakhoz ment, az egyik kagylót elmozdította a helyéről. Nem nagyon, de észrevehetően. Majd kiment kezét mosni. Mire visszajött, a kagyló ismét a helyén volt, az eredeti rendnek megfelelően.

Ebből bármi is következhetnék. Hogy épp ebből következik-e nála a haiku, melynek hazai megteremtőjeként tisztelik, illetve a műfaj, e kisforma legnagyobb mesterének tartják, aligha kideríthető. De még ez is elképzelhető. A haiku legfontosabb építőeleme a rend – a szavak egyetlen gondolatá összeálló rendje. Tizenhét szótagban elmondani azt, amit csak tizenhét, és csakis abban a tizenhét szótagban lehet. Soha nem beszéltek a haikuról mint olyanról, jöllehet, mindketten írtak kisebb esszéket róla. De mosolyogva figyelték és emlegették egymás között a haiku páratlan népszerűsödését a magyar költészetben. Haikut mindenki tud írni, hiszik ebben az országban, állapították meg nem kevés íróniával, mert öt meg hét meg öt, és kész a haiku. Az ember egyszerűen kiszámolja az ujjain, még rímelnie sem kell hozzá. Hogy a haiku ennél mennyivel több, arról soha nem beszéltek. Nem kellett beszélgetniük róla, mert mindketten tudták. Egyszer egy haiku-tanulmány címében együtt szerepelt a nevük. A kiindulópont Á. volt, a végpont pedig ő. Á. volt az *abszolút mester*. Ő volt az *is mester*. Ez nem bántotta. Büszke volt rá. Büszke volt rá, ő vitte el neki ajándékba a *Bárka* folyóiratot. Á. talányos arccal olvasta el a szöveget, aztán felállt, és csak állt, várakozott. Felállt ő is, szótlanul összeölelkeztek. Találkozásaik egyébként nem voltak érzelműek, akkor sem, ha bajok érték őket, akkor sem, ha örülniük kellett valaminek, valamelyikük valamijének.

Utólag bánja, hogy nem kérdezett tőle többet. Egy idő után, ezt észre sem vette, szinte csak az egészségi állapota felől érdeklődött. Á. periférikus látása beszűkült, hiába volt a szemműtétje pár évvel előbb, magának sem bevallottan kezdett nagyot hallani, és egyre többször vette elő a nagyítót, amikor olvasni akarta a saját kézírását; egy idő után erős fénnel világította meg nappal is az olvasmányait. Az is új fejlemény és meglepő volt, hogy papírfecni-re írt emlékeztető feljegyzésekkel várta a találkozósaikon – amíg korábban legfeljebb gondolatban, egészen biztosan lélekben is, készült fel rájuk, most már meg is szerkesztette beszélgetéseik forga-

tókönyvét. *Szörnyen szenilis lettem az utóbbi időben*, mentegetőzött, ő pedig tudta, hogy ebből gyakorlatilag semmi sem igaz. Vágott az esze, mint a borotva, és egyfolytában munkába volt fogva. Időnek kellett eltelnie, míg megértette, ezek a feljegyzések arra szolgáltak, hogy a beszélgetések miatta rövidre szabott idejét a lehető leghasznosabban töltsék ki, ne maradjanak az éjszakai telefonokra olyan megbeszélőnivalók, amelyekhez a személyes jelenlét is szükségeltetik. A fecniken meghökkentő összevisszaságban következtek egymás után a megbeszélendőik. Elmaradhatatlanok voltak a legújabb viccek és a szóetimologizálások. Utóbbi szintén a becsülendő mániái közé tartozott. A legegyszerűbbnek tűnő szavakat próbálta megfejtetni nyelv és jelentés meglepő variációinak a fénytörésében. Nem délibábos nyelvészet volt ez, sokkal inkább a költő bonckésének siklása a nyelv és jelentés egymásra tapadó rétegei között. Ha gyorsan rájött, milyen kapcsolat lehet szóalak és jelentés között az aznapi feladványában, Á. olyan volt, mint egy kisgyerek, akinek elrontották a játékát. Megsértődött. Ezek a pillanatok mutattak rá, hogy mennyire fontos volt számára gondolkodása különösségének a tudata. Költő, aki nyelvész és filozófus is volt. És zenehallgató zenész.

Különösnek tartja, így a sötétben ülve, elparázsló cigarettájára bámulva, hogy sohasem beszélt azokról a csak félig személyes élményekről, amelyek érdekesek lehettek, és sok mindenre magyarázatul szolgáltak volna. Például a Petrivel való barátságáról, ami még gimnazista korára datálható vissza. Nem beszélt a barátság elhalványulásáról vagy visszavonásáról sem. Petriről néha beszélgettek. A verseiről. Ahogy kapcsolatáról Weöressel, Tandorival, hallgatott. Mintha tudottnak venné azt is, amit nem mondott el. Hogy Pilinszky vitte be az első formátumos verseit a *Vigiliához*. Amelyeket visszavont a közlésből, amikor megtudta, hogy a *Vigilia* katolikus lap. Soha nem politizáltak néhány általánosság átbeszélésénél többet, vallásról, Istenről nem volt közöttük szó. Így utólag feltételezi, hogy nem a folyóirat katolicizmusával lehetett baja elsősorban, hanem az egyik felekezethez való erős kötődésével. Á. nem tartozott sehová. Nem akart, vagy nem tudott sehová sem tartozni. Egy időben úgy tűnt, a *Holm*-ban megtalálja a maga közösségét, a neki való társaságot. De nem így történt. Hogy miért baszott össze a *Holm*-val, arról nem beszélt. Arról, hogy semmi köze hozzájuk, igen. De nem bántotta őket. Ő indulatos volt az ilyenekben, és meggondolatlan, káromkodott, olykor, ha ivott, átkozódva küldött el mindenkit. Az ő kívülállása indulatos pozíció Á. ezzel szemben tárgyilagosan viszonyult az őt ért sérelmekhez, nem bántotta az őt bántókat, megsértőket sem. Nem keresztényi szeretetből. Inkább amolyan energiatakarékosságból. *Minek?* A szó a szokottnál gyakrabban hangzott el közöttük.

Le kéne feküdni, gondolja. Mégsem fekszik le. De már nem gyűjt rá. Tüdőgyógyász barátja mondta, napi három cigaretta még nem zavarja meg a tüdő működését. Éjszakai magányában ezt a határt sosem lépi át. Egy pohár bort meginná most, de nincs itthon semmi. Á.-nak mindig volt otthon több napra, több hétre elegendő söre. Igen, a bor az más. Azért jó, hogy úgy ment el, gondolja, ha már el kellett mennie, hogy nyugalommal tekinthetett arra az időre, amikor ő már nem lesz. A nélküle-időre. Ezt a megnyugtató biztonságot egy kiadónak és egy embernek köszönhetné. Előbbi a Fekete Sas (Fazakas István igazgatásával), utóbbi Ózasszony, a feleség, a társ. A Fekete Sast nem kellett keresnie, a kiadó kereste meg

Őt, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy magához édesgesse a *senkifiát*. Nem nagyon kellett édesgetni. Á.-nak fontos volt éreznie, hogy valahol valakik számítanak rá, számolnak vele, abban a rangban kezelik őt és a művét, ami kijár nekik. Ha a kiadónak sikerül meglovagolnia az Á.-konjunktúrát, s érzi, hogy nem jó a meglovagol szó, de fáradt már az önmaga korrigálásához, még a megérdemelt nyereségéhez is hozzájut. De a becsület a legritkábban szokta elnyerni a jutalmát – és a jutalmat most kivételesen nem ironikusan gondolja. Őzasszonnyal pedig mindent megbeszél, mit hogyan intézzon abból, amit a maga erejéből már nem tudott elvégezni. Rendelkezett a kötetben nem megjelentetett, és a még csak kéziratban létező versei felől. Podonyi Hedvig pedig nem csak feleség volt, de író társ is, így különös érzékenységgel és éberséggel kezeli az életművet. Minden elrendeződni látszik Á. körül, gondolja elégedetten. *Lezárhatjuk*, kérdezi fennhangon. A terasz hívós vasára ejti a kezét. *Aludj*, mondja. *Aludjatok!*

VIHAR JUDIT

„Mesterem árva kunyhóját s emlék-csöndjét barkály se rontja”

FODOR ÁKOS HAIKUFORDÍTÁSAIRÓL

Fodor Ákos a magyar haikuköltészet kiemelkedően jelentős alkotója, aki a maga képére formálta a meglehetősen kötött, japán klasszikus haikut. Körömszakadtáig ragaszkodott a haiku 5-7-5 szótagos soraihoz és a meglepő fordulathoz, a csattanóhoz a haiku végén. Betartotta a japán haiku azon jellegzetességét, hogy a verssorok végén nincs összecsengés, nincs rím. Tematikájában azonban már a modern haikut követte. Nem természeti képekről, nem évszakokról írt, hanem főként bölcséleti témájú, mélyfilozófiai gondolatokat tartalmazó haikuk születtek tolla alól. Haikuival a magyar nyelv szavait is megújította, szójátékokkal gazdagította. Az igényesség, a tökélyre való törekvés mércéjével mérte a műfajt, amit tömörsége miatt is szeretett. Az alkotásban élvezte a játék örömét, a humor játékosságát. Játszott a szavakkal, a gondolatokkal, a ritmussal, a vers hangzós elemeivel.

Fodor Ákos alkotásait 2015-ben bekövetkezett halála óta klasszikus műveknek tekinthetjük. A befejezettség márványba merevítette minden írását. De nemcsak saját alkotásai váltak klasszikussá, hanem az általa lefordított művek is. A legnagyobb japán költő, Macuo Basó (1644–1694) haikuiból kötött csokrot, a japán haikuköltő 170 művét ültette át magyarra, és egy kis kötetben jelentette meg 1998-ban a Terebess Kiadónál, ezzel is gazdagítva a japán haiku magyar műfordításait. Mielőtt azonban megvizsgálánánk ezeket a műfordításokat, tekintsünk vissza a haiku megszületésére, sajátosságaira.

A haiku Japánban és Magyarországon

A Magyarországon ma is rendkívül kedvelt műforma Japánból ered. A 16. század végére oly népszerű láncvers első három sora önálló lett. A láncvers eredetileg humoros költemény volt, de a haiku műfajának megteremtésével a humor kiszorult belőle. A 17. században Macuo Basó által tökélyre fejlesztett költői forma 17 morából állt. A magyar haiku viszont szótagokból épül fel. A mora és szótag közötti különbséget jól érzékelteti a következő példa: a magyar „pillangó” szó három szótagból áll (pil-lan-gó), viszont hat morára bontható (pi + l + la + n + go + o). Ugyanis a japán nyelvben egy morának számít egy rövid magánhangzó, egy mássalhangzó és magánhangzó kapcsolata, és az „n” hang. A hosszú magánhangzó, vagy a hosszú mássalhangzó már két mora. Basó még egy sorba írta költeményeit, de már nála is három részre lehetett bontani őket: 5-7-5. Ő azonban még sokkal inkább két részre osztotta a haikut: az első két sor és az utolsó sor ellentéte, mint két pillérre épültek költeményei.

Ahogy említettük, a haiku mindössze 5-7-5 szótagos sorokból áll. A világlíra egyöngyszeme az egyik legtömörebb kötött formájú költemény. Miként a japán festményeken, tusrajzokon csak egy-két ecsetvonás látható, a haiku is néhány szóval képes hangulatot teremteni. A költő a folyton változó természetből a pillanatot ragadja meg e miniatűr versformában, hogy az örök állandóság, az egyetemesség érzetét keltse. A 17. században virágkorát élő haikuban gyakran elő kellett fordulnia az úgynevezett *évszakszónak*, amely jelezte, hogy milyen évszokról szól a költemény. Amikor például a tavaszt énekelték meg, a tavaszi pára, tavaszi eső, fülemüle, zsenge hajtás és más tavasszal kapcsolatos szavak egyikének szerepelnie kellett a versben. A szerelemről szóló dalokból nem hiányozhatott a szerelem lángja, a könny, a könnyörgés stb. kifejezés. Az idők folyamán tehát sajátos költői szimbólumrendszer alakult ki a műfajban. Ha egy haikuban egy fenyő vagy kócsag tűnt fel, az a hosszú élet képzetét idézte fel az olvasóban. A harmatcsepp, a hullám habja a mulandóság, a tűnékenység jelképévé vált. Az ég felé röpködő vadlúd a szerelmi bánat, a kabóca hangja a magány szimbóluma lett. Egy szó, egy célzás tehát elég volt ahhoz, hogy a befogadóban asszociációkat ébresszen. Ezeket *hívószóknak* nevezték. A miniatűr kép, a költemény ezáltal egész világot sejtet, melyben benne rejtezik élet és halál. A dal, szándéka szerint, nem más, mint a múltó pillanat márványba vésése. Tudjuk, hogy a japán versben nincsen rím a verssorok végén, de a sorok belsejében előforduló betűrímről számos példa található. A betűrím a japán haikuban nemcsak a szavak első betűjére vonatkozik, mint a magyar haikuban, hanem gyakran két-három különböző mora ismétlődik felváltva, a változatosság és azonosság izgalmas érzetét keltve.

A hangsúly minden sorban az első és az ötödik szótagon van. A vers kényes egyensúlyát az első két sor és a harmadik ellentéte adja meg. Kép és hang, mozgás és mozdulatlanság, csönd és zaj ellentétei feszülnek a haiku két pillére között. S a pillanatnyi mozgás után még jobban érzékelhetjük az időtlen nyugalmat, az állandóságot. Ezért van az is, hogy a japán haikuban ige alig fordul elő, sokkal inkább főnévi szókapcsolatok jellemzik.

A japán eredetire érvényes még az is, hogy nem szereti az áthajlást, ellentétben a magyar változattal. Hogy ne legyen enjambement a versben, a japán haikuban

*basítószó*t alkalmaznak a költők a sorok végén. A hasítószó elválasztja egymástól az egymás után következő sorokat, mintegy lélegzetnyi szünetet hozva létre. A hasítószó általában valamilyen sóhaj, ami a magyar indulatszóhoz hasonló jelentéssel bír, ugyanakkor a magyarban az indulatszó a sor elején fordul elő, a japánban ellenkezőleg, a sor végén. Ezeket általában az „ó, ah, jaj” szavakkal fejezik ki a fordítók. Gyakran találkozunk a japán haikukban szójátékokkal, azonos alakú, de más jelentésű szavakkal, és ez az, ami Fodor Ákos haikuiban is sokszor megjelenik.

A haikura a már említetteken kívül is nagyon sok kötöttség jellemző. A hasonlatokon, metaforákon, megszemélyesítéseken túl előfordul benne még a gyakran használt állandó jelző is. Ilyen például az azúrkék Nara, amivel Japán első fővárosát aposztrofálták a költők. De sokszor található a haikuban célzás, utalás is. Igen kedvelt volt az „*utamakura*”, a neves földrajzi helyek: hegycsúcsok, folyók, vizesések, tavak, városok neveinek szerepeltetése a versben. Olyan helyekről írt a költő, ahol már sokan megfordultak, mint például a Fudzsi-hegy, így a vers olvasójában az ismert hely iránti érzelmek kellemes hangulatot ébresztettek.

A 20. századi modern haikuban megszűnnek az évszakszók, s ettől kezdve bármilyen téma felvetődhetett a versben. A tizenhét szótag hol tágnak, hol szűknek bizonyul, így ez a kötöttség is feloldódik, még ahhoz sem ragaszkodnak, hogy az első és az utolsó sor rövidebb, a középső hosszabb legyen. Fodor Ákos haikui a szótagszám szempontjából a klasszikus haikuformát követik, viszont tematikájukban már a modern haiku sajátosságait idézik. Természetesen az ő haikui az említetteken kívül sok új sajátosságot is hoztak a műformába. Ezek közül kiemelhetjük a cím használatát: a címek organikusan a vershez tartoznak. A japán haikunak nincs címe. Az európai emberek gondolkodására jellemző, hogy a dolgokat csoportosítják, majd elnevezik, címkékkel látják el őket. A keleti gondolkodás nem analizál, hanem mindent egészében vizsgál, vagyis inkább szintetizál. A legtöbb magyar vers cím nélkül szinte elképzelhetetlen. Fodor Ákos haikuinál a címek különösen fontosak, mert általában nem a téma megnevezésére szolgálnak, hanem ívet alkotnak a költeménnyel, s bizonyos esetekben a címet fejt ki bővebben a vers. A szerző maga így ír a formáról: „A haiku *kettőt* tesz költővé – amint a szerelem *kettőt* szeretővé.” Ezzel a gondolattal Basó állítását igazolja, aki szerint a hangkongráció után fülünkben még hosszan zúg a hang: ugyanígy a vers elolvasása után is valamilyen hangnak még tovább kell visszhangoznia az olvasóban. Az alkotás tehát a költőtől függetlenül kel életre.

Macuo Basó haikui Fodor Ákos fordításában

Basó haikuit többen is lefordították magyarra. Az első kisebb antológia 1907-ben jelent meg Nyeviczkey Zoltán (1887–1940) jogász, főtanácsos áttüzetésében. A sort többen követték, de Kosztolányi Dezső (1885–1936) volt az, aki fordításaival népszerűvé tette a műfajt. 1931-ben megjelent *Kínai és japán versek* című kötete egy csapásra ismertté tette a haikut, ami érdekes módon nem keletről, hanem nyugatról, az angol, a francia impresszionista költők közvetítésével került hazánkba. A jeles műfordítók közül meg kell említenünk Faludy György (1910–2006) nevét, aki fordítás helyett inkább utánpótlások nyomán népszerűsítette a japán költők haiku-

it. Tandori Dezső (1938–2019) munkái már a modern műfordítási elvek alapján készültek. A *Japán haiku versnaptár* (1980) című kötetben nemcsak Basótól, hanem más klasszikus haikuköltők verseiből is fordított.

Fodor Ákos Basó-kötetében a klasszikus haikukra jellemző elrendezést találjuk. A klasszikus haikukat évszakok szerint szokták csoportosítani. Ám a japán haikuk esetében a négy évszakon kívül szerepel (igaz, a többinél ritkábban) egy ötödik is, az újév. Ez nemcsak azért van, mert a japánoknál az újév a legnagyobb ünnep, hanem mert nem kedvelik a négyes számot. A négy szó ugyanis a japán nyelvben hangzásban a halál jelentésű „si” szóval egyezik meg. A buddhista vallásban ráadásul az ötös szám kitüntetett: öt fontos szervünk van, öt elemből épül fel világunk stb. Egy másik példa: az évszakokhoz hasonlóan a négy égtáj mellett megjelenik egy ötödik is, a középső égtáj. Fodor Ákos – Racskó Ferenc nyersfordításai-ból íródott – haikukötetében tehát a klasszikus japán felosztást követi. Mi jellemzi ezeket a fordításokat? A kérdés megválaszolásához érdemes néhány fordítását összevetnünk más magyar fordítók átültetéseivel.

Juku haru ja tori naki uo no me va namida

„Tavaszi-sírató / madárdal szól: a halak / szeme is könnyes...” (Fodor Ákos fordítása)
„Távozó tavasz. / Ó, madarak jajszava, / könny halak szemén.” (Tandori Dezső fordítása)

A két fordítás sikeresnek mondható, törekszik lexikai szempontból a pontos megfeleltetésre, formailag pedig ragaszkodik az eredetiben szereplő formális szabályok betartásához. Az eredeti mű első sora a távozó tavaszt jelenti. Az első sor végén szerepel a „ja” hasítószó, amelyet Tandori a második sor elején ad vissza az „ó” indulatszóval, Fodor Ákos ellenben mellőzi a hasítószót. A második sorban Basó az éneklő madarokról ír, ám a „naki” kifejezés egyszerre jelenti a dalolást és a sírást. Tandorinál „jajszava” van a madaraknak. Fodor Ákos a „madárdal”-t emeli ki, ugyanakkor az első sorban használja a „tavasz-sírató” kifejezést, így próbálja megőrizni a japán versben szereplő szójátékot.

Fodor alkalmaz áthajlást, ahogy ez esetben Basó is, akinél az enjambement ritkán fordul elő: a „halak” szó a második sorban szerepel, míg a „szem” a harmadikban. A harmadik sorban ott a valóságot kibillentő basói meglepő fordulat: a halak szeme könnyes. Ezt a leleményt mindkét fordító megőrzi: a vers sugallata szerint olyannyira fáj a tavasz távozása a halaknak, hogy könnyes a szemük.

Mindkét fordítás pontos, mégis egészen más hangnemben szólalnak meg. Míg Fodoré természetesen, a mindennapok szókincsét használja, Tandori szavai ünneplésesek, választékosak. Vajon melyik hangnem áll közelebb az eredetihez? Macuo Basó az egyik legkiemelkedőbb és korának is legnépszerűbb japán költője, aki az országot járta, hogy az emberekben felkeltse a költészet iránti szeretetet. Szinte megszállottként hitt a vers erejében, abban, hogy nemesebbé teszi az emberi lelket. Gyalogosan vagy lóháton, hajón vagy csónakon, széles karimájú kalapban, sásból font megtépett köpenyben vándorolt. A táj szépségeit, a történelmi emlékeket haikuiban örökítette meg. Basó egyszerű szavakkal, közérthetően szólal meg, a mindennapi élet szókincsét használja, a hétköznapiok egy-egy parányi

szeletét ragadja meg. Ennek alapján Fodor Ákos fordítását érezzük az eredetihez közelebbinek, az egyszerűség, a tisztaság, a természetesség hangnemét.

A tavaszi haiku után következzenek egy nyári, melynek hat különböző fordítását hasonlítjuk össze. Ez a költemény Basó egyik leghíresebb haikuja, sok műfordító érezte kötelességének, hogy átültesse magyarra:

Sizukasza ja iva ni simiiru szemi no koe

„Nyár-alkony csöndjén / még sziklát is átfúr a / kabóca-lárma” (Fodor Ákos fordítása)

Kosztolányi fordítása a 20. század első harmadában készült, amikor még nem az eredeti nyelvben szereplő versformát igyekeztek rekonstruálni. A lefordított versnek a magyar formákhoz kellett igazodnia, és a szótagszám sem volt szigorú követelmény. Mégis, Kosztolányi fordítása megteremti az eredeti haikuban szereplő hangulatot:

Csönd

Nyugalmas, csöndes est...

*Csupán a tücskök vad zenéje harsog,
hogy szirteket repeszt.*

Rácz István fordítása 1988-ban jelent meg, a japán versformához igazodva ültette át az eredeti haikut: „Forró néma nap. / Csak a sziklák közül zeng / tücsökcirpelés.”

Faludy György kicsit felerősíti az eredeti vers hangnemét: sorvégi rímet is alkalmaz, és nem tartja be a klasszikus haikura jellemző szótagszámot. Viszont az eredetiben szereplő hangzást ragyogóan adja vissza: „Vad tücskök muzsikálnak. / Megrepezzik a sziklát. / Átfúrják fülcimpámat.”

Tandori Dezső fordítása már ragaszkodik az eredeti versformához: „Milyen nagy a csend. / Sziklákba beivódó / kabóca-zengés.”

Végül saját fordításomat azért közlöm, mert ez a haiku szerepel Basó híres verses útinaplójában, az *Észak ösvényein* című műben, amelyet – mielőtt lefordítottam volna – Basó nyomdokain haladva magam is végigjártam. E haiku helyszíne egy magas hegy, Jamadera, ahol nagyon sok a kabóca, a fák törzsét nem is látni, mert beborítják a szárnyukkal zenélő rovarok. Zúgó-búgó muzsikájuktól alig lehet aludni: „Ó, mily nyugalom! / Kősziklán is áthatol / a kabócaszó!”

A haiku első sora a „sizukasza” szóval kezdődik, amelynek több jelentése is van, s ez volt meglepő a fordítók számára: jelent csöndet és nyugalmat is. Faludy egyszerűen mellőzi a szó átültetését, míg Rácz István „néma nap”-ról beszél. Tandori fordítása ellentmond a valóságos jelentésnek: „Milyen nagy a csend”. Két költő érzi itt igazán a haiku lényegét: Kosztolányi és Fodor Ákos, akik a haikuban szereplő ellentétet ragadják meg, a nyáresti nyugalmat állítják szembe a kabóca

lármájával. A versben szereplő rovar neve több fordítónál „tücsök”-ként szerepel, köszönhetően annak, hogy a kabóca régebben nem volt honos Magyarországon. Csupán Fodor Ákos, Tandori és a saját fordításomban szerepel a „kabóca”. Ennek oka az is lehet, hogy Kosztolányi, Rácz István és Faludy György a verset közvetítő nyelven keresztül, angolból vagy franciából fordította, míg Fodor Ákos és Tandori nyersfordításból dolgozott, én pedig japán nyelvből dolgoztam. Ebben a haikuban nagyon fontos a vers hangzóssága, ami a kabócák zúgását utánozza. Basó költeményében öt sziszegő hang szerepel, a műfordító feladata pedig az, hogy ezt a hangzást is visszaadja. Az eredeti versben az s, sz, z hangokból 5 szerepel: a magyar fordításokban Fodor Ákosnál 1, Kosztolányi Dezsőnél 7, Rácz Istvánnál 2, Tandori Dezsőnél 3, saját fordításomban pedig 2.

Az átültetések keletkezéstörténetét tekintve elmondhatjuk, hogy a műfordítások esetében is vannak divatjelenségek: Kosztolányi a 20-as, 30-as évek fordulóján sokkal inkább az eredeti hangulat megteremtésére törekedett, az eredeti formai jegyeit figyelmen kívül hagyva. A 21. században a fordítók már egyre inkább a forrásszöveg megközelítését tekintik elsődleges célnak, a hangulat megragadásával már nem annyira törődnek, pedig az eredeti vers ihletettségét is fontos megőrizni. Jó, hogy ennyi fordítás készült ebből a gyönyörű haikuból, mert mindenki választhat magának ízlése szerint valót.

Most pedig egy őszi haiku és átiratai kerülnek előtérbe:

Isijama no isi jori sirosi aki no kaze

„Mészkö templomdomb / fehérénél sápadtabb / most az őszi szele” (Fodor Ákos fordítása)

„Köveinél is / fehérebb a Kő Hegy: / fúj az őszi szél.” (Tandori Dezső fordítása)

„Még fehérebb a / Kőhegy köveinél / az őszi szél.” (Vihar Judit fordítása)

Basó az iszonyatos őszi szelet szeretné bemutatni ebben a versében. Az eredeti haikuban kétszer is szerepel az „isi”, a „kő” szó. Fodor Ákos esetében a „mészkö templomdomb” valószínűleg a rontott nyersfordítás miatt szerepel hibásan. Mindenesetre a költemény által kifejezett tartalom és az ebből adódó érzések gyönyörűen visszatükröződnek a fordításban: a „fehérnél sápadtabb” kifejezés remekül érzékelteti az eredeti hangulatot. Tandori figyel a japán változatban előforduló „kő” szó ismétlésére, saját fordításom viszont az alliterációt követi: „Kőhegy köveinél”. Mindhárom változat szépen tükrözi az utolsó sorban szereplő csattanót: az őszi szél teszi mindennél fehérebbé a Kőhegyet.

Végül egy téli haikut is mutassunk be az eredetiben és néhány magyar fordításban:

Kame varuru joru no kóri no nezame kana

„Korsómat a fagy / keze repesztgeti az / álmatlan éjben.” (Fodor Ákos fordítása)

„Az agyagedény / reped: éjszaka jege, / ó, felriadás.” (Tandori Dezső fordítása)

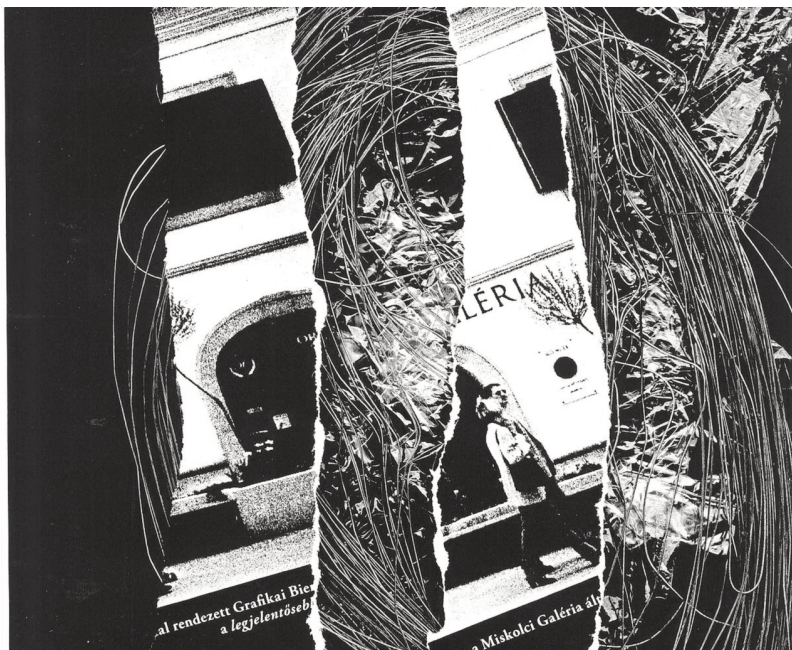
„Vizeskorsómat / szétpattintotta a fagy: / felébredtem rá.” (Rácz István fordítása)

Fodor Ákos és Rácz István helyesen fordítja korsónak az eredetiben szereplő vizesedényt. Viszont a japán változatban az szerepel, hogy az éji fagy jege roppant-

ja szét ezt a korszót, és erre a robbanásszerű hangra ébred a költő. Fodor Ákosnál a megismerés szép, de a gyakorító igealak, a „repszetgeti” nem felel meg az eredetinek. Ez az alapszituációt is módosítja, hiszen a költő itt a repedő korszó hosszasan hallatszódó hangja miatt nem tud aludni. A másik két fordításban a „reped” vagy a „szétpattintotta” mozzanatos igealak jól tükrözi a pillanatnyi történet. Basó a természet erejét hangoztatja, azt, hogy álmából felveri a különös zaj, amikor a korszó eltörik. A haiku csattanóját a Tandori-fordítás látszik pontosan visszaadni, mert az utolsó sor eredetijében Basó a felébredést emeli ki, és a költemény végére egy hasítószót is ír: „kana”, melyet Tandori a sorkezdő „ó” indulatszóval ad vissza. Az eredeti haiku végén található hasítószó a nagy meglepetésre utal Basónál.

A haiku rohanó korunk jellegzetes műfaja, sokan olvassák és sokan művelik is. Fodor Ákos haikui és haikufordításai különösen fontosak a műfaj, de általában a költészet kedvelői körében. Az egybevetett fordításokkal kapcsolatban megjegyezhetjük, hogy nagyon lényeges a költői ihletettség, amit az elsőrangú fordítók kiéreznek az eredeti versből. A nyersfordításból történő átültetésnél a szerzőnek vigyázni kell a nagyon pontos fogalmazásra, nehogy a műfordító félreértse a nyersfordítás szavait. Ha közvetítő nyelvből fordítunk, akkor is sok hibalehetőség adódhat, ami a fordítás értékét rontja.

Valójában elmondhatjuk, hogy verset fordítani igen nehéz feladat, lényegében az eredeti mű rekonstruálhatatlan, de mégis arra kell törekednünk, hogy minél szebb fordításokkal, minél több idegennyelvű költeménnyel gazdagítsuk az igen magas színvonalú, de mindmáig nem eléggé megbecsült magyar műfordítás-irodalmat. Fodor Ákos haikufordításaiból megismerhetjük és megszerethetjük Basó haikuinak világát, amely visszaadja a természet szépségét a maga pillanatnyi, ugyanakkor örök érvényű valóságában.



tanulmány

LÉNÁRT TAMÁS

A természeti kép hallgatása

PETŐFI SÁNDOR: *A TISZA*

A versbeli hallgatást – mint a líranyelv önnön határaival, a nyelvi kifejezhetőség szakadékaival, veszélyeivel és korlátaival való szembesülés egy formáját vagy szimp-tómáját – általában a modern líra poétikai alakulástörténete kapcsán szokták emle-getni,¹ ami, természetesen bizonyos megkötésekkel, minden bizonnyal a modern magyar líratörténetben is kimutatható: „a hallgatás olykor fontosabb minden leírt mondatnál”,² összegez egyik, a versek közé emelt és legnagyobbbrészt a saját líra-konceptiót jellemző esszéjében Pilinszky János, aki nyilván fontos fejezete, esetleg zárófejezete lehetne a magyar modernség líratörténetében előforduló hallgatása-lakzatok áttekintésének. Amennyire egyértelmű azonban, hogy nem a modern líra „találta fel” a hallgatást mint poétikai alakzatot, annyira nem könnyű tetten érni egy ilyen sokszínű, a versnyelv különböző poétikai dimenzióit érintő jelenség ha-tástörténeti mozgását, kiterjedését és előzményeit. A következőkben erre teszek kísérletet Petőfi Sándor *A Tisza* című versének és a költemény egy lehetséges ké-sőmodern olvasatának – amelyet ez esetben Nemes Nagy Ágnes Petőfi-interpretá-ciója képvisel – elemzésével, elsősorban a hallgatásalakzatok retorikai felépítésére és a líranyelv temporális és vizuális komponenseivel való összefüggéseire kon-centrálva. Az alábbi értelmezés tehát megkísérli figyelembe venni a költői „hason-lító beszédet” ért „alapos kihívásokat”, azaz „a hasonlítás auditív vagy vizuális ele-meit (értelmező távlataikat) nem vonatkoztatja vissza a kép grammatikai szerkeze-tére, s nem őrzi meg azokat egy abban rejlő előzetes intenció számára”.³

A Tisza Petőfi egyik legismertebb, és mint ilyen, a magyar líratörténet kétségkí-vül alapvető költeménye, amelyről azonban – hasonló esetekben inkább jellemző, mint váratlan módon – nem sok részletes elemzés született. Nem független ettől, hogy e vers kapcsán, és voltaképpen az egész, túlzás nélkül széles körűnek nevez-hető Petőfi-recepciót illetően gyakran felmerül valamiféle „egyszerűség”, „egyönte-tűség”, sőt, „letisztultság” fogalma, mint ennek a tájlírának meghatározó, líratörté-neti jelentőségét is garantáló vonása. Ez a megközelítés kétségkívül segíthet ab-ban, hogy Petőfi újszerűségét a 18. és a korai 19. századi tájlírához képest megra-gadjuk (bár ilyenkor inkább valamiféle nyelvi, kifejezésbeli egyszerűsödéstről, „dísz-telenségről” lehet csak szó, a vers retorikai szerkezetére figyelve bizonyosan nem az egyszerűség irányába mozdul Petőfivel a magyar költészet), mégis elsősorban a versnyelv „transzparens” olvasásmódjába torkollik, amely jobban figyel a mit?-re, mint a hogyan?-ra: *A Tisza* esetében ez nyilván elsősorban a tájról, a vers tárgyáról való értekezést jelent – lett légyen a vers születésének konkrét-élettrajzi körülmé-

nyeiről, akár e líra tájkonceptiójának általános jellemzőiről, intencióiról szó⁴ –, mintsem a költemény nyelvi-retorikai szerkezetének analízisét. Ennek köszönhető, hogy a vers az értelmezőket leginkább foglalkoztató kérdése, nevezetesen az a hangulati kétosztatúság, amely az utolsó négy versszakot mintegy leválasztja a korábbiakról, elsősorban tematikus vagy biografikus gyökerű dilemmaként jelenik meg (miért lendül mozgásba a nyugodt folyó és vele a természet „csöndes” képe, és vajon mi köze van ennek a költő jelleméhez, politikai elköteleződéséhez?), nem pedig a versnyelv, a megszólalásmód, a forma markáns divergenciájaként, amelyben nemcsak a folyó „őrül meg”, hanem a beszédhelyzet is jelentősen megváltozik (ami persze meg is határozza az előbbi jelentéstulajdonítások hatókörét).

A hallgatás problémáját szem előtt tartva azonban mindenekelőtt a vers – egyik lehetséges – tetőpontját érdemes szemügyre venni, amikor is a természet csöndje egy epifanikus színezetű („ünnepélyes csend”) jelenetbe sűrűsödik:

*Oh természet, oh dicső természet!
Mely nyelv merne versenyezni véled?
Mily nagy vagy te! mentül inkább hallgatsz,
Annál többet, annál szebbet mondasz. –*

A versszak minden bizonnyal a költemény retorikai csomópontja: az eddig többé-kevésbé egységes, egyenes vonalú hasonlatokból, még hozzá elsősorban megszemélyesítésekből építkező leíró nyelv összetettebbé válik, amikor a hallgatás két jelentésárnyalata (‘csend’ és a ‘beszéd ellentéte’) a leírás alanyát és tárgyát (az ént és a természetet) összefűzi. A „versengésre” való utalás így önreflexív értelmű; a költői beszéd nyelve mérődik a természet „nyelvé”-hez, amelynek kulcsa egy retorikai csere, egy hagyományosnak tekinthető paradoxon: a néma természet lép a beszélő helyébe, aki, vélhetően, elhallgat, de legalábbis egy idő- és térbeli „ugrással” (valamint, nem mellékes módon: egy gondolatjellel) jelzi a töréspontot, utána szünettel és egészen más dikcióval folytatja; erősödik a szöveg narrativitása, sőt, kis túlzással, a szöveg markáns én-origója helyébe egyfajta közösségi beszédhelyzet lép („Társaimmal hosszan beszélgettünk”). Ha pedig a nyelv, amellyel a természet csöndje „verseng” és amely ebben a versengésben alulmarad, az én nyelve, amely hasonlatok útján próbálja megjeleníteni a tájat (úgy mond a természetet elsősorban antropomorfizáció útján „nyelviesíti”), akkor az epifánia egyúttal e költői nyelv kudarcának pillanata, a megszemélyesítések és a bemutatás perspektívájának következtében szubjektumközpontú retorika – legalábbis részleges – felfüggesztését is konstatálja. Olvasatomban a vers zárlata elsősorban e retorikai újrendeződés le nyomata, én és természet viszonyának újrajzolása; az én kilép az origóból, a centrális nézőpont felbomlik, a folyó által a természet aktivizálódik, „kilép” eddigi medréből; a kép bemozdul. Továbbra is megfeleltethető egymásnak ember és természet (ezt nemcsak a vers valamilyen politikai állásfoglalás feltárásában érdekelt értelmezői, de a vers szövege is világossá teszi, amely „őrült” emberként azonosítja a folyót), ez azonban más struktúrák mentén lehetséges, kevésbé zártan, mereven vagy egyirányúan; talán ennek is köszönhető az utolsó versszakok értelmezési hagyományában megmutatkozó ambivalencia vagy legalábbis bizonyos fokú nyitottság.

A „csere” a központi versszakban összetettségében sem meglepő; Petőfi egyik korai verse – „bizonytalan tollpróbája”⁶ – például mintha e, a nyelvek versengésének képébe sűrített jelenséget modellálná:

Két vándor

*Honán kül a fiú,
Honában a patak
Magas hegyek között
Együtt vándorlanak.*

*De míg az ifju megy
Csüggedt lépésivel,
Sziklákön a patak
Gyorsan sikamlík el;*

*S az ifju ajkain
Míg néma csend honol,
Az illanó vízár
Vig hangokat danol.*

*A hegysor elmarad;
Az ifju s a patak
Sík róna térein
Tovább vándorlanak.*

*De, ifju és patak!
Oly gyorsan szerepet
A róna térein
Miért cseréltetek?*

*Hallgatnak a babok,
S ballagva lejtének,
Míg gyors szökés között
Az ifju dalt zeneg*

*Az elnémult patak
Honát vesztette el;
A dalra kelt fiú
Ismét honára lel.*

Az 1842 áprilisában, még Pápán keletkezett vers, mintegy a későbbi nagy tájversek modelljeként, azt meséli el, hogy egy ifjú vándor hallgat, miközben csobog a patak, majd egyszer csak – talán ez is a vándorlás, a közös vándorlás szerepe ebben a szövegben – szerepet cserélnek, és innentől a patak hallgat és az ifjú kél dalra,

és ezáltal „honára lel”. A romantikus poétika kicsiny modelljét kapjuk tehát, a természet „hangja” átkerül az ifjúra, meglehetősen könnyedén, de mégsem természetesen, ezt érzékelteti a versbeszélő döbbségtől való kérdése, amely kiemeli a cserét. A vers tétje éppen ez a játékos cserejelleg: a természetnek el kell hallgatnia, amikor dalra kél az ifjú, vagy másképpen: az ifjú dala, bár onnan kapta, *nem* a természet hangja. Ezt a paradoxalitást, amelyet a *Két vándor* mintegy a csattanó megállapításának ellentmondásosságába transzformál (a vándor mégis honra lel), *A Tisza* hallgatás-fogalma nem felszámolja, hanem megőrzi, beleírja egy retorikai struktúrába: a természet hallgatása éppen annak a garanciája, hogy ne a versbeszélő, hanem a természet maga szólhasson, amely szóolás tehát a nyelv én-t felülíró retorikai „cselekvényt” lepleződik le.

Legkésőbb ezen a ponton juthat eszünkbe Kittler Goethe *A vándor éji dala*-elemzése,⁷ amelyben az értelmező a természet elhallgatása kapcsán a szubjektum természetivé, természet részévé való válását, és ennek nyomán a megszólalás szubjektumának létrejöttét azonosítja, feloldva azt a „pragmatikai paradoxont”,⁸ hogy aki a természettel együtt elnyugszik, az nem szólalhat meg. Ezt állítja párhuzamba a kor neveléstörténeti vagy fejlődépszichológiai paradigmaváltásával, amelyet Pestalozzi neve fémjelez, és, erős leegyszerűsítéssel, a csecsemőnek tudatot, sírásának pedig értelmet tulajdonít. Ahogy Kittler ezt összeolvassa Goethe versével, rámutatva annak altatódal-eredetére, úgy kaphat jelentőséget Petőfi versének méltán elhíresült kezdőképe, amely éppen egy anya-gyermek képpel indítja a megismerési folyamatok sorát, megidézve a születést, tehát a természet emberi szubjektumának megszületését, létrehozását képzetét. E tekintetben korrespondál a bevezető utalás a kisgyermekre a zárlat örült-hasonlatával; a gyermek és az örült romantikában ugyancsak kedvelt képzetei valamiképpen az emberi létezés határterületeit, mintegy a nyelv előttiség és a nyelv utániség állapotaiban – az emberi nyelv civilizatórikus világával szemben értett – természeti létezéshez való közelséget idézik.⁹

Hasonlóképpen segíthet a Kittler-elemzés Petőfi versépítkezésének felfejtésében, ugyanis az idézett tetőpont előtt sem egyenletes a tájleírás. A lépcsőzetesen haladó megismerési folyamatok egyre távoluló perspektívája a versbeszélőre visszanezve mármárosi bérceknél megtörik, egy versszak a csenddel foglalkozik (az „itt a malom zúgása / csak olyan volt, mint szunyog dongása” hasonlat megfordítja a hasonlatok eddigi rendjét, nem a természeti jelenséghez kapcsol emberi-civilizatórikus hasonlító, hanem a természeti jelenséggel írja le az emberi eredetű zörejt), majd feltűnik egy pór menyecske, aki nem beszél, de, ismételve a mármárosi bércek antropomorfizmusát (és voltaképpen a retorikai szerkezetben végbement „fordulatot” is), rápillant a versbeszélőre. A menyecske tehát a megismerési folyamat végpontja, akinek váratlan felbukkanása a malom-szunyog hasonlatot írja tovább, amennyiben az emberi természetivé válását jelzi, vagyis az emberarcú természet megtestesülése, aki *ránéz* a beszélőre, tükrözi a természetre vetett tekintetet. Ezzel mintegy végérvényesen létrehozta azt az ént, aki ezután már földbe gyökerezett lábbal – ez a mindennapi szófordulat itt, a természettel való eggyéválás pillanatában különös nyomatékot kap – képes megtapasztalni azt, amit Paul de Man a romantikus költői kép szerkezetét elemezve epifániának, illetve az epifánia

iránti vágynak nevez: „[a] nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a terem-
tésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép
sajátja”.¹⁰ A megszólalás – a vers – énjének tehát keletkezésekor már önnön meg-
alapozhatatlanságával is szembesülnie kell, és ezt a tapasztalatot sűríti magába a
természet hallgatásának – az első pillantásra csupán valamiféle elragadottságot
megjelenítő – képe.

A „kép” ez esetben, immár ellépve Paul de Man gondolatmenetétől, nemcsak
retorikai, de vizuális értelemben is vehető. Érdekes, és talán marginalitásában jel-
legzetes tény ennek kapcsán, hogy a vers első megjelenésekor, a *Honleányok*
Könyve című kiadvány első számában a szöveg olyan illusztrációt kapott, amely
megjeleníti a versbeli szituációt, egyszerű metszetként inkább kevesebb, mint több
artisztikummal. Ezzel kapcsolatban kisebb filológiai zavar támadt, amelyet Feren-
czi Sarolta tisztázott az 1906-os *Irodalomtörténeti Közlemények* egy rövid kom-
mentárjában.¹¹ Havas Adolf Petőfi-kiadása ugyanis, egyetértésben egy 1847-es bírál-
lattal a *Magyar Szépirodalmi Szemlé*-ben, azt állította, hogy a vers egy „fametszet”
alapján, annak „magyarázatául” íródott.¹² Ferenczi körültekintően összegyűjti a vo-
natkozó filológiai érveket – például azt, hogy Petőfi szerzett ugyan kép alapján
költeményt (*Vándorélet*), de ez esetben utalt erre az alcímbe –, amelyek segítsé-
gével meggyőzően bizonyítja, hogy a vers volt előbb, a kőrajz később, feltehetően
az illusztrációk terén igen tudatos kiadvány felkérésére készült. Ferenczi kitér arra
is, hogy a kép hűen követi a vers szövegét, jóllehet a pár menyecske átkerült a
költő oldalára,¹³ amelyet a rajz perspektivikus kényszerével magyaráz; arra viszont
nem, hogy a vers beszélője, a „költő”, a romantikus tájbrázolás szokásrendjének
megfelelően, maga is megjelenik a képen, mintegy önmagán mutatva a kép és a
nézőpont középpontját, némileg talán jóváhagyva vagy ismételve a versszöveg
metareflexív potenciálját. Arra sem keres választ a filológiai útmutató 1906-ban, va-
jon hogyan merülhetett fel egyáltalán kép és vers keletkezésének felcserélése; a
Vándorélet példája azt mutatja, létezett ugyan a képleírás ilyenén gyakorlata, álta-
lánosnak azonban mégsem volt mondható (különös tekintettel a szöveg könnyen
beazonosítható, „valós” topográfiájára, amely korántsem festményre, mint inkább
valós élményre utal). Az ok inkább talán a vers általánosabb, intenzív „képszerűsége-
ben” keresendő, amely a kommentátorokat egy képi előzmény feltételezéséhez
vezethették; amiként végeredményben a *Honleányok* szerkesztői eljárásának kiin-
dulópontja sem más, mint hogy a vers illusztrálható, vagyis, bármilyen kockázatos-
nak is tűnik mai, a vizuális fordulat utáni szemmel ez a vállalkozás, a szöveg bi-
zony átfordítható képbe. A csend és a mozdulatlanság elvégre nem csak az epifa-
nikus pillanat, hanem a konkrét értelemben vett képek attribútuma is, pontosab-
ban az idő folyamából kilépő, „megmerevedett” pillanatban megszülető látványé,
amely az 1847 februárjában, Pesten íródott vers esetében egy olyan emlékkép,
amelyhez „még” nem kapcsolódik, nem igazán kapcsolódhat a fotografikus kép-
rögzítés képze.

Ha pedig a természet képe „szólal meg” a vers tetőpontján, akkor a „versengés”
a vizuális emlékkép nyelvi rekonstrukciójának mediális deficitjeként, illetve ennek
retorikai ellensúlyozásaként, méghozzá az ekfrázis klasszikus szabályai szerint, a
kép „életre keltéseként” olvasható.¹⁴ Vagyis a „kép” vizuális és retorikai kódjai köl-

csönösen kiegészítik egymást (és voltaképpen ebben állna a természeti kép Paul de Man-i önidentitása is), és így válnak a nyelvi kifejezhetőség határzónáját jelző hallgatás alakzatának mintegy fonákjává.

Mindezek tükrében nehéz túlbecsülni Petőfi és *A Tisza* jelentőségét, hiszen nyilvánvalóan nem csupán egy alműfaj (a tájleíró vers) egy példájáról, hanem a tájleírásban (is) általánosságban megszólaló lírai beszéd poétikai-retorikai alapkonsztaellációjáról van szó. Érdekes lenne tehát ennek a csöndnek, ennek a hallgatásnak a nyomát és tranformációit végigkövetni a klasszikus, késő- és posztmodern tájlírában.¹⁵ Itt most a hatástörténet egy közvetlenebb mozzanatát hozom röviden szóba, méghozzá Nemes Nagy Ágnes *A Tisza*-elemzését, amely, a költőnő esszéinek ismerői számára nem túl váratlanul, némileg csapongó gondolati ívet követ, választását mégis világosan a Petőfi-vers hallgatás-mozzanatával indokolja. Az interpretáció magától értetődően költői „önarcképnek” olvassa *A Tiszát* és az erős el-lentétek szerepét emeli ki, ráolvasva ezzel a versre a romantika hagyományos stí-lusjegyeinek egyikét. Érdekes mozzanat, amelyre a későbbiekben még vissza kell térnünk, hogy Nemes Nagy olvasata konzekvensen elkerüli a retorikai struktúrák alaposabb interpretációját, erre közvetetten utal is, amikor az általa használt „köl-tői kép” fogalmának tágasságát részletezi: „Hadd jegyezzem meg, én költői képen nemcsak a poétika szentesített fogalmait értem, a hasonlatot, a metaforát, a meto-nímiát, hanem hozzájuk csapom, önkényesen, de megfontoltan, az úgynevezett leírást is. Nos, akár hasonlat, akár leírás: a vers képi anyaga bizonyíthatóan iz-galmas.”¹⁶ Az esszéista elsősorban ritmikai, sőt, amolyan dramaturgiai mozzanatok-ra figyel, arra, ahogy a „pianók és pianissímók”¹⁷ elvezetnek a fentebb is kiemelt tetőpontra: az említett pór menyecske Nemes Nagy olvasatában csupán egy ügyes késleltetés, amely megágyaz az áhítat kinyilatkoztatásának, amelyet az értelmező ráadásul pusztán hangtani és ritmikai szempontok alapján el is marasztal.

Nemes Nagy Petőfi-olvasata nyilván többet takar, mint amit hangoztat, vagyis korántsem csak egy amolyan személyes kedvencről mesél; a költőnő óvatos beve-zetőjében bizonyos rekanonizációs intenciókat körvonalaz, amelyeket azonban nem igazán vált be az esszé személyes-intim zárlata. Kevésbé feltűnő, ám e tekin-tetben annál lényegesebb, ahogy Nemes Nagy a Petőfi-vers „költészeti paradoxo-nát” kifejti, magyarázza vagy inkább továbbbírja: „Petőfi tehát eljut idáig: a biztos ál-lítások királya, a kimondás fenoménje megtapintja a mondhatatlant. Persze nem-csak egy kijelentő mondatban tapintja meg, kijelenteni bármit lehet, a mondhatat-lant is lehet inflációsan deklarálni. A vers egészével, illetve a tizenöt versszakos költemény tizenegy versszakával *ábrázolja*, a tájképen át sugallja a költő ezt a hallgatásig, elnémulásig futó ívet, ami a leírás legbelső tartalma.”¹⁸

Amikor Nemes Nagy hangúlyosan „leírásról”, sőt, kurzívvval kiemelten „ábrázo-lásról” ír, akkor tulajdonképpen azt vezeti át a tárgyias líra foglalkoztatásába és gyakorlatába, amit Paul de Man a romantikus kép intencionális szerkezetének nevezett. Ha a vers kézenfekvően „lírai önarckép”, szubjektivitása úgy megkérdő-jelezhetetlen, ahogy a hozzáférés ehhez arcként, képként, azaz kívülről és a vizu-ális kódon keresztül történik. Az „ábrázolás” kiváltani látszik a mondhatatlant, amit mondani nem, de ábrázolni, láttatni lehet, ez lenne tehát a lírai kép, vagy általában a líra feladata, a nyelv nem-nyelvi, nem sztenderd nyelvi potenciáit kihasználni,

ami ebben a kontextusban egész egyszerűen annyit jelent, hogy a nyelv hallgatását valamiképpen a nyelven – és annak képiségén – keresztül megmutatni. Nemes Nagy olvasatában – és líranyelvében is – a líra a kimondhatatlan kimondásának felmutatása, ábrázolása. Vagyis a hallgatás fogalma elválaszthatatlanul hozzákapcsolódik az általa igencsak tudatosan alkalmazott, és talán legfontosabb líraelméleti esszéjének középpontjába állított¹⁹ költői kép fogalmához és annak vizuálisan dekódolt regiszteréhez. Ezért kaphat különös jelentőséget, hogy Nemes Nagy mintegy mellőzni, kigyomlálni szándékszik a költői kép koncepciójából a retorikai struktúrákat (azok dinamikáját, fragmentáltságát, temporalitását; kis túlzással mindazt, amire Paul de Man aprólékos elemzése rámutatnak), a láttatás és látvány vizuális egyöntetűsége javára (mintha ilyesmire használná Paul de Man idézett tanulmányában a *parousia* kifejezést²⁰). Nemes Nagy kiemeli, továbbbírja a képiség, a képszerűség és a beszéd, illetve nyelv ellentétét Petőfi versében, amelyet egyébként *A Tisza* csak részben igazol vissza (az idézett részben, ha nem a hallgatás paradoxalitására ügyelünk, a megszemélyesített természet éppenséggel beszél minden további nélkül), és ezáltal a természet áhítattal telt csendje, az epifánia pillanata vagy esélye poetizálódik, a Nemes Nagy-féle költői kép alapstruktúrájává válik. Ha tehát a Petőfi-olvasat felől kísérelnénk meg megérteni Nemes Nagy Ágnes költészetét – amelyet éppen a fentiek tükrében nehezen nevezhetünk tájlírának²¹ –, világossá válhat, hogy hogyan marad mindvégig a hallgatás a „leírás legbelső tartalma”, hogyan teljesíti be ez a „személytelen” líra a Petőfi-vers eksztatikus tetőpontjában megfogalmazott intenciókat.

JEGYZETEK

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1. Ld. erre vonatkozóan pl. Niklas Luhmann és Peter Fuchs nevezetes, jelentős elméleti hatástörténettel bíró dolgozatát, *Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik* = Uő., *Reden und Schweigen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 138–178.

2. Pilinszky János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* = Uő., *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2006, 88. A későbbiek szempontjából lényeges, hogy itt Pilinszky a hallgatás képzetét nemcsak etikai tartalmakkal tölti fel, hanem a vizualitást érintően is abszolutizálja, amennyiben „kép nélküli képzelet-ről” szól.

3. Eisemann György, *A zenei hang mint metafora Arany János költészetében*, Irodalomtörténet, 2017/4, 483.

4. Vö. Sándor József, *Ott, ahol a kis Túr siet...*, Irodalomtörténet, 1961/4, 455–457., átfogóan pedig Orosz László, *Petőfi és a Tisza*, Irodalomismeret, 1993/1–2, 94–97.

5. „1847-ben is folytatódott azoknak a verseknek a sorozata, amelyekben a költő lelki alkatának egy-egy vonását természeti jelenséggé avatta.” Vö. Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 287.

6. Jórész Horváth Jánosra támaszkodva: Pándi Pál, *Petőfi: A költő útja 1844 végéig*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 111.

7. Friedrich Kittler, *Lullaby of Birdland*, ford. Smid Róbert, Prae, 2017/3, 24–39.

8. Uo., 26.

9. Ld. erről Kittler másik, rövidebb Goethe-elemzését: Friedrich Kittler, *Jel és zaj távolsága*, ford. Lőrincz Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés, Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 464–465.

10. Paul de Man, *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. Nemes Péter = Uő., *Olvadás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 123.

11. Ferenczy Sarolta, *Petőfi „A Tisza” költeményéről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1906/1, 104–105., vö. továbbá (összefoglalóan) Orosz, *i. m.*, 94.

12. Vö. *Petőfi Sándor összes költeményei*, eredeti kéziratok és kiadások alapján rend., jegyz. és variánsokkal kísérte Havas Adolf, Athenaeum, Budapest, 1892–93, III/588, ill. [n.a.] *Hölgyirodalom*, Magyar Szépirodalmi Szemle, 20. szám, 1847. május 16., 314–318, 318. *A Magyar Szépirodalmi Szemle* – helyesen – könyomatról beszél, nem fametszetről.

13. Noha a menyecske elhelyezkedése korántsem mellékes, egyes, talán némi önkénnyel moder-nista szemléletűnek nevezhető elemzések éppen arra hivatkozva érzékelnek a versben valamiféle idegenség-mozzanatot, hogy a menyecske, mint a versben megjelenő Másik, átkerült a túlpartra, a be-szélőtől elszakítva jelenik meg. Vö. Lázok János, *Olvassuk együtt: Petőfi Sándor: A Tisza*, Igaz Szó, 1988/11, 466.

14. Vö. Gottfried Boehm, *A képleírás. A kép és a nyelv batárairól*, ford. Rózsahegy Edit = *Narratívák 1. Képleírás, Képi elbeszélés*, szerk. Thomka Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 19–36, különösen: 28.

15. Itt, pontszerűen konkretizálva a kissé túlméretezett felvetést, most csak az egy ilyen áttekintés szempontjából különösen fontos szerzők életművének két, nem annyira centrális darabját említem: Ady Endre *Most pedig elmúlunk*, illetve József Attila a nagy tájverseket megelőző *Szép, nyári este van* című versét, ahol a hallgatás alakzata igen különböző kontextusban kapcsolódik valamiféle külső természet képéhez.

16. Nemes Nagy Ágnes, *Petőfi Sándor: A Tisza* = Uő., *Az élők mértana I.*, Osiris, Budapest, 2004, 297.

17. Uő., 296.

18. Uő.

19. Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, 89–126.

20. Paul de Man, *i. m.*, 111.

21. Pontosabb lenne talán a természet és a szubjektum összefonódásából, egymásba alakulásából, illetve ennek magyar költészettörténeti hagyományából kiindulni, amint azt például Pataky Adrienn teszi: *Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben*, *Alföld*, 2018/12, 61–76.

SMID RÓBERT

Antropomorfizmus és ökomimézis

A TERMÉSZET CSENDJE A TROPOLÓGIÁBAN ÉS AZ ÖKOLÓGIÁBAN

Jelen tanulmány kiindulópontja egy nagyon egyszerű feltételezés: amit Paul de Man antropomorfizmusnak nevez a romantika beszédmódjában, kísértetiesen sok pontban egyezik azzal, amit Timothy Morton az ökomimézis technikájaként azonosít. Bár Morton többször említést tesz arról, milyen alapvető mértékben befolyásolja olvasási módját és ökológiai felfogását a dekonstrukció,¹ feltűnő lehet, hogy de Manra szinte egyáltalán nem hivatkozik. Ez persze magyarázható az 1988-as² és a 2014-es botrányokkal,³ ugyanakkor nehéz nem látni a predekonstrukciós de Man olvasási módjának és romantikus szövegkánonjának visszatérését Mortonnál, illetve a kései de Man esztétikai ideológiát érintő vizsgálódásait az ökokritikának „az esztétikai” kritikájaként történő pozicionálódásában – előbbi kapcsán elvégeztem Morton és de Man Wordsworth-értelmezéseinek összeolvasását, utóbbiról pedig itthon Timár Andrea már értekezett.⁴

Dolgozatom ennél fogva nem vállal többet, mint hogy összehasonlítja de Man-nak és Mortonnak a romantikadiskurzus-olvasatait abból a szempontból, hogy

előbbi a tropológia, utóbbi az ökológia felől azonosítja feltehetőleg ugyanazt az alakzatot. Amellett érvelek, hogy a természet csendje mint figura és figurativitás nemcsak összekapcsolja az antropomorfizmust és az ökomimézist, de a két szerző értelmezési keretének metszéspontját is jelenti a romantika tekintetében, amelyre alapozva egyáltalán azonosíthatóvá vált számukra az antropomorfizmus trópusa és az ökomimézis technikája a líraolvasás során.

Ehhez először összefoglalom de Man értelmezését, melyet Wordsworth *Winander Boy*-ról készített, kiemelve azokat a pontokat, ahol a beszélő hang feltételévé a természet csendjét teszi meg, ezzel pedig a hang és a hallgatás közötti kapcsolat sajátos figurációja íródik a költeménybe. Ennek alapján, másodszer, felteszem a kérdést, hogy a természet csendje és az arra való ráhallgatás, majd megszólalás tropológiája, vagyis, sematizálva, az ökológia és a nyelvi ökonómia mennyiben válnak egymás tüköralakzataivá, és a hallgatás de Man-olvasata és Morton ökokritikája felől értelmezve rendelkezhet-e olyan pillanattal, amikor a trópusok retorikája az általa konstituált viszonyt már nem képes magában foglalni, ennél fogva a természet csendje ténylegesen nem nyelvi materialitásként tételezhető. (A de Mani értelemben vett materiális aspektusra a konklúzióban fogok kitérni.) Harmadszor, felvetem annak lehetőségét, hogy a hallgatás mint a tropológián belüli parabázis nem éppen az a figura-e, amely csend és nyelv, természet és csend, nyelv és természet relációiban olyan csúszásokat és aszimmetriákat indukál, amelyek szétfeszítik a de Mani tropológia kereteit. Feltételezem tehát, hogy a hallgatás már nem a valamihez képesti külsőlegességgént, a diskurzus hiánya helyetti diskurzusként nyeri el helyiértékét a dikcióban (ellentétben pl. Vörösmarty vagy Áprily „tájverseivel”, ahol a természet csendje és a költői hallgatás a politikum révén válnak egymással azonosíthatóvá). Negyedszer és végül, amellett érvelek, hogy Morton de Man-tól kölcsönzött romantikafelfogása alapján a természet csendje valójában a mi hallgatásunk, a megnevezhetetlen viszonyulás esztétikai ideológiája – annak ellenére, hogy a természet előtérbe tolása a Wordsworth-versben éppen az ideológia naturalizálása érdekében történne meg.⁵

1.

Morton a *Winander Boy*t olvasva a legbeszédesebb momentumnak egyértelműen a baglyok hallgatását tartja, mert állítása szerint ott történik meg a radikális ökomimézis: amennyire a természet esztétikumát kísérli meg leépíteni a vers azzal, hogy a baglyok nem huhognak, ugyanolyan mértékben nyitva is hagyja a beállt csenddel az esztétikai horizontot. Hiszen éppen az elnémulás inszcenírozza a természetet a vers tárgyaként, ahelyett hogy közegként (ambient) őrizné meg.⁶ Ugyanakkor a némaság nem egyszerűen felhívja a figyelmet a természet effajta kimozdítására a háttérből és az ezzel párhuzamos átesztétizálására, hanem egyben lebontja a distanciát az érzékelést lehetővé tevő feltételként – ti. a hanggal ellentétben a ráhallgatással nem tudunk képet alkotni arról, milyen messziről jön a csend –, ekképpen pedig a karnyújtásnyira lévő dolog illúziójával sarkall a rámutatásra és teszi meg az első lépést a poetikai deixis aktivizálhatósága felé.

De Man ugyanerről a versről látszólag Mortonnal ellentétesen nyilatkozik, ugyanis megállapítja, hogy a *Winander Boy*-ban felvázolt világ érzékeny és válaszképes

(responsive), illetve összefüggésekben gazdag, egyúttal immerzív (interwoven).⁷ A hang és a természet egymást visszhangozzák, utóbbi „buja bősége” pedig nem Baudelaire *Correspondances*-ának hatalmas és mély egysége, hanem annál ártatlabb és játékosabb de Man felfogása szerint.⁸ Wordsworth versében a válaszkérés és a kapcsolatok utáni vágy kielégítése artikulálódik a természetnek a másikként való megtételével egy olyan fiú számára, aki „egyedül áll”. De Man megállapítása alapján a völgy hiába választja el a fiút a számára idegen(nek tételezett) természet (hasonszórúen idegen) jelenségeitől, az egész szcénát belengő akusztikum – és ebben jelölhető ki értelmezésének látszólagos ellentéte Mortonéval –, a baglyok huhogása képes ember és természet között hidat képezni.⁹ Mihelyst viszont a fiú utánozni kezdi a huhogást a kapcsolatteremtés reményében, a baglyok elhallgatnak, ezzel pedig a természet zaja is alábbhagy: mindössze visszhangernyőként viselkedik a huhogás további terjedése érdekében. Ami ezt követően is hallható marad, az poetikailag sokkal szuggesztívebb, ugyanis az ökológia stabilitásából (összefüggések és válaszkészség) a fenyegetettségbe észrevétlenül és jelöletlenül lép át a vers. Nem azért, mert a huhogás utánzása nem a nyelv legnagyobb teljesítménye, hanem azért, mert erre reflexió történik, vagyis ahogy ezzel kapcsolatban Mortont már citáltam, a vers pontosan rámutat arra, hogy szándéka szerint felszámolja a distanciát natúra és kultúra között a saját huhogás visszhangoztatása során. A fiú által végrehajtott mimézissel megszűnik a természet válaszkészsége, ami „leaves the boy hanging”¹⁰ – ahogy de Man parafrázálja Wordsworth „Then, sometimes, in that silence, while he hung / Listening, a gentle shock of mild surprise / Has carried far into his heart the voice / Of mountain-torrents” sorait. A fiú tehát maga is hallgat; mindkét értelemben a vers tanúsága szerint. A központi kérdésem pedig az, hogy ez az „is” helyes-e az előző mondatban.

De Man Renée Wellekre és Geoffrey Hartmannra hivatkozva idézi fel azt az akadémiai közvélekedést, hogy a romantikus költészet nem több mint a szubjektum és az objektum, ember és természet kibékítése.¹¹ Olvasatom szerint ugyanakkor Wordsworth versében nemcsak reflektált az egymásba fonódása kultúrának és natúrának, hangnak és néma morajnak, hanem egy törés is beíródik azzal szemközt, hogy – de Man idézve – „az imitáció mindig elrejt az idealizálást, amit végrehajt”.¹² A párhuzamos elhallgatás ugyanis nem tud olyan szimmetriát megképezni, mint a reflektált ellentétpárok tagjainak (natúra/kultúra, zaj/hang) viszonya. Ezt alátámaszthatja de Man azon megfigyelése, hogy lexikális szinten tényleg beíródik egy törés a szövegbe;¹³ az „áll” (stood) helyett „lóg” (hung) szerepel az „in that silence while he hung / Listening, a gentle shock of mild surprise” sorokban. De Man értelmezésében itt az analogikus visszhang cserben hagyja a fiút, ám a válasz (az utánzott baglyok visszahuhogása) pontosan a fiú hallgatása miatt nem érkezik meg, ez a viszony pedig azért nem artikulálódhat a fiú által, mert meghalt¹⁴ – nemhiába teljes könnyel, csak úgy odaveti ezt a vers mindenfajta drámaiság nélkül, vagyis az olvasó számára ez egész biztosan nem lesz „gentle shock of mild surprise”. Eldönthetetlen marad azonban, ha jobban szemügyre vesszük a verset, hogy a természet válaszkészsége valóban megszűnt-e, vagy épp ellenkezőleg, totálissá fokozódott, vagyis a természet a hallgatásával gyászolja a fiút. De Man ezt a kérdést csak implicit módon teszi fel, és nem kevés vargabetű közbeiktatásával, ami-

kor felhívja a figyelmet arra, hogy a fiú halálának bejelentését követően a vers vagy elégiába, vagy az elszakadást (a papíron térbelileg is) színre vivő sírfeliratba kellene forduljon, ehelyett viszont egy wordsworth-i ódát kapunk a gyönyörű völgyhöz a maga komolyságával (iskolával, temetővel stb.).¹⁵

Ebből talán kiolvasható, hogy amint a költői nyelv magára veszi történeti zsánerét, akkor pontosan az analógiák, metaforák és katakrézisek magát organikusnak beállító nyelvével helyezkedik szembe, ami a hallgatás eldönthetetlenségét szüli; függőben marad, hogy a hallgatás a válasz hiánya lenne, vagy éppenséggel maga a válasz, vagyis gyásszal telített hallgatás. Ha de Man megállapítása szerint Wordsworth privilegiált státuszt rendel a költői nyelvhez, akkor az az igazságot nem a természeti dolgokról, hanem a megszólaló énről mondja ki: az én mindig csak kapcsolatokban létezhet.¹⁶ Ezért bír téttel, hogy az antropomorfizmus és az ökomimézis nullpontja éppen annak visszhangoztatása, hogy a hang és a hallgatás közötti kapcsolat az utóbbi tagot már vagy eleve eldönthetetlenül teszi meg válaszként a kapott csendre, vagy a megszólalásra érkező válasz hiányaként posztulálja mindenfajta visszhang mint megkettőződés előtt.

2.

Kevesebb figyelem irányult arra a szakirodalomban, hogy de Man az antropomorfizmust már eleve megduplázott helyettesítésként vezeti be a líraolvasásba, vagyis a megszólítás helyett leírásként olvasott versrészeket visszafordítja a tényleges hallgatóktól való elfordulásba és a hiányzó beszélgetőtárs felé való odafordulásba, ezzel eredendően összekötve az antropomorfizmust az aposztrophé alakzatával. Ismeretes, hogy a *Hipogramma és inskripció*-ban de Man Michael Riffaterre-t pontosan azért kritizálja, mert a francia irodalomtudós a megszemélyesítésként értett aposztrophét leírásként kezeli egy interszubjektív szituáció megképezése helyett.¹⁷ Az antropomorfizmus leválaszthatatlanul tapad a relációképzéshez – és ez a „leválaszthatatlanul tapad” suta megfogalmazás még jelentőséggel fog bírni –, ugyanis az én-te-viszonyok önkéntelen előtérbe helyeződése a trópusolvasásban a romantika retorikájának antropomorfizmusánál egybeesik azzal a feltétellel is, amelynek révén az emberi tudat kivetülhet vagy áthelyeződhet a természet világába. Szintén elegendő csak arra utalni, hogy de Man szerint Baudelaire *Correspondances* és *Obsession* című verseinek egymást értelmező feltételezettsége pontosan azon alapul, hogy a szimultán inszenírozás interakcióként válik olvashatóvá, tehát az azonosítás antropomorfizmusként léphet működésbe.¹⁸ Amit de Man úgy posztulál a két említett Baudelaire-versben, hogy a szubjektum és az objektum kapcsolata a természet elemeinek megszólításával válik lehetségessé, ezzel pedig a két tényező összemérhetővé, átválthatóvá és kicserélhetővé¹⁹ – tehát gyakorlatilag az átvitel/metafora végrehajtása történik meg a trópusok működésében –, annak alapján egyrészt a *Correspondances*-nál az oszlopok beszéde az *Obsession*-ban a fák közt sűrítő szél zúgásává naturalizálódik, másrészt azonban az előbbi felől alakulhat az utóbbi egyáltalán beszéddé. Vagyis a természet mint nyelvi szürkegazdaságtan egyszerre szolgál annak feltételül, hogy a *Correspondances* ekvivalenciái és felsorolásai az *Obsession*-nak a két vers összekapcsolását végrehajtó antropomorfizmusai felől váljanak olvashatóvá, ugyanakkor az *Obsession* mint a *Correspondances* olva-

sata stabilizálja a természetet szürkegazdaságként, ahol az ember és természet tulajdonságai közti cseréknek a visszhangjai íródnak be megszólalásként.²⁰

Morton hasonlóképpen határozza meg a romantika természeteszményének dinamikáját, amikor azzal érvel, hogy az izolált, és ezzel igen gyakran idealizált natura *felé* vagy *felől* igyekszik a versbeszéd átmenetet kialakítani. Nem más történik ilyenkor, mint előbb egy szürkezóna létrehozása, amelynek később kimutatódik a hibriditása. Kulturális és természeti jegyeket keverve, a vad gondolkodásban, a zabolázatlan vadonban felismerhetővé válnak a kulturális jegyek, ugyanakkor a széplélek (die „schöne Seele”) az őt körülvevő épített környezetben viszontláthatja a vágyott organikus, természetes egészt.²¹ Akár felismerődik a kulturális ismerőség a zöld idegenségben, akár totális megismerhetetlenségként totemizálódik a természet (ami így toposzként tér vissza a kultúra területére, mindezzel egy újabb oppozícióban megképezve azt, ami megismerhető és ismert az ember számára), valójában a tényleges hibriditás azon félreértés oldalán bukkan fel, amelyet éppen ezek a formaképző átvitelek termelnek ki: autonóm idegenként, az emberi kultúralitásról leválasztva, mégis mindig már előzetesen a belső külsőlegesség helyiértékén pozicionálódik a természet.²² Morton e szürkegazdaság alakító feltételét nevezi ökomimézisnek, azaz szubjektum és objektum (megszólaló és megszólított) olyan összefonódottságát, amely bár nem előzetesként adott, de szükségszerűen előzetesen adottként feltételeződik. Ugyanez de Mannál: az antropomorfizmus a szubsztancia szintjén történő azonosítás,²³ ennél fogva egyrészt metafora (a természet nem feltétlenül az ember tulajdonságait veszi fel, hanem a *Correspondances*-ban ugyanúgy hasonlítódhat az embertömeg fákhöz és oszlopokhoz, mint fordítva, és tulajdonképpen így történik meg szubjektum és objektum egységképzése), másrészt az a dinamika is, hogy egy adott entitást egy másik entitásnak veszünk, és ezzel azt adottnak tekintjük. De attól, hogy emberivé teszünk valamit, nem következik belőle, hogy létezik is, figyelmeztet de Man,²⁴ Mortont tekintve pedig ugyanez áll a természetre: attól, hogy egységet képez közte és a kultúra között az ökomimézis, nem jelenti azt, hogy ez bármikor is két külön dolog volt.

Ha az antropomorfizmus inverze a naturalizálás, ahogy ezt de Man megjegyzi,²⁵ akkor a természetesen adottként tételezés figurája és e tételezés felfüggesztése is kell legyen egyszerre azért, hogy ember és természet viszonyának lírai-artikulált-megnyilatkozó megképződése előtérbe kerülhessen. Ez szüli Wordsworth versénél azt az eldönthetetlenséget, hogy tényleg a baglyok huhognak-e vissza, vagy a saját huhogás visszhangzik épp azért, mert a természet elhallgatott. Az aposztrophé mellett így a prosopopoeiát sem lehet figyelmen kívül hagyni az antropomorfizmus tárgyalásánál, mely két alakzat viszonya de Mannál úgy tételeződik, hogy míg a prosopopeia mint követelés egy kezdeti katakrézissel azonosítódik, addig az antropomorfizmus metaforaként olvasható, amely a sajátosságot, sajátyságot képezi meg,²⁶ mégis a végrehajtott azonosítás kényszereként megtörténő átvitelben stabilizálódik. A természet csendje és annak addresszálhatósága ennél fogva egy más-hogy nem megragadható szükségszerűséggé avanzsál – egy visszhang vagy válasz artikulációjaként (l. jelen dolgozat 20. jegyzetét), mint Wordsworthnál. Nem véletlenül nyilatkozik úgy de Man, hogy az antropomorfizmusban katakrézis és metafora átfedése valósul meg,²⁷ ugyanis míg a metafora helyettesít, addig a katakrézis ta-

pad, az antropomorfizmus pedig a kettő átfedésében az adekvátság vagy sajátosság hiányának mint legsajátabbnak a trópusa; a természethez közel vagy legközelebb eső kifejezés mint „abusio” válik a sajáttá, a megnevezhetetlenség mint már ott álló és működő trópus aktivizálódik. Hiszen amikor a fiú elhallgat, akkor vagy visszhangzódik a csend, vagy a csend a tényleges válasz, vagyis a csend megléte és a beszéd hiánya konstituálja a hallgatást, ugyanakkor a huhogás visszhangjának hallását is a hallgatás teszi lehetővé. A metaforával szemben az ideiglenesség és az ellenőrizhetőség felfüggesztése a katakrézis, de Patricia Parkerrel ellentétben²⁸ az én olvasatomban ez nem esik kívül az intencionalitáson, hiszen a *Winander Boy*-ban annak kinyilvánítása, hogy a szöveg ökomimézise felszámolja a hallgatással a távolságot a természet és a fiú között, vagyis az akusztikum elnémításának az aktuusa egyben a percepció felfüggesztésével is együtt jár. A katakrézis (mint metonimikus kauzalitás) ebben az esetben már eleve kikényszerített – ennyiben az alakzatok rendszerén kívüli, ugyanakkor a rendszer trópusa is.

Bettine Menke mindazonáltal úgy azonosítja katakrézis és antropomorfizmus szétartását, hogy míg az előbbi a figurativitás és a szó szerinti referencialitása közötti viszonyt teszi láthatóvá, addig az utóbbi megszakítja a helyettesítések láncát, amely előállította, és „elzárkózik tőle annak érdekében, hogy a természetüknel fogva némák beszélővé alakításának retorikai »merészségét« tompíthassa”.²⁹ E felfogás szerint a természet a csendre a zörejeivel hívja fel a figyelmet; meg kell szólalnia ahhoz, hogy elnémuljon – Wordsworth versében azonban nem ilyen egyértelmű megnyilatkozás és hallgatás viszonya. Amikor Menke összeköti az antropomorfizmust a prosopopoeiával, azt állítva, hogy valahányszor az utóbbi az előbbi felé közeledik, akkor megszűnik a katakrézisek és a metaforák közötti döntés képessége,³⁰ nem figyel arra, hogy ezzel éppen egy kényszerített léptet életbe, ami maga a katakrézis. Ennyiben pedig az arc- és hangadás alakzata nem tud nem antropomorfizmusként megnyilatkozni, vagyis a Menke által azonosított szétartás katakrézis és antropomorfizmus közt folyton konvergenciába fordul. És bár állítása szerint az antropomorfizmus kikezdi a referencialitást egy megkettőzéssel, a hangadással annak, aminek a természet nem engedélyezte a beszédet,³¹ ezzel az antropomorfizmus egyúttal enyhíti is a zavart, vagyis a katakrézis mint kikényszerített eldönthetetlenség abusióból értelemmel bíróvá, sőt referencializálhatóvá kell váljék – pontosan annyira explicitté, mint amilyen explicit módon Wordsworth verse színre viszi az ökomimézist. Ez pedig éppenséggel a természet és nem a beszélő oldalán mutatkozik meg – akinek a természet vagy engedélyezi a beszédet, vagy nem –, így Menkével ellentétben azt állítom, hogy de Mannál – és őt Morton felől olvasva – az válhat tétellel bíróvá az antropomorfizmus működésében, hogy magának a természetnek mennyire van engedélyezve a beszéd (illetve milyen feltételek mellett ítéltetett szükségszerű hallgatásra), és hogy ennek az ellenőrizhetetlenség–ellenőrizhetőség, szükségszerűség–eldönthetőség vagy uralhatatlanság–uralhatóság (katakrézis/metafora) dichotómiának, amely a kikényszerített döntésben kumulálódik, lehet-e olvasásalakzata az antropomorfizmus.

Tehát a metaforikus átvitelrel szemben, ahol a hallgatás mint elhallgatás a természet csendjével azonosítódik, az antropomorfizmus annak abusiója-e – kiegészítve a de mani konklúziót –, hogy ha valamit emberivé teszünk, akkor feltéte-

lezzük, hogy létezik, illetve egy olyan binaritás bevezetési kényszeréé, amely mentén élettelennek és némának gondoljuk el a figuráltat eredetileg – holott a természet az organikusság és a vitalitás terepe lenne, nem mellesleg pedig a romantikus költészet hangjának eredete a zörejek, zajok és morajok miatt, ahogy azt Friedrich Kittler részletesen kifejti pályája elején és végén.³²

3.

A természet nemcsak lehetővé teszi az antropomorfizmust azzal, hogy bizonyos dolgoknak nem engedi a beszédet, de amikor maga antropomorfizálódik, az antropomorfizmust mint a tropológia apóriáját demonstrálja. A romantikus antropomorfizmus alakzatának kizárása pontosan a nyelv naturalizálásának a nevében történt meg, állapítja meg Anselm Haverkamp, és a prosopopeia által kapott hang természetesként vétele révén teljessé vált ki.³³ Így érthető, hogy az antropomorfizmus a tropologikus feltételezettség apóriájaként egy alakzatnak az emberihez való hasonlóságában rögzül, a hang katakrézise pedig pontosan a hiányt, a hallgatást, a csendet mutatja fel leginkább sajátként, miközben ez a hiány, a természet kikényszerített hallgatása biztosítja a lehetőséget a hangadásra. Az antropomorfizmus ebben az értelemben, ahogy de Man fogalmaz, dermesztheti meg leginkább a tropologikus átalakítások és állítások végtelen láncolatát.³⁴ Ha az antropomorfizmusban a hang szó szerint nyilvánul meg, viszont éppen a szószerintiséget zárja ki olvashatóvá válásához (pl. a fák nem beszélnek kijelentést sem lehet szó szerint venni), akkor nem önkényes/intencionális binaritásban lép fel, mint azt Parker tételezi, hanem éppenséggel a kényszerített csendben, hallgatásban, amely a megszólalás miatt alapként pozicionálódik, vagyis mint az egyszerre szóra bírható és szóra bíró természet – a megszilárdult kettős binaritásban vagy a binaritás két oldalán megkettőződve (emberi, de azt hisszük, létezik, és ezzel párhuzamosan, élő, tehát szervetlennek kell lennie a figuráció előtt). A figuratív tehát nem természeti arcot kap, ahogy azt Menke állítja, amellyel szembehelyezkedik „az emberi” mint értelem éppen azáltal stabilizálódva, hogy önmaga értelmességét megkérdőjelezi (beszélhetnek-e a fák?, hogy az előző zárójeles példánál maradjunk), hanem katakrézis és metafora átfedése (ami eleve a tropologikus rendszer saját kényszere) pontosan úgy tárul fel az antropomorfizmusban, hogy a visszamenőlegesen tételezett élettelen hallgatását írja be. Ennyiben a jelölés önkényessége pusztán álca, mert mindig csak egy olyan binaritásban képes érvényesülni, amely viszont az ökomizis terméke (hogy mindig is külön volt natúra és kultúra); az álca leválaszthatatlanul megismétlődik a visszhang tapadásában a természetből az eredeti hanghoz, ezzel azt is tételezve a tropologikus mozgások eredményeképpen, hogy az egybefonódás előtt lennie kellett külön natúrának és kultúrának, viszont előbbi mindig élettelenként és szervetlenként kellene beíródjon ehhez az utólagos posztulátságában.

Ha de Man ugyanakkor nem egyszerű trópusnak nevezi az antropomorfizmust,³⁵ ezzel hangsúlyozva viszonykonstrukciós potenciálját, arra hivatkozva, hogy az a bináris ökonómiába integrálhatatlan, illetve aszimmetrikus struktúrákat hoz létre,³⁶ akkor ezzel pontosan a természet képzetét viszi színre egyszerre a kultúrával szembeállított natúraként és egy totális transzcendentalitásként is, amely integ-

rálhatatlan egy dichotómiába, viszont a dichotómia és az azon kívüliség bináris logikájaként írja be magát. Az antropomorfizmus mint naturalizálás e felől olvasva már eleve ismétlés, ennyiben pedig nagyon is természeti, hiszen benne a trópusok rendszere visszhangozza önmagát az előtérbe tolt naturalisztikusságban: a természet utánzása ezért már egy ökomimézis rekapitulációja és metalepszise Wordsworthnál is. E viszony szimmetrikus aszimmetriája pedig abban áll, hogy ismertnek venni, mi az emberi, még nem jelenti azt is, hogy tudjuk, mi a természeti. Nem fenomenalitásában adódik ugyanis a természet az embernek, illetve e módon éppen csak részenként válhat referenciálisan hozzáférhetővé, mely részek egy alakzat beírása során végrehajtott egységesítés feltételezése mellett válhatnak egy egész részeivé.³⁷ Hasonlóra jut Kulcsár Szabó Ernő is, amikor leszögezi, hogy „a tájverset nem fogjuk jobban »érteni«, ha a természet »megverselt« darabját – mondjuk Kemenesalját vagy a Tiszát – felkeresve kívánjuk ellenőrizni a vers igazságát.”³⁸ Ugyanis a természet „élményszerű-turisztikai funkciója a modernitásban gyakorta éppen ettől [a phüszisztől mint természettörténeti feltárlástól és a tájtól mint emergenciától³⁹ – S. R.] elszakadva bontakozott ki”,⁴⁰ és vált az immanencia szubjektum és objektum viszonya szülte diszkurzív alakzatának módosulásaivá.

Morton felemás válaszáként olvasható az antropomorfizmus e tropologikai apóriájára (a szükségszerű elválasztottság feltételezése az azonosítás miatt), hogy a szubjektum/objektum dichotómia fenntartása – pontosan a romantika beszédmódjára jellemző „a természetben már ottléttel”⁴¹ – a beszélő bennfoglaltságával szemben működik. Szerinte szubjektum és objektum áthidalhatatlansága és kényszeres relációképző formalizálása akkor érvényesül a leginkább, amikor az ökomimézis immerzióillúziója olyasfajta pozitivitásként íródik be a versekbe, hogy annak éppen a szöveg és az abban megszólaló hang figurativitása legyen képes ellentartani a természettől való distanciájával, idegenségével; ezzel egyszersmind negativitássá változtatva magát a költeményt.⁴² Vagyis olyan szekunder természeté, természetességé, amely mindazonáltal imitálni igyekszik a természet zörejeit, zajait, így azok a megszólalás felől pozicionálódhatnak a megszólított beszédeként vagy némaságaként – ahogy az a *Winander Boy*-ban is történik.

De mi történik abban az esetben, ha megszólalás és hallgatás kölcsönösen konstitutív viszonya az antropomorfizmus és az ökomimézis beíródásában éppen nem a szubjektivitás felől kerül vizsgálatra. Akkor az ökomimézis a saját effektusait azzal építi le, hogy performált állítása szerint a természet nem tud nem olvasható lenni, ennyiben pedig a természet csendje vagy a megszólalás alakzatán keresztül (mint parabázis), vagy a megszólalás alakzatában (mint megszólított) artikulálódik. Ahogy Kulcsár Szabó megfogalmazza: „A természet különösen a költészetben nem az, ami magától fogva magánvaló. A természet azért is mindig humán konstrukció, mert a mindenkor észlelés horizontstruktúrája csak az emberre vonatkoztatva teszi hozzáférhetővé [vagy éppen hozzáférhetetlenné, hiszen a baglyok hallgatása felfüggeszti a térérzékelést a Wordsworth-versben – S. R.]. Azt is mondhatnánk, ennyiben sohasem a természet naturalizálja az embert, hanem humán rátekintésben a natúra tárgyiságai, színei, hangjai és dimenziói rendeződnek olyan mediális környezeté, amely az ember számára »berendezett«, s egy neki menedékül szolgáló anyatermészet alakját ölthette.”⁴³

4.

A természet csendjének előállított voltára pont az hívja fel tehát a figyelmet, ahogy a természetet előtérbe tolja bármelyik vers az ideológia és az eszmék ellenében. Ezzel a lépéssel viszont az immerzió helyett éppenséggel egy olyan immedialitás válik a romantikus versbeszéd sajátjává, amely egy átvitel a szószerintiség kizárásával (vagyis az antropomorfizmus egyik aspektusa). Hovatovább destruálódik az esztétikai távolságtartás is azzal párhuzamosan, hogy a közvetlenség válik a tulajdonképpeni distanciává, mely leleplezi, hogy a vers máshogy nem olvasható, mint a természettel való összefonódottságára tett önreflexió. Ugyanis Wordsworth-nél a szöveg arra mutat rá, hogy intenciója szerint felszámolja a distanciát natúra és kultúra között, viszont ez az aktus maga az a distanciaképzés, amelyet az intencióra irányuló poetikai deixis kivitelez. Csak olvasási utasításként olvasható, ami maga idealizált állapot a versben már azzal is, hogy szó szerint olvasandó a reflexió, viszont az antropomorfizmus, ahogy fentebb kifejtettem, ezt a szószerintiséget zárna ki. Ha az antropomorfizmus relációképzés és predikátum, vagyis egyszerre állítást produkál és az ennek megtételéhez szükséges mozzanatokat is állítja,⁴⁴ akkor pontosan azzal viszi színre viszonyrendszerét, hogy azt saját olvashatóságaként tünteti fel természet és ember, csend és megszólalás viszonyában. Ez merőben különbözik attól, amit Wolfgang Iser üres helynek nevezett a rámutatás és elhallgatás dialektikája révén létrejövő és szabályozódó elemek kiemelésével, ám a köztük lévő kapcsolat elhallgatásának formájában.⁴⁵ Morton és de Man elméleteiben az antropomorfizmus és az ökomimézis éppen a kapcsolatokat teszi nyilvánvalóvá, viszont a relációban résztvevő elemek maradnak a háttérben – holott a primer szövegek meg azokat tolják az előtérbe.

Az immedialitás, a túlzott közelség mindenestre a veszteség érzetét kelti Morton szerint,⁴⁶ vagyis maga a szöveg válik olyan distanciává, negativitássá, tehát megszólalássá a természet csendjével szemben, amely felhívja a figyelmet a hiányra, a természet elvesztésére. A természet megszólítása ezért olyan távolságot feltételez, amely a megszólalás és a hallgatás között húzódik az immanenciában; nem a jelenlétbe íródik be a távollét vagy fordítva, hanem pontosan a megnevezhetetlenség és rámutathatatlanság azonosítódik tropologikus szinten beszéd és hallgatás relációjának a dinamikájával. Ennyiben a természet egy újabb figuraként azonosítható a figurán belül: mindig egy apophasis, a nem megemlékezéssel említődik meg az antropomorfizmusban – az előtérbe tolással kellene, hogy megalkossa a háttért. A natúra a tropologikus ökonómiában és a dichotomikus taxonómiákban a kényszerűen beleértett, maga a katakrézis – legalábbis működését tekintve. Az antropomorfizmus által megképzett hamis közvetlenség és a közvetlenség illuzorikusságának leleplezése egyaránt duplikációkhoz és tükröződésekhez vezet az esztétikai és az esztétizált, az eredeti (hang) és a megismételt (visszhang) között. Ez a megszólaló alakzatában markánsabban megmutatkozik, mint a megszólítottnál: „még akkor is ha az »én«-t a természetbe lehetne süppedtetni és továbbra is énként létezne, maradna az az én, amelyik ezt elmondja.”⁴⁷

Mert végső soron nem épp a szóra bírhatatlan természet olvasódik antropomorfizmusként és ökomimézisként abban, ahogy a megképzett alanyi megszólaló és kijelentései egymástól elválasztottnak kerülnek beállításra, valahányszor az én beszéde, lelke, elméje a természetbe kivetítődik,⁴⁸ ennyiben pedig a „dialektikus át-

fordítás állítólagos eredményei – a jelentésalkotás, a nyelv fenomenalitásának megalapozása – inkább azoknak a mechanikus es ismétlődő folyamatoknak az illuzórikus hatásai [...]: figurákkal kierőszakolt egymásmellettiségek, ismétlésben fönnálló kapcsolatok.”⁴⁹ Ennek figurációja azzal jár, hogy az alany és állítmány közötti kapcsolat lehetősége már a beszélő megalapozottságánál felfüggesztődik, hiszen „[a]z »én« tételezettségének következményeként kitörlődik az azonosság mint az »az, ami« és az »az, aminek mondja magát« azonossága-a-különbözőségben, mint tulajdonságokkal bíró létező vagy állítmányokkal rendelkező alany.”⁵⁰ Ezt az alapvetően interobjektív viszonyt, amely az én verbális állításában figuratív módon működik, nevezi Morton realista mágiának, amikor a fenomenális tapasztalat által alkotott oksági láncok annak mutatják magukat, amik: egy esztétikai előtérrel elleplezői az aszimmetriáknak és diszharmóniáknak.⁵¹

Ez a reláció értelmezhető materialitásként de Mannál a figurációban: mentes az intellektuális reflexiótól, tisztán formális, híján van a szemantikai mélységnek. Nagyon hasonló ahhoz a viszonyhoz ez a természetesnek vélt alap, amelyet Timár foglal össze a mortoni ökokritika központi gondolatával, az ökológikus lét természetsszerűségével kapcsolatban: „olyasmit szeretünk, ami nem azonos velünk... szeretjük a dologvoltát, a néma, tárgyias minőségét a tárgynak, a radikális nem azonosságát: a természet *nem* a lelkünk tükré”,⁵² hanem automatizmus – tehetjük hozzá. Wordsworth-nél ugyanis az ökológikus lét materialítása logikus tropológiai kényszerként lép érvénybe, amikor a fiúnak meg kell halnia a természet hallgatásához, hogy az ne artikulálódhasson a megszólalásban; ez a természet rendje. Illetve az is, hogy a fenomenalitása ennél fogva a tropológiai rendszer fenomenalizálódásával kerül átfedésbe, és hozzájárul a realista mágiához, ezzel párhuzamosan pedig a természeti jelenségek az antropomorfizációban (és az ezzel együtt járó adresszálhatóságukban) képesek enaktálni a trópusok ökonómiájának materialítását, amely nem más, mint az esztétikainak mint érvényes kategóriának a lebontása⁵³ – antropomorfizmus és ökomimézis nullpontja. Ha pedig Morton szerint nincs ökológia szubjektum nélkül,⁵⁴ a kérdés csak az, hogy az a beszélő én vagy a hallgató természet, esetleg a kettő összefonódása mint reláció lenne; ennek kialakítója pedig a tropológikus automatizmus, amely egy kényszer a választás helyett, azaz hogy a kényszer választása és a választás, a binaritás kényszere;⁵⁵ az antropomorfizmus a metafora és a katarézis katakretikus átfedéseként. Wordsworth-t ugyanez a kényszer mozgatja, amikor elégia vagy sírfelirat helyett ódával zárja a verset, mert egy elégia szólhat az eltávoztatról, de nem távozhat el a természet, amelynek bioszférája nélkül a beszélő hang nem terjedne, és végképp nem visszhangozna: nem tudjuk gyászolni a természetet, mert annyira benne vagyunk abban minden figuratív megnyilatkozásunkkal.

JEGYZETEK

1. L. Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard UP, Cambridge (MA), 2007, 6.; Uő., *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia UP, New York (NY), 2016, 48–51.; Uő., *Being Ecological*, MIT Press, Cambridge (MA), 2018, 74.

2. L. ehhez magyarul: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 267–295.

3. L. Evelyn Barish, *The Double Life of Paul de Man*, W. W. Norton, New York (NY), 2014.

4. L. Timár Andrea, *A tenger és a kagyló. A katasztrófa már megtörtént, avagy a posztbumán poétikák lebetősegei = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás, Ráció, Bp., 2017, 309–12.
5. Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Harvard UP, Cambridge (MA), 2010, 10.
6. Uő., *Ecology without Nature*, 77.
7. Paul de Man, *Romanticism and Contemporary Criticism*, The Johns Hopkins UP, Baltimore (ML), 1996, 77.
8. *Ua.*
9. *Ua.*
10. *Uo.*, 80.
11. *Uo.*, 101.
12. Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York (NY), 1984, 281.
13. Uő., *Romanticism and Contemporary Criticism*, 78.
14. *Uo.*, 80.
15. *Ua.*
16. *Uo.*, 85.
17. Vö. Uő., *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2002, 31.
18. Vö. Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, 242–245.
19. *Uo.*, 246.
20. Vö. *Uo.*, 86. Barbara Johnson olvasata alapján ezért az antropomorfizmus, különösképpen azáltal, hogy de Man Nárkisszosz és Daphné példait hozza, úgy működik, mint egy mitologikus világ, ahol ember és természet feltételezett harmóniája krízisbe kerül, s az identifikációkban bekövetkező törés maradéka nem más, mint az antropomorfizmus (Barbara Johnson, *Anthropomorphism in Lyric and Law*, Yale Journal of Law & the Humanities, 1998/2, 552.). Amennyiben Nárkisszosz minden említése mögött ott rejtőzik Echo, ahogy azt Johnson felelegeti, akkor viszont ennek talán mégsem a de Manon végrehajtott feminista kritika felé kellene vezetnie, hanem egy olyan visszhang azonosítási feltételeinek feltárását kezdeményezhetné, amely már eredetileg adott, és ezért szükségképpen hangként transzformálódik, máskülönben pusztá viszonystruktúra maradna – és emiatt a megszólalást mi is előzetesként kényszerülünk olvasni.
21. Morton, *Ecology without Nature*, 142.
22. *Uo.*, 141.
23. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 240.
24. *Uo.*, 245.
25. *Uo.*, 246.
26. *Uo.*, 79 sk.
27. *Uo.*, 244.
28. Vö. Patricia Parker, *Metafora és katakrézis = Figurák*, szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat – Pompeji, Bp. – Szeged, 2004, 58 sk.
29. Bettine Menke, *Az olvasás 'prozopopeiája' de Mannál. Az emlékmű kiüresedése = Paul de Man „retorikája”*, szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc, Gondolat – Pompeji, Bp. – Szeged, 2004, 35.
30. Vö. *Uo.*, 69.
31. *Uo.*, 37.
32. L. Smid Róbert, *Birdlandtól Ladylandig – és vissza. A lírai hang archeológiája Friedrich Kittler élelművében = Verskultúrák*, 524–550.
33. Anselm Haverkamp, *FEST/SCHRIFT. Festschreibung unbeschreiblicher Feste = Poetik und Hermeneutik*, Bd. 14, szerk. Walter Haug – Rainer Warning, Fink, München, 1989, 288.
34. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 240.
35. *Ua.*
36. Olyan szinten is, hogy bár az *Obsession* a *Correspondances* lírai olvasata, ez fordítva nem lehetséges. *Uo.*, 262.
37. Hogy a fenomenológia kritikája felől is mennyire összecseng Morton és de Man érvrendszere, ahhoz l. előbbi Pascal-olvasatát (Uő., *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis [MN], 1996, 58 sk.) és utóbbinak az ökológiát a püré (ma/esh) struktúrájával azonosító gondolatmenetét (Morton, *The Ecological Thought*, 28–38.)

38. Kulcsár Szabó Ernő, *Szótest – látvány – hangzás. A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = „folyékony szobor vagy szilárd szökökút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újbóldasokról*, szerk. Buda Attila – Palkó Gábor – Pataky Adrienn, PIM, Bp., 2017, 13.
39. Vö. még ehhez Morton, *Being Ecological*, 24.
40. Eisemann György, *A „létezés poézise” Arany János lírájában* = *Verskultúrák*, 147.
41. Morton, *Ecology without Nature*, 135.
42. Uo., 137, illetve 150.
43. Kulcsár Szabó, *i. m.*, 41.
44. Cynthia Chase, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, Pompeji, 1997/2–3, 115.
45. Wolfgang Iser, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete* = *Testes könyv, I*, szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc, ICTUS – JATE, Szeged, 1996, 248.
46. Vö. Morton, *Dark Ecology*, 127.
47. Uő, *Ecology without Nature*, 182.
48. Vagy ahogy ezt Eisemann megfogalmazza: „A széltől – a hangzó természet romantikus közegétől – eredő, de ekkor már csak zajló tömlekként továbbított szavak elfedik nemcsak a költő által hátrahagyott nyomokat, hanem magát a holt költőt is mint nyomot.” Eisemann, *i. m.*, 153.
49. Chase, *Arcot adni a névnek*, 143.
50. Uo., 121. Itthon legutóbb Balogh Gergő hívta fel a figyelmet a lírai és az életrajzi én romantikától örökölt szervességére, holott már a mű, az életmű, az életrajz és az irodalomtörténeti narratívában használt ének esetében is beszélhetünk olyan eleve osztottságokról, amelyeknek két oldala között csak tétélezhető a szimmetria, de nem természetesen adott szimbiózisként: „Az *én* jelölése ebben a paradigmában olyan önreflexív jelszerkezetet feltételez – hiszen itt az *én* jelöltje az *én* –, amely éppen a minden közlésbe törést ékelő nyelvi differencia eltörölhetetlensége miatt lesz tulajdonképpen lehetetlen, így a megkülönböztethetlenségbe való eljutás már mindenkor egy történeti szempontból is téves olvasaton, például a romantikus irodalom önprezentációjában a vallomás alakzatait gyakran előtérbe állító tendenciáinak a későmodern versnyelvben megfigyelhető széttagolódással szembeni értelmezői abszolutizálásán alapszik.” Balogh Gergő, *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél*, FISz, Bp., 2018, 163.
51. Timothy Morton, *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, h. n., 2013, 19.
52. Timár, *i. m.*, 314.
53. Vö. Andrzej Warminski, *Ideology, Rhetoric, Aesthetics. For de Man*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2013, 41.
54. Morton, *Ecology without Nature*, 182.
55. Hogy parafrazeáljam Kulcsár-Szabónak a de mani szöveggépre vonatkozó koncepcionalizálását: vö. ehhez Kulcsár-Szabó Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Bp., 2007, 297.

MEZEI GÁBOR

Az írás fraktúrái

A HANGOZTATHATATLAN SZEREPE A LÍRÁBAN

Ha a hallgatás jelenségéhez az írás grafikus működései felől közelítünk, felmerül a kérdés, hogy az írást egyáltalán lehetővé tevő térközök és üres helyek hogyan viszonyulnak hozzá. Az írás fraktúrái, amelyeknek a grafikus felület ad teret, a hangoztathatatlan jelenlétét eredményezik az irodalmi szövegben. Ez a hangoztathatatlanság pedig, mintegy a hallgatásból való kilépés, sőt, a megszólalás lehetlenségeként az írás ezen szükségszerű üres helyei által generálódik, és ilyen módon

az írás működésének alapfeltételeként érthető. Éppen ez az oka annak, hogy az írásról való gondolkodás újra és újra visszatér a térközök szerepének fontosságához. E túlságosan is általános jelenség árnyalásának és kibontásának érdekében ugyanakkor érdemes bevezetni a fraktúra fogalmát, amely jelen összefüggésben 'törés' jelentésben áll, és többek között a gót betűs írás tört vonalai miatt vonatkoztatható az írásra, ennek üres helyeire, de geográfiai kifejezésként is használatos (pl.: egy szikla törésvonalai). A fraktúra ugyanakkor olyan törést, törésvonalat jelez, ami egyszerre választ el és köt össze, ahogyan az Heidegger megint csak geográfiai vonatkozásokat hordozó 'Riß'-fogalma,¹ vagy Derrida *Grammatológiájában* a 'brisure' jelentései mutatják (ez utóbbi írás és beszélt nyelv között előálló olyan diszkontinuitásként is érthető Derridánál, ami éppen a hangoztathatatlan az írást előtérbe helyező vizualitása felé mutat).² Az írás működésében alapvető fraktúra az a köztes hely, amely meghatározhatatlansága miatt választja el az írást a beszélt nyelv folytonosságától (a temporalitás felől is elmozdulva), illetve a hangoztathatatlan szükségyszerűségét a hallgatás intencionalitásának lehetőségétől.

Ahhoz, hogy a fraktúra működése megközelíthetővé válhasson, először is érdemes rövid kitérőt tenni a grafikus felület szerepének irányában. Az íráshasználat minden területére igaz – a topográfia esetében pedig a grafikus felület, az írás elhelyezkedése és a térközök jelenléte igencsak meghatározó, amint erre az itt olvasott versek rá is fognak mutatni –, hogy a felület maga korántsem tölt be passzív szerepet, hiszen „[a]z »alap« [ground], vagy a »hordozó« [support] fogalmak [...] megerősítik azt a hierarchiát, ahol az alap alárendelődik a feltehetőleg jóval szubsztantívabb szövegnek és grafikus elemeinek, amelyeket aztán »rá« helyeznek.”³ A grafikus felület alárendelt szerepe azért nem lehet elfogadható, mert anyagi jelenléte minden grafikus működés szükségyszerű előfeltétele, illetve ezen túl azért sem, mert az írást lehetővé tevő tér létesítéséhez egységekre és törésvonalakra van szükségünk, ezek ugyanakkor nem létezhetnek grafikus felület nélkül. És mivel a felület teszi lehetővé a fraktúrák jelenlétét, minden, ami ezen *belül* történik, az írás térbeliségét veszi igénybe; a fraktúrák, a térközök (szóközök, sorvégek, versszakok közötti üres helyek) a grafikus felület e kétdimenziós terében állnak elő.

Négy, egymástól költészettörténetileg igen távoli szöveget röviden szóba hozva kísérlek meg rámutatni, hogy az írás fraktúrái hangoztathatatlanságuk révén hogyan működtetik az üres hely poétikáját. Shakespeare, Ezra Pound, Mészöly Miklós és Nemes Nagy Ágnes verseiben az írás üres helyei különféleképpen határozzák meg a szövegekhez való hozzáférést. Ami közös lesz bennük, az a grafikus felület térbelisége által lehetővé tett fraktúrák igen szembetűnő jelenléte. Míg azonban Shakespeare 126. *szonettjében* az üres hely elhallgatásként, a versbeli beszélő hangvesztéseként értelmezhető, a további példákban már nem hangzó beszéd és hallgatás viszonya lesz a kiindulási pont, hanem az írás tere által létesített fraktúrák hangoztathatatlansága.

A 126. az egyetlen Shakespeare-szonett, amely tulajdonképpen nem nevezhető szonettnek, az utolsó két sora (couplet) ugyanis hiányzik. Az 1609-es Quarto kiadásban ez a két sor két pár, egy-egy sorhossznyi térközt vagy szóközt magában foglaló zárójel közé kerül, de igen gyakori e zárójelek elhagyása is a különböző szövegváltozatokban. Azon túl, hogy a vers a szonettstruktúrához képest, előzete-

sen értelmezhető befejezetlen szonettként, a be nem töltött sorok üres helyként a zárójelek révén is megjelennek az írás terében.

[...]

*Yet feare her, O thou minnion of her pleasure;
She may detain, but not still keep her treasure!
Her Audite(though delayed)answer'd must be,
And her Quietus is to render thee.*

()
()⁴

A szöveghelynek a könyv egészét tekintve is különös jelentősége lesz, hiszen ez az utolsó olyan szonett, amelynek még nem a 'mistress' (Úrnő) a megszólítottja. A megszólított fiú eltűnésével egy időben szűnik meg tehát maga a szólam is, az elhallgatást magát pedig a szöveg utolsó két olvasható sora is előrejelzi az 'Audite' és a 'Quietus' szavakkal, amelyek azon túl, hogy a Természettel való elszámolásra és a tartozás végső kiegyenlítésére, a megszólított halálára utalnak, ezt az elszámolást beszélő és megszólított egyszerre történő elcsendesedéseként ('quietus') jelölik meg. A hallgatás itt tehát a beszéd megszűnéséeként,⁵ elhallgatásként értelmeződik, a szólam számára fenntartott, de be nem töltött üres helyként, amelyet a grafikus felület tesz lehetővé. A szonett beteljesíti saját zárlatát, miközben az elcsendesedést a csak vizuálisan hozzáférhető üres hely révén viszi színre; a hallgatásnak itt tehát egyfajta maximumaként értelmezhető a hangoztathatatlan jelenléte, olyan szükségyszerűségként, ami a hangzó szólamhoz képest mutatkozik meg.

Az írás fraktúrái azonban korántsem csupán az elhallgatás helyeként érthetők. A következőkben a líra olyan működéseire igyekszem rámutatni, ahol a fraktúra nem a megszólalással, nem a hangzó nyelvvel való viszonyában, sőt, nem is a szólam megszűnéséeként vagy a szólamba iktatott szünetként van jelen, hanem az írás terének hangoztathatatlan, üres helyeként. Éppen ezért fontos, hogy a grafikus felület ne alárendelt szerepben, de térbelisége által legyen jelen. Olyan verseket fogok ezért itt szóba hozni, amelyek esetében az üres hely juthat poétikai szerephez. Nem véletlen ugyanakkor, hogy mindhárom itt következő szöveg a topográfia teszi tárgyává, hiszen a geográfiai relációk, a tér elemeinek egymáshoz való viszonya és a közöttük lévő hely, illetve térköz ebben az esetben különös fontossággal bír. A fraktúra poétikai szerepének megértéséhez tehát érdemes felvázolni írás és topográfia analógiájának alapösszefüggéseit is, illetve megvizsgálni, milyen funkcióval bír a fraktúra a topográfia esetében.

Ha a táj klasszikus, simmeli fogalmához fordulunk, szembetűnő, milyen fontos szerepet kap az elválasztás, elkülönítés gesztusa a fogalom meghatározásakor. A *táj filozófiájában* Simmel felteszi a kérdést, mi az, ami a táj identitását biztosítja, mi történik akkor, mikor valamit tájként látunk. Ahhoz, hogy hozzáférjünk a tájhoz, véleménye szerint, körül kell tudnunk határolni, kiemelni egy pontját, elemeket és központokat kell kijelölni benne, és el kell különíteni a részeit.⁶ Ilyen módon a törésvonalakra, fraktúrákra ezen körülhatárolások miatt van szüksége, és éppen a körülhatárolhatóság garantálja, hogy olyasvalami jöhessen létre, ami már tájként

érzékkelhető. Nem csak az ő térkoncepciójában fedezhető fel ugyanakkor a fraktúra meghatározó szerepe. Mert bár de Certeau a hétköznapi élet praxisairól értekezve nem a geometria alapjaiból indul ki, hanem a „séta retorikájából”, a fragmentumszerűség az aszindeton kötéseket elhagyó működésének következtében magában hordozza a törésvonalak a térhez való hozzáférésben betöltött alapvető szerepét. A tér ilyen módon egymástól elkülönülő szigetekből épül fel, mivel „a séta szelektálja és fragmentumaira bontja a keresztbe szelt teret; átugrik összekötő elemeken és teljes részeket hagy ki”.⁷ Ilyen módon tehát a séta hétköznapi gyakorlata a téralkotást fraktúrák közbeiktatásával viszi végbe, ahogyan az írás is. Ezek a koncepciók azon a tapasztalaton alapulnak, hogy a topográfia számára elkerülhetetlen hogy megkülönböztessen, illetve elválasszon térbeli egységeket. És mivel Heideggernél és az itt idézett két szerzőnél is egyértelmű, hogy ezt választóvonalak, törések és fragmentumok révén teszik, azt mondhatjuk, hogy a térbeli egységek közötti üres helyek meghatározó szerepet töltenek be. A grafikus felületek struktúrái azért léphetnek itt működésbe, mert maga a felület lehetővé teszi a fraktúrák jelenlétét. Mindösszesen tehát ezen a ponton azt mondhatjuk, hogy a topográfia esetében a téralkotás a fraktúrák jelenléte révén mehet végbe.

A Heidegger által alaprajzként, tervrajzként meghatározott törés olyan vonás vagy vésett vonal, ami egyfelől bemetszéseket ejt a földön, jellé téve felszínét, másfelől széleket és mértéket ad a világnak.⁸ A törésvonal tehát aktív alapként mindig működésben van, ez a geometrikus elrendezés azonban nem csak a topográfiát érinti. Az is folyamatosan hangsúlyt kap ugyanis, hogy ezek a vonalak inskripciószerűek, tehát az írás térbeliségén alapulnak. Írás és topográfia a fentiekből is következő elválaszthatatlanságára ennek nyomán a következőkben egy Mészöly-versen keresztül igyekszem majd rámutatni. Mészöly Miklós *Elégia* című kötetének darabjai, amellet hogy a pontosság⁹ poétikája és a kartográfia technikájának használatba vétele az életmű több pontján is előtérbe kerülnek,¹⁰ a topográfia technikáinak olyan működési lehetőségeire mutatnak rá, amelyek az irodalmi szöveg írottágát helyezik a középpontba. Itt és most egyetlen példán keresztül igyekszem erre rámutatni, az üres helyek jelenlétének körülírása révén. *Gemenc* című szövegében a szintaktikai-tipográfiai meghatározatlanságuk miatt mondatként nem funkcionáló szövegegységekről beszélhetünk. A mondatzáró írásjelek hiánya miatt a szöveg intonációja is bizonytalan, ezzel egy, a beszélt nyelvtől eltérő eltávolodást visz véghez, arra a törésvonalra mutatva rá, amit a beszéd és az írás közötti derridai diszkontinuitásként jelölhetünk. A befejezetlen szövegegységek utáni üres helyek így nem rendelkeznek akusztikai funkcióval, sőt, mivel nem a megszólalással való viszonyukban tételeződnek, nem az – éppen emiatt darabokra eső – szólam megszűnéseként, azaz nem elhallgatásként férhetők hozzá, hanem a grafikus felület be nem töltött pontjaiként.

*Fénybe bénított bolytág Kötélgubanc gyökerű fák A vízen
lassan széttartó hullám Tegnap evező-nyom*

Az üres helyek a szövegrészek közé történő beíródásuk által a vers töredezettségéhez, fragmentáltságához vezetnek, mellérendelések révén rendezve el a darabokat. A mellérendelések egyidejűségére maga a szöveg is utalni látszik, a kinetikus viszonyok elbizonytalanítása által. A képek temporális struktúrája ugyanis igen radikális fokozatváltásokon keresztül jut el idő és mozgás mérhetetlenségéig, három lépésben: „A vízen lassan széttartó hullám”; „Tegnap evező-nyom”; „Diluviális távolodás”, az utolsó fázist az írás terében is eltávolítva a szöveg töredezett egységétől. A temporális keretek egyre radikálisabb tágításának és a szöveg mellérendelő karakterének, pontszerűségének eredményeképpen a „Tegnap evező-nyom” kifejezésben rejlő tér- és időviszonyok közötti feszültségből – ahol a már nem jelenlévő mégis lokalizálható lesz – a szöveg térbelisége éppen a fraktúrák miatt válik felületévé a vershez való hozzáférésnek. A kinézis és egyben ennek szükségszerű temporalitása pedig nem csak az „evező-nyom” mozgástól való megfosztottsága, de a vers bevezető képei, illetve ezek jelzői által is felerősödik, a „Fénybe bénított holtág” mozdulatlansága és a fák gyökereivel azonosított „Kötélgubanc” élettelenisége révén. Ez az időbeliségtől és kinetikus karakterétől eltávolodó szöveg így képi síkon is megerősíteni látszik a felület azon elsődlegességét, amely az üres hely grafikus alapjaként szolgál. Ezek az üres helyek, vagy fraktúrák, amelyek Derrida és Heidegger fent idézett fogalmaihoz hasonlóan egyszerre választják el és kötik össze a szövegegységeket, a lineáris folytonosságot megszakítva, a grafikus felület előzetessége révén állnak itt elő, e felület teszi ugyanis lehetővé azt, hogy az üres hely a versbe íródhasson, illetve hogy a hiány írhatóvá váljon.¹² A felület térbelisége által lehetővé tett fraktúrák ilyen módon nem elhallgatásként érthetők, hanem az üres hely hangoztathatatlan jelenléteként működnek a szövegben, grafikus működésük révén tehát itt már mentesek hallgatás és elhallgatás lehetséges akusztikus oppozícióitól.

Mészöly versének egy lehetséges, világirodalmi párversét, Pound imagizmusának¹³ korai példáját nemcsak a grafikus felület üres helyeinek hasonló felhasználása miatt, hanem azért is érdemes itt szóba hozni, mert ez a felület az *Egy metróállomáson* (*In a Station of the Metro*) esetében úgy is szerepet kap, hogy a képi síkon megmutatkozó, fekete alapon előálló „jelenés” a betű feketesége és a felület fehérsége révén az írás terében is megmutatkozik, átlépve a verbális és ikonikus közötti határt.

Ez arcok jelenése a tömegben ;
Szirmok egy nedves, fekete ágon .¹⁴
 (Károlyi Amy fordítása)

Mivel a linearitást megtörő üres helyek ebben az esetben sem azonosíthatók a tördelés vagy a szintaxis működéséből következő szünetekkel, az olvasásban beálló kényszerű szünetek feldarabolják, elemeire bontják a verset. Ez a folytonosságáról lemondó szöveg vizuális elrendeződésének radikalitása miatt saját képiségen keresztül válik hozzáférhetővé, amennyiben a „szírom” és „arc”, „tömeg” és „fekete ág” azonosításokat magára a szövegre, betű és hordozó kettősére is kiterjeszthetővé teszi. Ez a verbálison keresztül az ikonikus felé történő elmozdulás, ahol a betűk feketeségéből kirajzolódó ág és az üres helyek szirmokra vonatkoztatható fe-

hérsége a vers grafikus megjelenését is lehetővé teszi, a felületnek köszönhetően megy végbe. A vers grafikus jelenléte tehát olyan szimultán hozzáférést tesz szükségessé, amely írás és fraktúra közös térbeliségében állhat elő. Éppen ezért, a hangoztathatatlan üres hely szerepének körüljárása érdekében ezen a ponton érdemes megvizsgálni, milyen viszony tételezhető írás és fraktúra között.

A fraktúra számos íráskonceptió esetében középpontinak nevezhető, Vilém Flusseről Nelson Goodmanen át Sybille Krämerig, még ha más fogalmakon keresztül kerül is az egyes esetekben megnevezésre. Az írás Flusser számára a betűk diszkrét rendszere, amelynek alapja a partikularitás. A partikularitás azonban éppen azért kerülhet előtérbe, hogy az írás esetében a fragmentáltság alapvető tulajdonságként gondolható el. Flusser ehhez az írás folyamata felől talál magyarázatot, abból indulva ki, hogy az írás instrumentumától függetlenül mindig rá vagyunk kényszerítve arra, hogy megszakítsuk ezt a folyamatot, a toll tintába mártásakor, vagy az írógépben szalagot cserélve. Ez az oka annak, hogy szüneteket kell beiktatnunk szavak, mondatok és a szöveg minden más egysége közé, aminek eredményeképpen a notáció gesztusának Flussernél a *staccato* a sajátja.¹⁵ A szünetek, köztes helyek beiktatása garantálja a fraktúrák jelenlétét, amelyek az írás struktúrájának alapfeltételeként érthetők. Az írás ilyen módon a betűk diszkrét rendszerét kell hogy használja, ahol a partikularitás alapelve érvényesül. Egy-egy betű helyét maga a grafikus felület jelöli ki, a partikularitás pedig szükségessé teszi a fraktúrák beiktatását, ami az írás kétdimenziós működéséért szavatol. Ez a kétdimenziós működés pedig, egy lépéssel tovább, az írás kortárs koncepciói számára biztosít közös kiindulópontot. Nelson Goodman írás-fogalmában az összekapcsolódás hiánya (*'disjointness'*) kap meghatározó szerepet, amiből aztán Sybille Krämernél a térközök szükségességének elsődlegessége következik, az írást meghatározó alapvető jellegzetességként. Mivel az írott jelek mindig diszkrét jelekként vannak jelen, szükségszerű, hogy térköz van két szomszédos jel között. Krämer koncepciójában a kétdimenziós felület és a térközök szükségszerű előfeltételei az írás működésének, ami éppen emiatt hangsúlyosan térbeli lesz. Az írás térbeliségének ezekben a koncepciókban mintegy magyarázataként szerepel itt tehát az írást tagoló üres helyek jelenléte, másképp fogalmazva, maga az írás a fraktúrától válik függővé.

Fontos azonban hangsúlyozni, hogy Mészöly és Pound szövegeinek esetében a térköz poétikai működését az tette lehetővé, hogy mindkét esetben üres helyként volt jelen. Az üres hely jelenségét – amellettt hogy az írás itt említett minden koncepciójában szerepet kapott – ugyanakkor reflektáltabban, bár a korábbiaktól korántsem függetlenül képes magába foglalni Siegert rács-fogalma. Azzal együtt, hogy itt ismét csak utalni tudok írás és topográfia összefüggéseire – hiszen a grafikus felületet használó topográf rács az, aminek segítségével még nem ismert területek is felmérhetők – a rács mint kultúrtechnika ezen a ponton azért kap különös jelentőséget, mert számot tud vetni azzal az esettel is, ha valami nincs a helyén, képes arra, hogy üres helyet írjon, azaz létre tud hozni egy „előzetes geometriai helyet”.¹⁶ A hiány írhatósága azonban itt is a grafikus felület írást megelőző szerepe miatt lehetséges egyáltalán. Éppen ez lesz az oka annak, hogy az üres hely nem a megszólaláshoz képest tételeződik, hanem a grafikus felülethez képest, ami esetében betöltetlenül maradt, illetve az írással ellátott, betöltött felülethez, ami viszont maga sem a beszélt

nyelvhez való viszonyában gondolható el, hanem előzetességében, ahogy az Derida írás-fogalmában is megmutatkozik (az írás ugyanis nem kezelhető a hangzó nyelv rögzített verziójaként). Mivel a rács esetében, ahogy az írás esetében is, a grafikus felület biztosítja az üres hely, térköz vagy fraktúra lehetőségét, illetve azt, hogy a rács mintegy megelőzze az elhelyezett tárgyat, a felület mindkét esetben minden grafikus, vagy kartografikus működés előfeltételeként kezelhető. Ez az a pont, ahol írás és kartográfia között analógia vonható, olyan alpműködésekről lévén szó, amelyek mindkét esetben meghatározóak; a fraktúra és az üres helyek az alapjai a térbeli egységek létrehozásának mind az írás, mind a kartográfia esetében.

Az üres hely előzetességének kihasználása, ami az említett Mészöly-vers és Pound Metró-szövege esetében is az írás fraktúrái révén – és egyben a versek töredezettségének közbejöttével – eredményezi a felületet igénybe vevő térbeliségüket, Nemes Nagy Ágnes *Egy pályaudvar átalakítása* című prózaversében jut az egész szöveg felépítését és működését meghatározó szerephez. A prózavers, amely a topográfiai deskripció lehetetlenségére azzal mutat rá, hogy egy még nem létező épület leírására vállalkozik, különös módon annak illúziójával áll elő, hogy saját szövege révén képes betölteni azt az üres helyet, amit a pályaudvar struktúrája határoz meg, mintegy előzetesen. A rács, illetve a kubusok alkotta struktúra, ami a szöveg szerint még üres „légműméterek” elrendeződését már azelőtt előírja, hogy az állomás épülete elkészülne, éppen azáltal teszi ezt lehetővé, hogy egy olyan grafikus rendszerre, a rács kultúrtechnikájára épül, amelyben az üres hely is figyelembe vehető. A prózavers egyik legfőbb tétjeként kezelhetjük azt a kérdést, hogyan teszi hozzáférhetővé az üres helyet, illetve milyen nyoma, poétikai jelentősége van annak, hogy a szöveg e hiány megírására vállalkozik, a hangoztathatatlan, csak térbeliségében elérhető grafikus felület révén.

Nemes Nagy Ágnes prózaverseiben az urbánus terekhez való hozzáférés többféleképpen is kapcsolható a rács kultúrtechnikájához. Gyakran önreflexív, a szöveg működésére mutató utalásokkal, ahogy a *Villamos-végállomás* második szakaszában olvasható azonosítás esetében: „vasrács sárgára festve; századvégi öntöttvas-líra”. Máshol a – sokszor láthatatlan – látvány ellehetetlenülő leírásain keresztül szembesülünk azzal, hogy a rács geometriai jelenléte mintegy előzetesként mutatkozik meg, ahogy *Az utca arányai* esetében is: „Ha levetkőztetem a házat, ha levetkőztetem a csontot, ha levetkőztetem a járást (a növénytakarót, az éghajlatot), akkor vonalak maradnak, görbületek, hálózat”. Vagy: „Olyan áttetsző a ház, az aszfalt, mögöttük a mércék fémes vázai.” A város struktúrái mögött mindig működésben lévő geometrikus elrendeződés, hálózat vagy rács ezekben a példákban is, de a prózavers más szöveghelyei szerint is képes vizuálisan hozzáférhetővé tenni valamit, ami láthatatlan: „A törvény láthatatlan. Ez látható.”¹⁷ A rács struktúrájára tett utalásokon túl ennek azért lehet jelentősége, mert éppen arra mutat rá, hogy olyasvalami képes megjelenni itt a szövegben, ami bár nem tölti be biztosan a számára kijelölt helyet, ez a hely már egyértelműen meghatározza nemcsak az elhelyezkedését, de struktúráját is. Az üres helyet is lehetővé tevő grafikus felület működésének a poétika szintjén is megjelenő példája azonban a pályaudvar-szöveg lesz.

Említhetők hasonló, a geometrikus elrendeződést tematizáló szöveghelyek az *Egy pályaudvar átalakítása* esetében is, ahol az „útburkoló kiskockakő”, a

„vágány-varratok” egyenesei (amelyek szintén fraktúrákként érthetők), vagy a már említett „léggöbméterek” motívumai önmagukban is felhívják a figyelmet a rács téralakító funkciójára. A következő szinten azonban szóba hozható a szöveg tördelése és a szakaszok elrendezése is, ami szintén a „kiskockakő” négyzetrácsos elrendezését követi, átlépve verbális és ikonikus határait. A vers ilyen módon „önmagát lírai médiumként prezentálja, meg-jeleníti, az általa evokált vagy közvetített jelenlét magának a versnek egyfajta jelenléte.”¹⁸ A szóban forgó geometrikus elrendezést pedig a vers azáltal képes megjeleníteni, hogy a rács kultúrtechnikája a grafikus felületen is kifejti téralakító működését, amihez ismét az üres helyre, az írás fraktúráira van szüksége. A sorkizárt szakaszok, a széles margók és a szakaszok közötti szünetek a rács (vagy akár a kockakő) struktúráját hordozzák magukon. A szöveg tehát egy láthatatlan rács-szerkezetet látszik feltölteni, a felület üres helyei révén. És bár ez minden szöveg esetében elmondható, hiszen az oldal grafikus elrendezése már eleve csak a rács szerkezetébe való beírást teszi lehetővé, a prózavers saját grafikus terével a pályaudvar előzetes struktúráját alakítva mutat rá topográfia és írás közös, geometriai alapjaira.

A seb környéke érzékeny. Elkínzott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos körtünet, bágyadt villamosok bukdosása az elkötött erekben, az összefércelt csatlakozások, a süppedékes kő hiány, azok a duzzadt vágány-varratok. És a növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szemétdörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát (szinte) keresztről-levétel után, a növények poros rémületükben.

[...]

Itt lesz a központi létesítmény. Itt lesz a csar-nok. Itt aszparágusz, információk. Itt lesz a... látod? Fent, ahol még üresek most a léggöbmé-terek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túlságosan sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél. Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen. Így már-már látni élelt fent, a biztos és a kétes közti térben, így már-már elbeszélhető, amint beúszik a képbe e visszájára fordult csökkenés (homályos, nagy hajótest), lét-előtti, beláthatatlan emeleteivel.¹⁹

sítményig, és bár eddig a pályaudvar (múlt- és jövőbeli) helyén lévő „kráter”, illetve a munkaterületet írta le a szöveg, ezen a ponton, mikor a még nem hozzáférhető pályaudvarépülethez ér, egymás után három mondatot is az „itt” mutató névmással indít. Ez a deixis, ami a közös rácsszerkezetet igénybe véve jelöli ki „csarnok”, „aszparágusz” és az „információk” helyét, egyrészt e különböző térelemek egymás mellé rendelése révén válhat megkérdőjelezhetővé (a válogatás aprólékossága, a dísznövényzet megnevezése, illetve az „információk” absztrakt jellege miatt), másrészt azért, mert jövőidejű deixisról beszélünk. Ebben a rács-struktúra által meghatározott grafikus-geometrikus térben a jelenben²¹ nem létezőre, üres helyre mutat. Ez a szöveg azon pontján válik különösen szembeütővé, ahol az előzetes, de már korábban elbizonytalanított megnevezés-sorozat mintegy megakadni látszik: „Itt lesz a...”. A jövőidejű deixis a szövegnek ezen a pontján, azon túl hogy maximum tipográfiai jelekre, a nem-verbálisra, az üres helyre utal, meglepő módon mégis működni látszik, hangoztathatatlan tipográfiai jelek révén végezve el a grafikus felület által lehetővé tett rámutatást.

A deixisnek erre a kizárólag vizuális karakterére a három pontot követő kérdés is utal („látod?”), önreflexív módon, a szöveg üres helyére és ennek akusztikus hozzáférhetetlenségére irányítva a figyelmet, a kérdés bizonytalanságával pedig az üres hely láthatóságának tapasztalatában részesítve. Itt kerül a legerőteljesebben előtérbe a grafikus felület téralkotásban betöltött előzetes jelenléte. A csak jövő idejüként megszólaltatható, jelen időben hangoztathatatlan deixis írás és egyben irodalom egy olyan lehetőségére hívja fel a figyelmet, ahol az írás üres helyei és fraktúrái révén nemcsak hogy megszólalás és elhallgatás viszonyaitól függetlenül érvényesül, de topográfiai működéseit – a kartográfiához hasonlóan – a grafikus felület használatba vételével fejti ki.

Írás és topográfia technikáit ez a megszólalás előtti, hangoztathatatlan tartomány határozza meg, ahol a hiány írhatóvá válik, az üres hely pedig mintegy jelenlétvé teszi a hangoztathatatlant az irodalmi szövegben; az írás tere ilyen módon biztosít felületet az üres hely poétikája számára. A hiány, illetve az üres hely írhatóságának lehetősége által tehát beszéd, hallgatás és megszólalás viszonyai nélkül, vagy akár ezek előtt tételezhető egy olyan, az íráshoz tartozó alapl működés, amely ezen beszédviszonyok lehetetlenségét, a megszólalás lehetetlenségét is magában foglalja, miközben az irodalmi szöveg feltételeként van jelen.

JEGYZETEK

1. Martin Hiedegger, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Európa, Budapest, 1988, 98–99.
2. Jacques Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014, 78–87.
3. Johanna Drucker, *Miről értesít az (im)materialitás: a szöveg mint kód az elektronikus környezetben*, ford. Mezei Gábor, Helikon, 2017/2, 297.
4. William Shakespeare, *Sonnet 126*. = *Shakespeare's Sonnets*, szerk. Stephen Booth, Yale University Press, New Haven–London, 2000, 109. Szabó Lőrinc fordításában, ahol egyrészt nem jelölt az utolsó két sor mint üres hely, másrészt a behúzás révén a 11-12. sorok töltik be a couplet szerepét:

*Félj mégis, óh, kedvence, gyönyöre:
még véd, de nem vagy örök ékszere!
El kell számolnia (bár balogat),
s nyugtát csak úgy kap, hogyba visszaad.*

Vö. Szabó Lőrinc, *Örök barátaink, I-II., A költő kisebb lírai versfordításai*, szöveggond. Horányi Károly – Kabdebó Lóránt, Osiris, Budapest, 2002, 553.

5. Vö. Tamás Ábel, *Fekete négyzet. Catullus 51.8 megszakadó hangjáról = Verskultúrák. A lírelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 433–451. Antik líráról lévén szó, a kiindulópont itt az, hogy „a hangra vagyunk kíváncsiak”, amely kiindulópont a néma olvasás szempontjából kiemelt műfaj történeti pozícióban lévő szonett esetében más-hogy alakul. A szólam megszűnése ennek ellenére, a további szövegpéldáktól eltérően, hallgatásként, elhallgatásként értelmezhető.

6. Georg Simmel, *A táj filozófiája*, ford. Berényi Gábor = Uő., *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, Atlantisz, Budapest, 1990, 102.

7. Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, ford. Steven Rendall, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1988, 101.

8. J. Hillis Miller, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1995, 14.

9. Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 27–29.

10. A fragmentumokból történő építkezésre, a „diszkontinuus és alinearizált beszédformák” jelenlétére Szirák Péter éppen a *Térkép Aliscáról* című rövidprózát említi példaként: Szirák Péter, *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Csokonai, Debrecen, 1998, 23.

11. Mészöly Miklós, *Gemenc* = Uő., *Elégia*, Jelenkor–Kalligram, Pécs–Pozsony, 1997, 14.

12. Bernhard Siegert, *(Nincs) a helyén: a rácsozat, avagy a terek megvonulazásának kultúrtechnikái*, ford. Smid Róbert, Tiszatáj, 2017/2, 77. A magyar fordításban („a képesség, hogy jelöljük a hiányt”) nem hangsúlyozódik az az egyébként fontos összefüggés, hogy amint az az angol szöveg alapján egyértelmű (‘the ability to write absence’), a hiány itt az írás, a felület, illetve Siegertnél – amint erre a későbbiekben ki fogok térni – a rácsozat működésének eredményeként áll elő.

13. Ehhez lásd: Varga Tünde, *Vizuális nyelv – nyelvi vizualitás. Ezra Pound Image-fogalma = Hang és szöveg*, szerk. Bednaries Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 2003, 509–527.

14. Ezra Pound, *Egy metróállomáson* = Uő., *Ezra Pound versei*, ford. Károlyi Amy, Budapest, Európa, 1991, 19. Az üres helyek jelölése a vers első közlésekor még megfigyelhető. Ehhez lásd: *Ezra Pound’s Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*. Vol. 1. New York, London, Garland Publishing, 1991, 137.

15. Vilém Flusser, *Die Schrift: hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen, Imatrix Publications, 1987, 22.

16. Siegert, *i. m.*, 77.

17. Nemes Nagy Ágnes, *Az utca arányai* = Uő., *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 1997, 121–122.

18. Lőrincz Csongor Nemes Nagy versfogalmának (a saját magán kívül közölhetetlen vers) elemzésekor jut erre a következtetésre. Lőrincz Csongor, *Poetológia, nyelvészemlélet és irodalomfogalom összefüggései Nemes Nagy Ágnes esszéiben* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újbóldasokról*, szerk., Buda Attila, Palkó Gábor, Pataky Adrienn, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017, 127.

19. Nemes Nagy Ágnes, *Egy pályaudvar átalakítása* = *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, 118–119.

20. A hiány érzékelhetővé tétele többek között Nemes Nagy Rilke-esszéjében és értekező prózájának más darabjaiban kap a katakrézissel együtt középponti szerepet, ehhez lásd: Lőrincz Csongor, *i. m.*, 134–141.

21. A „látvány időbeliségének” kérdését a versben a következő tanulmány járja körül: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”, 174–197.

L. VARGA PÉTER

„Még szabadságot is álmodhatunk ide”

KÖZÉP-EURÓPA ÉS A DIKTATÚRÁK „CSENDJE” ESTERHÁZY PÉTER
NYELVMŰVÉSZETÉBEN

Mi Közép-Európa, mihez képest határozható meg, hol ér véget a múltja, és hol kezdődik a jelene? Múlt és jelen találkozásának pillanata milyen viszonyt létesít Közép-Európa és a közép-európai történelem, irodalom, politika, valamint etikai hagyományai közt? Esterházy Péter a fentebbi kérdésekre nem egyszerűen válaszokat keresett fikciós munkáiban, illetve esszéiben és publicisztikájában, hanem elsődleges érvényűvé emelte annak tapasztalatát, hogy a válaszok előhívása, továbbá megelégedése magának a *nyelvi* létesülésnek az eseménye. Valószínűleg ez utóbbiból eredeztethető annak a máig megoldatlan nyelvi nehézkedésű dilemmának a múltban gyökerező, de a jelenre folyamatosan kiható ereje, amely nyugat és kelet köztességében nem képes feloldani a „közép” mibenlétét, jellegét, karakterét, filozófiáját. Ellenkezőleg, a szintézis hiánya a nyugat és kelet közti létfeltételek és distinkciók változó dinamikájában már a nyelvi megnevezés problémáját is hangsúlyosan állítja elénk: Kelet-Közép-Európáról, vagy Közép-Kelet-Európáról beszélünk, amikor annak a térségnek a (geo)politikai elhelyezkedéséről próbálunk számot adni, amelybe Magyarországot is beleértjük? A magyarországi középiskolai geológiai oktatás, miként annak az én generációm a kilencvenes évek második felében tanúja lehetett, egy, a tábla előtt lecsavart Európa-térképen pontosan rámutathatott a Kárpát-medencére mint középre: a távolság nagyjából egyenlő London vagy Párizs, illetve az Urál-hegység felől nézve. Esterházy írásművészetét, valamint a térség szociokulturális és irodalmi hagyományát, politikai szisztémáinak utóbbi évtizedekbeli vonatkozásait figyelembe véve azonban alighanem ennél bonyolultabb feladat hárul az értelmezőre. Arra kell ugyanis mindenekelőtt rákérdezni, hogy Közép-Európa, ha *nyelvileg* – megnevezésként – létezik (azaz létesül, keletkezik), illetőleg létfeltételeinek olyan megkülönböztető jegyei vannak, amelyek a társadalmi-politikai, valamint nyelvi berendezkedésének egyfajta referenciális bázist biztosítanak vagy hívnak emlékezetbe („közép-európainak lenni azt jelenti, hogy a kultúránk nyugatias, az életünk pedig keleties”),¹ akkor e jegyek miként viselkednek nyelvi használatban, pragmatikusan. Az Esterházynál mindig oly nyomatékossá váló, rendre Wittgensteinre visszavonakoztatott nyelvhasználati viszonylagosság elve és gyakorlata ugyanis nem a dolgok relativizálására irányul, hanem azok nyelvi létesülésére, azaz maguk a dolgok is nyelvi kérdésként nyernek létjogot és ontológiai relevanciát. Esterházy fikciós művei és publicisztikája tulajdonképpen ennek a megkerülhetetlen kérdésnek a jegyében mindig a nyelvről mint olyanról is beszélnek, amikor a nem instrumentalizált Közép-Európáról, nyugatról vagy keletről, illetőleg Magyarországról igyekeznek állításokat megfogalmazni: a „statement” azonban valamennyi esetben és hangsúlyosan *keletkezésben* van. Emiatt a keletkezésben vagy keletkezőben levés miatt képesek ugyanakkor arról is tanús-

kodni, hogy egy politikai, társadalmi és mindezek révén nyelvi szisztéma miként változik azoknak a nagy horderejű eseményeknek a fényében, amelyeket aztán történelemként tartunk számon. (Esterházy írásművészetében elsődlegesen az '50-es évek kommunista diktatúrája, az 1956-os forradalom és az azt követő kádári államszocializmus, valamint az 1989-es rendszerváltás és annak következményei lesznek azok a – nem pontszerű – események, amelyek cezúraként íródnak bele a történeti folytonosság képzetét megteremtő történelmi transzformációkba.)

Jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy erről a „keletkezésről” adjon számot Esterházy Péter elsősorban korai, 1988 és 1991 közötti esszéinek, publicisztikájának horizontjában, valamint körvonalazza azt az irodalomfelfogást, irodalmi szemléletet, amely nem csupán a saját művek belső összefüggéseire mutat rá, de azokra a vonatkozásokra is, amelyek döntő szemléletformáló és poétikai jegyeit alakították ki egy világirodalmi (és közép-európai irodalmi) hagyomány huszadik századi transzformációinak. Hiszen amiként „Közép-Európa” fogalma magában foglalja, azaz implikálja nyugat és kelet horizontját, úgy az irodalom és az arról való beszéd feltételezi azokat az effektusokat, amelyek a szociokulturális-politikai kontextusokban meglevőként és hiányként, szóként és elhallgatásként, kéznéllevőként és csöndként lesznek nem csupán megtapasztalhatók, de nyelv- és szövegformáló potenciállal bírnak a keletkező művekre. A „kultúránk nyugatias, az életünk pedig keleties” ugyanis – szintén implicite – tartalmazza kultúra és élet dichotomikus viszonyrendjét, egyfajta idő- és térbeli elcsúszást, *shiftet*, amelyben az egyik a másikra rakódva létezik ugyan (kultúra és élet „materiálisan”, érzékelhető módon átfedik egymást), mégis ellentét feltételezhető a kettő közt. Közép-Európa és az emlékezetben elevenen élő diktatúrák e sajátos nyelvi és létbeli szerkezetben kezdik elnyerni jelentőségüket és jelentőségüket, mivel egyre láthatóbbá és látványosabbá válik a különbség, ami „a kultúránk nyugatias, és az életünk is nyugatias”, „a kultúránk keleties, és az életünk is keleties” vagy éppen „a kultúránk keleties, az életünk nyugatias” kijelentésváltozatokhoz képest felszínre tör. (Utóbbi transzformáció valószínűleg lehetetlen referenciális bázissal rendelkezik, azaz nem létezik – ebből is látszik, hogy a „közép” kontextusai nem tetszőlegesen cserélhetők vagy módosíthatók.)

Kelet-Európa és Közép-Európa mint nyelv

Más típusú kérdéssel függ össze a kelet-európai, szovjet típusú „népi demokráciákról” szóló tudósítások és riportok ama eltéveszthetetlenül keményebb hangvétele és par excellence performatív potenciálja, amely a geopolitikai ellentétek hidegháborús külső, valamint belső feszültségei közt magára a beszámoló, az útinapló, a riport, a tudósítás elemi funkciójára irányul vissza, például Gabriel García Márquez ötvenes évekbeli közép- és kelet-európai útinaplójában. Különösképp a tekintetben, hogy a független, sőt kapitalista (vagyis piaci alapú) újságírás intézménye ekkortájt lehangsúlyosabban a Szovjetunióban ismeretlen (szó szerint: nem ismert) politikai és gazdasági fogalom,² és a „népi demokráciáknak” nevezett szovjet típusú európai országokban a Szovjetuniótól eltérő politikai ambíciók a legsúlyosabb következményekkel járnak. García Márquez tehát épp az 1956-os forrada-

lom után tíz hónappal a nagyon lassú újjáépülés fázisában járó Magyarországon kénytelen performatív erővel leírni a következőket, először a távozását megelőző estén: „Amikor a búcsúesten a szálloda éttermében elmondtam az egyik kommunista vezetőnek, hogy milyen nyersen és nyíltan fogom ezt a riportot megírni, kisé zavarba jött, majd eltűnődött. – Súlyos kárt fog okozni nekünk – mondta. – De talán majd segít, hogy leszálljunk a magas lóról.”³ Majd egy évvel később, 1958-ban, visszatekintve: „Nagy Imre kivégzése kegyetlen üzenet mindazoknak, akik a népi demokráciában Moszkvától függetlenebb belpolitikát akarnak folytatni.”⁴ Nagy Imre kivégzésének *mint politikai gyilkosságnak* a megnevezése korántsem egyértelmű ebben a korszakban, mivel a Kádár-rendszer éppen 1956 fogalmi átrendezésén dolgozott, és gyakorlatilag kitörölte az esemény *mint* esemény megnevezését – beleértve Nagy Imre likvidálását –, helyébe annak torzító, átpolitizált értelmezését helyezve: *ellenforradalomként* megnevezve az '56-os forradalmat, és ezzel mintegy legitimálva, jóváhagyva saját legnagyobb bűntettét, a szovjet katonai alakulatok behívását a forradalom leverésére. Később visszatekintve Esterházy Péter a diktatúrák nyelvéről szólva a következőképp látta a kádári kommunizmus (nyelvi) szerkezetét:

Megdöbbszent és lefegyverző, már-már megható, hogy a Kádár-diktatúra mennyire egyetlen szótól függött. Legitimitását (maga előtt) és erejét az adta, hogy ellenforradalomnak nevezte a forradalmat. [...] Ellenforradalmat mondott, aki így gondolta, vagy nyíltan behódolt, vagy elege volt már az egészből és nem gondolt semmit, a nyíltan ellenszegülő forradalmat mondott (ezeket kis túlzással egy kézen meg lehetett számolni, mostanra már több száz Siva kéne). És aztán volt a nyíltan semmilyen, ez volt a Kádár-rendszer nagy leleménye, hogy ezt engedte, sőt támogatta, ennek szava az »56-os események« volt, később kis iróniával (bár hogy hová mutatott az irónia hegye, nem tudni): 56-os sajnálatos események.⁵

Esterházy fentebbi értelmezésében az „esemény” eseményt kitörölő fogalma 1956 kapcsán a „semmilyen” szinonimája vagy értelmezési tartománya lesz, az általa említett irónia „hegye” pedig a „nyíltan” jelzőben ragadható meg, hiszen „nyíltan semmilyennek” lenni még abban az összefüggésben sem éppen sokatmondó, hogy „nyíltan ellenszegülni” azt jelentette, „nem csendben maradni”, azaz hivatalosan ellenállni, tehát cselekvőerőt felmutatni. Az „ellen” e ponton hasonlóképp működik, mint (Czakó Gábor nyomán) Esterházy szarkasztikus kifordításában a fosztóképzővé avanszáló „szocialista”: „A *szocialista* szó például [...] fosztóképzőként viselkedett, a szocialista demokrácia a demokrácia, a szocialista erkölcs az erkölcs hiányát jelentette, a szocialista jövő maga volt a kilátástalanság [...]”.⁶ A nyelvhasználat így nézve nyelvteremtés is, ami valamennyi diktatúra sajátja, kitüntetett programja, sőt tulajdonképpen alapfeltétele.

Esterházy e nyelvteremtésre vonatkozó egyértelmű reflexiója jelzi, hogy a rendszerváltozást követő társadalmi, politikai (és nyelvi) alakulástörténetben nem foszthatók meg a szavak azoktól a jelentésektől és azoktól a beidegződésektől, gesztu-

soktól és reflexektől, amelyek korábban átitták, vagy éppen amelyek kitöröltek, illetve kitöröltettek belőlük. „Amikor a New York-i terrortámadásra a »szep-temberi események« megjelölést halljuk, a mi diktatúrán edzett fülünk hallja ezt a kis torpanást, dadogást, enyhe zavart, hogy mondanánk is valamit meg nem is, sőt: gondolnánk is valamit meg nem is.”⁷ E mondatszerkezet utolsó, fokozást jelölő tagja egyúttal azt is magában foglalja, hogy a megnevezés („szeptemberi események”) nem egyszerűen a kimondás aktusával egyenlő, azaz – ellentétben a Kádár-rezsim kiüresítő-kitörő gesztusával – nem pusztán üres nyelvi jelölőként létesíti a megnevezettet, hanem értelmezett-interpretatív horizontot hív elő: „gondolnánk is valamit meg nem is”. Összezseng ennek a „dadogásnak”, „torpanásnak”, „zavar-nak” a mibenléte a „nyíltan” gesztusának kockázatával: az „esemény” fogalma mint megnevezés felveti annak rizikóját, szabad-e mondani, és ha mondjuk, szabad-e gondolnunk is? Sajátos módon ebben a konstellációban a mondás megelőzi a gondolatot, de csak azért, mert a gondolat a „nyíltan” mondással ellentétben rejtett tud maradni, ezért nem fenyegeti retorzió. Tizenkét (2001), illetve tizennégy évvel (2003, az előadás elhangzása és megjelenése) a rendszerváltás után ez a nyelvi beidegződés, pontosabban az arra történő utalás azt is mutatja, hogy a diktatúrák nyelvi erőszakai, határsértései és az általuk keletkeztetett, gyakran önkéntelen, nem tudatos reflexiók egészen sokáig nyomot hagynak a társadalmi, a politikai, de az egyéni, sőt akár a közéleti és tudományos nyelvhasználaton. Egy nemzet, egy társadalom interiorizálja, „sajáttá” teszi azokat, és nem ritkán csak egy másik erőszak és határsértés képes felülírni, magával vonva annak tapasztalatát, hogy az erőszak (nyelvi) létesülése valamiképp a hallgatással, az elhallgatással és a csend-del szoros összefüggésben áll.

A diktatúrák „csöndje” – ráhallgatás a nyelvre

Ha azt állítjuk, az erőszak nyelvi létesülése a hallgatással és az elhallgatással áll összefüggésben és kapcsolatban, abból részben következne, hogy a nyelv, a beszéd és a kimondás (aktusa), vagyis a „nyíltan” performatívuma a szabadsággal. Jóllehet elvitathatatlan, hogy a magyarországi irodalmi publicisztikában és esszé-irodalomban az 1989-es rendszerváltozáskor, valamint az azt követő – máig lezáratlan – folyamatokban a szabadság elve, eszménye, fogalma és lehetősége Esterházytól Nádas Péterig, Kemény Istvántól Térey Jánosig, Schein Gáborig vagy Zoltán Gáborig meghatározó jelentőségű; a folyamat lezáratlansága azt is sugallja, hogy a „népi demokráciából” az úgynevezett „valódi demokráciába” történő átmenet nemhogy nem volt zökkenőmentes, de talán sohasem történt meg igazán. Ennélfogva a szabadság elvének, eszményének, fogalmának és lehetőségének nyelvi-intellektuális szituáltsága sem implikálja egyértelműen, hogy a nyelvvel, a beszéddel és a kimondás aktusával, tágabban pedig a „nyíltan” szabad és jól működő nyilvánosságot feltételező horizontjával egymást magában foglaló kapcsolatban volna. A kérdés valamelyest azonban ennél is bonyolultabb, és erre Esterházy Péter írásművészete szinte a kezdetektől az életmű lezárultáig rendre reflektált. „A diktatúra nyelve a csönd, a halálos, végtelen, mozdíthatatlan csönd. Én már csak a gyöngített változatot ismertem, a lágyat, a szoft pornót, ennek nyelve a hallgatás,

épp a diktatúráról való hallgatás, mert a gyöngé diktatúra is diktatúra, a gyöngé is erős, fölzáblja az alattvalók életét.”⁸ A hallgatás a fenti kontextusban a „valamiről nem beszélni” erőszaka, méghozzá a politikai berendezkedés és társadalmi, valamint sajátosan politikai reflexiójának (el)hallgatása. (Mindezt általában hangos propaganda, valamint támogatott, tűrt és tiltott művészeti alkotások kategorizálása kíséri, azaz a fecsegés és a cenzúra fokozatai.) A „csönd” attribútumai („halálos, végtelen, mozdíthatatlan”) jelzik, hogy a „nyílt” beszéd ezzel szemben alkalmasint vitalitást, az újragondolás, a kritikai szellem, a felülbírlás lehetőségét, valamint a rugalmasságot és az intellektuális mozgás, a dialógus és a polilógus esélyeit, sőt kényszerét hordozza és teremti meg. A nyelv önmagában azonban kívül, illetve felül áll a csönd és a kimondás valamennyi intencióján, és ennek a belátásnak a rögzítése, írottá tétele reflektálja azt a „van”-t is, a létezés és keletkezés nyelvi deixisét, amely az Esterházy-életmű centrális alakzata: „Mert az embereket meg lehet félemlíteni, és akkor az emberek megijednek, és mindent bevallanak és mindent elfelejtnek. A nyelv azonban fűtül a diktátorokra, még csak nem is röhög rajtuk, csupán vállat von, ezért igazuk van a diktátoroknak, ha meg akarják változtatni. De a nyelvet nehéz megváltoztatni. A nyelv persze nem jó és erkölcsös, azaz nem úgy van, hogy utálja a diktatúrákat és szereti a szabadságot, *a nyelv van, s a vant nehez megváltoztatni.*”⁹ A „van” tehát olyan sajátosság, amelyet nem lehet sem megkerülni, sem eltörölni, mert bár a nyilvánosság szerkezetének radikális megváltoztatása a beszédlehetőségek kényszerű módosulásával jár, a propaganda és a cenzúra pedig a mondás és a szólás szabadságát függeszti fel a „nyílt” beszéd helyett, a nyelv „megváltoztatásának” módja mégis inkább a csönddel, a hallgatással és a (nyelv) elhallgatása révén történik, még a „gyöngé” erőszakának szisztémájában is, mintsem a nyelv fölszámolásával. Ugyanakkor, és mindennek nem mond ellent, a nyelv kontaminálódik és beszennyeződik a használók kezén, illetve abban a sajátos politikai-esztétikai rendszerben, amelyben a diktatúrák keletkeznek és léteznek. Épp ezért a nyelv pragmatikája valamennyi időben megköveteli a hozzá történő reflexív odafordulást és *ná*hallgatást.

A szavak múltjának ismerete nem írói szakföladat, hanem mondhatni hazafias kötelesség, mindenesetre szükséges (ha nem is elégséges) föltétele az európai társalgásnak. Ha egy szót bepiszkoltak, vagyis piszkos fráterek elhasználtak, akkor ez a használat is hozzá tartozik a szóhoz. Ha akarjuk, ha nem. Ez nem döntés, elhatározás kérdése. [...] Tévedés ne essék, ez nem politikai kérdés, hanem nyelvi kérdés. (Bár az igaz, hogy az meg politikai kérdés...) A nyelv erősebb. [...] És erre hiába mondjuk, hogy mi ezt [egy kijelentést, mely bepiszkoló-dott – LVP] nem úgy értettük. Mi ezt nem akartuk mondani. Helyes, akkor meg kell tanulni a nyelvet, semmi nem indokolja, hogy ezt sértődötten ne tegyük meg, és akkor azt mondjuk, amit gondolunk. Többé-kevésbé.

De hát nem abszurd ez? Azért, mert egy vacak náci vagy nyilas használta ezeket a szavakat [például: „élettér”, „végső megoldás” – LVP], azért én ne használhassam? Igen, azért. De én a szót az eredeti

értelmében használom! Nincs eredeti értelem, hanem *van, ami van*. De hát ez a szabadságom, korlátozása! Valóban az. [...] Nem másnak teszünk gesztust, nem mások történetéről van szó, hanem a miénkről, érzékenységünk nem udvariasság, hanem erkölcs.¹⁰

Figyelemre méltó, hogy a nyelv, amely egyszerre hordozza a nyílt és dialógus-, valamint polilógusképes beszéd lehetőségét, a kritikai felülbírálás, az újragondolás és a korrekció esélyét, a „van” révén ellenáll a diktatúráknak, és kikényszeríti azok „csöndjét”, valamint az elhallgatást és az elhallgattatással járó (nyelvi és valós) erőszakot (ami sok tekintetben egybeesik), eközben nyomatékkal szólít fel a *r*éhallgatás és az odafordulás precíz, intellektuális, reflexív gesztusára. A szó- és nyelvhasználat pragmatikája ugyanis eltörli, felszámolja az „eredeti értelem” eszméjét, és helyette a megnevezés hermeneutikai (és finoman teológiai) horizontjában („van, ami van”) a létesülés kontextusait rögzíti. A „van” finom elmozgása egyfelől a teremtes-megnevezés beszédcselekvése, másfelől a „használat céljából rendelkezésre álló készlet” felé (beérni annyival, amennyi van, amennyi rendelkezésre áll) nem véletlenül olyan, illetve az a gesztus, amely független az egyéni beszélő affektív intencióitól (érzékenységtől), még csak nem is valamely beszédsszituáció következtében előálló protokolláris formula (udvariasság), hanem mindenekelőtt *erkölcs*. Minthogy azonban az erkölcs is – Paul de Man parafrázálva – egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül,¹¹ ugyanúgy a nyelv fennhatósága, „van”-ja alá tartozik, mint a pragmatika kikényszerítette nyelv- és szóhasználati figyelem, valamint fegyelem.¹²

Alighanem mindez magyarázza azt is, hogy Esterházy korai esszéi és publicisztikája a vélemények, nézetek, látásmódok sokféleségét, a különböző diskurzusok és beszédmódok szabad egymásmellettségét és variálhatóságát, a polimodalitás rugalmas, gyakran bekezdésen vagy akár mondaton belül változó megnyilvánulásait viszi színre.¹³ 1988 és 1991 között keletkezett közéleti írásai éppen ezért elsősorban a nyelvnek – így módon közvetlenül az általa az egész életművön át regisztrált, reflektált „van”-nak – felelnek meg, és pedig abban az értelemben, hogy a mondás mikéntje a nyelv történő „igazságának” és pragmatikájának egyaránt függvénye. Ebben a számos fikciós és publicisztikai szövegben kidolgozott és művelt beszédmódnak a következménye annak belátása is, hogy a nyelv elsősorban uralhatatlanságánál fogva „alkotótárs”, semmint „úr”, eszköz vagy instrumentalizálható médium.¹⁴

Nyelv, politika és közélet ilyen értelemben vett összefonódása egészen alany és állítmány, eset és ragozás grammatikai kérdéseitől, illetve a szavak és dolgok eszközszerű uralhatatlanságának ironikus regisztrálásáig terjed, aminek az egyik legfontosabb következménye, hogy a nyelvbe vetett hit és a nyelv „van”-ja közt, egy átmenetinek érzékelt korszakban való benneállás közepette a közmegegyezésesnek vélt, nyert vagy készen kapott jelentések illúziója lelepleződik: „56 még javában ellenforradalom volt, amikor már rég tragikus volt. Kíváncsi vagyok, hogy kit hoznak itt ki nyertesnek. Meg hogy ki adott parancsot? Neki adtak-e? Honnét? Ki? // De eszem ágában sincs, hogy politizáljak – vagy ez ikes ige? én politizálok, te politizálsz, ő politizál... igen, ikes, akkor viszont politizál*jam*, dzsem, lám ez

is megoldódott: ha *lehet* politizálni, ikes, akkor nem *kell* –, én csak nyelvileg akartam ezt itt körbeellenjárni, elvileg.”¹⁵ A nyelv aleatorikus jellegének szándékolt, illetőleg a nyelvjátékok szétszerelésén és betoldáson keresztüli politikai kijátszása (ellenforradalom és „körbeellenjárni”) láthatóan hangsúlyosan nyelvi kérdés, ami politikai kérdés, ami viszont újfent nyelvi kérdés – végtelen hurok keletkezik tehát, amelyben a komponensek újra és újra bekebelezik, inkorporálják egymást. Mindennek azonban fontosabb következménye van e beszédmód modális és szemantikai rögzíthetlenségénél, valamint a citált beszédformák felidézte műfaji és stílári tradíciók játékos jelenné tételénél, ugyanis pontosan azt a dialogikus, sőt polilogikus szölamvezetést teremti meg, amelynek megelőzőtsége révén válik érzékelhetővé egyáltalán a beszédmód és az értelemképzés nyitottsága.¹⁶ A nyelvre történő ráhallgatás e poétikája valóban az irodalmi publicisztika megújításának lehetőségét hordozta a rendszerváltáskor, de egyúttal – miként utaltam rá – meghatározó volt Esterházy addigi (fikciós) életművében is. Joggal állítható tehát, hogy Esterházy publicisztikai írásaiban bizonyosan nem szócsőként vagy valamely (politikai, nyelvi) igazság letéteményeseként vitte színre magát (noha természetesen nem állítható, hogy a demokratikus berendezkedés mellett elkötelezett politikai szemlélete ne lenne érzékelhető), hanem annak a nyelvnek úgyszólván a „termékeként”, amely a beszédet, a ki-mondást (Aus-sage) és a nyitott párbeszédet lehetővé teszi, a „halálos, végtelen, mozdíthatatlan” csöndet pedig megtöri.

Megálmodni Közép-Európát, megálmodni a hazát

A fentebb ekként értett beszéd nyelvi teljesítménye nem kevesebb, mint annak a szándéknak a hermeneutikája, amely közös értésre és eszmecserére törekszik, a nyelvet interszónális összekötőkapocsként érti, és nem az el- és szétválasztás eszközeként hajtja látszólagos uralma alá; továbbá megteremti a feltételeit a közről való értekezés, vita, valamint az argumentáció nyitottságának, miközben nem le- vagy bezárja azt, hanem szélesíti.¹⁷ Az ezeknek az elveknek megfelelő közírás a rendszerváltást közvetlenül megelőzően és követően ama szemléleti és nyelvi fordulatról is számot adhatott, amely a magyar prózaírás történetében az 1986-os évszámhoz, az úgynevezett „prózaforradalom” évéhez (a *Bevezetés a szépirodalomba*, valamint Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének a megjelenéséhez) kötődik szimbolikusan. Vagyis jól érzékelhető, hogy az Esterházy által művelt közírás magán hordozza prózájának jegyeit is, és fordítva: fikciós és közírói művei mindegyik a nyelvi megkülönböztetés (írás és valóság oppozíciója) megszüntetésében váltak közlésképpessé mind az irodalom belső jegyeit, mind a keletkező világ külső (referenciális) bázisát illetően.¹⁸

Nyelvfilozófiai tekintetben további hangsúlyos szemléleti jegyeket sorol, amikor egyik Közép-Európa-írásában (egy laudációban) a „van” létige többes szám első személyű alakjának („vagyunk”) illúzióit és hazugságait leleplezve Jozsef Brodskij orosz író idézi, aki szerint „[a] politikai rendszer, a társadalmi rend formája, mint általában minden rendszer, meghatározásából eredően múlt idejű forma, amely rá akarja magát kényszeríteni a jelen (és gyakran a jövő) időre – erről legkevésbé az az ember feledkezhetik meg, akinek a nyelv a foglalkozása. Az igazi ve-

szély az író számára nem az a lehetőség (nem ritkán gyakorlat), hogy az állam üldözi, hanem az, hogy hagyja magát hipnotizálni az állam monstruózus, időnként jó irányba változó, de mindig ideiglenes alakzataitól.¹⁹ A nyelv „van”-ja és a „vagyunk” egzisztenciája azonban ezen a ponton még nem kapcsolódik össze, olyanmódra nem, hogy az ez idő tájt születő publicisztikai írások egyik legkomolyabban vett és legsúlyosabb állítása a politikai fordulatok és a geopolitikai, aligha fel- és befogható bizonytalanság identitást nélkülöző szituáltságának a rettenete: „A hazugságok legnagyobbika: hogy azt mondták: vagyunk. Hogy van az ország. Hogy van egy: mi. // Hát nincs. Széjjel vagyunk szedve (cincálva, verve). Pedig ha csak az én van, akkor nagy baj van. Aki egyedül van, az mindennél jobban kiszolgáltatott.”²⁰ A megfogalmazás játéka az egy/több, az én/mi, a van/vagyunk permutatív potenciáljával bizonyosan nem véletlen, miközben az írás címében szereplő megfeleltetések az ezeket a deixiseket, rámutatásokat kitöltő helyekként csak egyetlen ponton („esély”) hordozzák annak lehetőségét (esélyét), hogy a permutáció megfelelő alakzatba rendezze a komponenseket. A morál nyelvi tanúságtételének aktusa lesz az, ami érthető mátrixot alkot ebből a konstrukcióból, nevezetesen, hogy „az én, te, ő, mi, ti, ők nélkül a mi sem azt jelenti, amit jelent: együvé tartozást, szolidaritást, szeretetet és hazaszeretetet. Hanem csak a személyesség és a felelősség hiányát.”²¹ A „mi” képzele tehát nem nélkülözheti mindazt, ami elvileg kívülről van, amit a többi személyes névmás jelöl, és fordítva – külön-külön mindegyik csupán a privát/nyilvános, valamint a morál/résztvételezés oppozícióit termeli újra. A „haza” fogalma sem értelmezhető ennek a „mi”-nek a horizontján kívül/túl. Az egyik leggyakrabban visszatérő kérdés a rendszerváltást követő szűk három évtized irodalmi esszéisztikájában, hogy a személyesség és a felelősség miként formálódik a történelemmé szilárduló események dinamikájában, mégpedig a *személyessé váló* felelősség szemhatárában. Olyan személyes felelősség képzele válik mind nyomatékosabbá és reflektáltabbá ugyanis, amely a fent említett társadalmi és diszkurzív szisztémákon, a személyes névmások jelölte (nyelvi) közösségeken belül vonja hatókörébe valamennyi aktort, aki egy keletkező vagy teremtendő demokrácia gyakorlásában részt vállal. Értelemszerűen egyetlen cselekvő sem vonhatja ki magát ez alól a felelősség alól, az sem, aki nem beszél, hanem az említett (nyelvi) közösségek tagjaként létezik – azaz valamennyi állampolgár. Azért nem, mert cselekvőképes egyénként nem csupán a jog intézménye látszik kinyílni számára, hanem annak lehetősége is, hogy a hazát közös képzetként azonosítsa.²² Olyan képzetként, amelyet a személyes felelősségnek nem pusztán a diszkurzív rendszerei keletkeztetnek, hanem például a generációs remény, a leszármazottak számára remélt esély. Ennek a képzetnek és ennek az esélynek a szabadságban van a potenciálja, a szabadság pedig magában foglalja a lehetőséget arra, hogy a „mi”-t visszanyerje mindaz, amelybe a „mi”-t kimondó, a „mi”-t a beszéd eseményében létesítő megszólaló egyaránt beletartozik: egy kollektíva. „Végre valami, ami tőlünk függ, a fantáziánktól, a tehetségünktől. Még szabadságot is álmodhatunk ide. És akkor [...] talán még az elveszett mi-t is visszanyerjük. Mi, közép-európaiak, próbálgathatjuk először, és utána már könnyebben lehet mondani, talán: mi, magyarok, mi, szlovének, mi, szerbek, és így tovább.”²³ Látható, hogy a „mi, magyarok” (és más térségi népek) diszkurzív előfeltétele a „mi, közép-

európaiak”, ami ebben az olvasatban a szabadság megálmodásának, ami pedig a fantáziának és a tehetségnek a függvénye. Egész és rész viszonyának ez az egyszerre geopolitikai, társadalmi, de nyelvi vonatkozása Esterházy életművének egyik meghatározó szemléleti jegye, és szoros összefüggést teremt az identitás, az egyén, valamint a nyelvi „én” jelzett társadalmi, geopolitikai és individuális dilemmáival. „Egyszerre kéne megálmodnunk Közép-Európát, megálmodnunk a hazánkat – és ezektől el is szakadni, nevetségesnek lenni, különcnek, haszontalannak, haszon nélkülinek, jelentéktelennek és kicsinek, azaz nem elfelejtve: hogy az Egészre vagyunk hivatva, hogy az Egészre vagyunk meghíva.”²⁴ Az a szinekdochikus struktúra, amely tehát leírja, sőt megalkotja a rendszerváltás környéki és utáni Közép-Európát, majd a hazát – az időbeli sorrend Esterházy olvasata szerint ekképp történik –, tetten érhető mélystruktúra egész irodalmi vállalkozásában, legeklektásabb példáját és színre vitelét pedig alighanem az ez időben keletkezett *Hahn-Hahn grófnő pillantása* (1991) nyújtja. „A legnevetségesebb és leghiábavalóbb igyekezet, mikor a teremtmény káoszt szeretne teremteni... Isten – pars pro toto...”²⁵ A folyami metaforika valóban arra lesz alkalmas, hogy felmutassa: a geopolitikai közös szál – a Duna – felosztható és elkülönülő szakaszokra bontható, amelyek nemcsak a közép-európaiság homogenizáló effektusait viszonylagosítják,²⁶ de azt is reflektálják, hogy – ismét vélhetőleg teológiai kontextusban – mindez egyedül annak lehetőségét garantálja (ezúttal a kiindulóponttá tett Heine-diskurzuson keresztül), ami nem uralható: „Ne feledje: víz és folyó közt az a különbség, hogy utóbbinak van emlékezete, múltja, történelme. Nincs fejlődés. Nincs történet. De van sors.”²⁷

E sorsdöntő, rész–egész struktúrájú dilemmával, amely „Közép-Európaként” neveztetik meg, a magyarországi rendszerváltáskor a „nyugatias kultúra, keleties élet” paradoxona mellett együtt járt annak tapasztalata, ami az események alkotta történelemből, illetve annak bizonytalanságából fakadt: a nem-értés filozófiai és diszkurzív helyzete. Esterházy publicisztikájában ez időben elsősorban arra reflektált, hogy e nem-értés szituációját a közteesség tudatában mérje föl, és közvetítse például a német fül számára. Sem a geopolitikai közösség Duna alkotta fikciója, sem a folyam mentén élő népek és nemzetek történelmi terhének elbeszélése nem teszi könnyebbé nyugat, kelet és közép fogalmi szituálását, különösen azután – a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* után expliciten is –, hogy a regény az említett fikció mítoszának mítosztalanítását szintén elvégzi, sőt alapállása ebben a gesztusban ragadható meg. A rendszerváltás közép-európai eseményeinek tapasztalata tehát a nem-értés közösségét rögzíti mindenekelőtt:

Végre! Már régen várok erre a pillanatra, hogy ne csak én tudjak semmit, de mások sem, Párizsban vagy Hamburgban. Ezek a közép-európaiak azt szokták mondani kevélyen, hogy Közép-Európa csak Közép-Európában érhető valóságosan, viszont közép-európainak lenni éppen azt jelenti, hogy önmagunkat nem ismerjük.

Mi az, ami nem érhető?

Szerényen azt mondanám, hogy semmi sem érhető, nem érhető a leírandó tárgy, a leírásra használt nyelv és az se, aki beszél.²⁸

Az állítások paradox szituáltsága rendre visszatérő jelleg Esterházy publicisztikájában, de fikciós alkotásaiban szintén – jellegzetesen ama megszakításokra, narratív inkongruenciára épülő elbeszélésmódban, amely a „leírás” reflektált irodalmi dilemmáit a vissza-visszatérő, önidézetek formájában is azonosítható (geo)politikai bölcsélet helyzetképével köti össze. Egy ilyen konstrukcióban már a megszólaló pozíciója sem jelölhető ki biztonsággal, pláne figyelembe véve, hogy az önidézetek és ön-újraírások a fikciós és nem fikciós művek közt rögzíthetetlenek, azaz a megszólalás mikéntje és modalitása nem kapcsolható kizárólagosan egyik vagy másik beszédformához, tulajdonképpen bárhol felbukkanhatnak és előfordulhatnak. „Összefoglalom: egy *nyugati* az a tárgyról beszél, van a tárgy, és ő ezt szemrevételezi, olykor nagyon is személyesen; egy afféle *keleti, közép, köztes*, az magamagáról beszél, van ő, és erről beszél, egy tárgyon keresztül. // A kérdés: igaz-e ez, és ha igaz, érdekemben áll-e ezt fölfedni. A válasz: igaz és körmömszakadtáig tagadni.”²⁹ A megszólalás és a *statement* paradoxona abban rejlik, hogy a „magamagáról beszélő” nem kerülhet kívül e „magamagasság” horizontjára, azaz amikor létesíti, egyúttal fel is számolja a reflexiót – illetőleg azt a rögzített pozíciót, amely azonosítaná a megszólalót. E bizonytalanságot, illetve bizonytalanítást színre vivő nyelvi cselekvés a korábban kifejtett módon az igazságdiskurzus ama új változatát igenli, amely – épp a pozíciók rögzíthetlenségéből fakadóan – oly módon viszonylagosítja tárgyát, hogy a beszédnek egyszerre affirmatív és azt tagadó viszonyt kölcsönöz. A *statement* persze abból a szempontból gondosan fogalmaz, hogy a rögzíthetetlen pozíciók révén rögzíthetetlen kimenetelű megértéseményben (vagy nemértéseményben) részeltessenek: a „körmömszakadtáig tagadni” vonatkozhat az igazság tagadására, de arra is, hogy a beszélőnek érdekében áll-e fölfedni a szóban forgó igazságot. Mindennek annak fényében van igazán jelentősége, hogy a tárgyon keresztül „magamagáról” beszéd föltár-e bármit is akkor, ha „közép-európainak lenni éppen azt jelenti, hogy önmagunkat nem ismerjük”. Esterházy recepciójában *A halacska csodálatos élete* kötetbe rendezett közéleti írások és esszék, valamint a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regény jelenthetik azt a (forduló)pontot, amely a közép-európaiság sorskérdéseinek szemléleti és irodalmi-diszkurzív összefüggéseiben jelöli ki az életmű új hangsúlyait.³⁰

Irodalom – a „nem alkalmazott” művészet

A fent tárgyalt komplex irodalmi és a megszólalást érintő helyzet egyúttal azt is implicálja, hogy Esterházy Péter mint szerző nem tölti, nem töltheti be azt a funkciót, amit első pillantásra társíthatnók hozzá: a lokális jegyekkel jól jellemezhető, a *couleur locale*-t színre vivő közép-európai beszélő funkcióját és szerepét. Legfeltűnőbb módon azért, mert mint érzékelhetjük, mind a „közép-európainak”, mind a „beszélőnek” a meghatározhatósága komoly akadályokba, fenntartásokba, ellentmondásokba és nehézségekbe ütközik, amely diszkurzív manőverek előfeltevéle legalább a szabadság által megalapozott régi-új („visszanyert”) „mi” képzele volna. E képzet, amely Közép-Európát és a hazát egyaránt képes volna megteremteni, a személyes felelősségen nyugszik, ez idő tájt a személyes felelősség azonban ugyancsak meghatározásra szoruló instancia. Írói szempontból – és itt ismét a *pars*

pro toto dilemmájához kanyarodunk vissza – annak kérdés(esség)e is felmerül, hogy képviseleti tud-e lenni, maradni, válni az irodalom, abban a tekintetben legalábbis, hogy az „alanyban–állítmányban gondolkodás” eleve magával vonja a „van” (ek-szisztál) eseményét. Esterházy e belátás örököseként és keletkeztetőjeként a modernség irodalmára egészében rávonja ennek érvényét: „A drámanélküliség drámájáról szól, azt hiszem, az egész modern irodalom. *A nincsből lévő vanról.*”³¹ Még egyszer meghatározásra szorul tehát a „van a tárgy” és a „van az ő” (elbeszélő és beszélő) viszonya az irodalom vonatkozásában.

Annyi azonban még a *couleur locale* diszkurzivitásában is tételezhető, hogy Esterházy írásművészete, legyen szó fikciós vagy publicisztikai műfajokról, a modernség utáni beszédalakzatok (közép-)európai változataival lép párbeszédbe (és nem az észak-amerikai mintákkal).³² Ennek egyik, ámbár nagy nyomatékkal megjelenő distinkciós jegye, hogy a nyelvi megelőzőtség tapasztalatával együtt is a geopolitikai összefüggések és az önismeret rekurzív alakzatai („Az utazás önmagamra ismerés; benne nem az újat és az ösmeretlent keresem, hanem a régit és az ismerőt, hogy végre fölismerjem azt, aki fölismer.”)³³ túlmutatnak önmagukon, így például az utazás térségi és térbeli tapasztalata nem fejlődésminták és kognitív-episztemológiai elmozdulások összefüggésében nyer értelmet, de irodalmi mintákhoz és előképekhez igazodik. A beszédpozíció és a tárgy rögzítetlenségéből fakadó elbeszélői és tárgymeghatározási komplikációk, melyekre fentebb mind Esterházy esszéisztikájából, mind prózájából példákkal szolgáltam, hogy azokat mint az írást műfajtól és beszédmódtól függetlenül megalapozó és meghatározó jegyeket tárjam föl, magára az irodalom funkciójára, szerepére és mibenlétére is nagy érvénnyel kihatnak. Egyfelől kitapintható egy formai dilemma, amely a hermeneutikai értelemben vett „teljesség” és „végesség” elvárásait tekintve válik fenyegetetté, hogy aztán tárgy (elbeszélő) és regényforma (az elbeszélés módja) leképezze egymást: „Minden mai regényben van egy önmagába visszaforduló Moebius-szalag. A Duna is egy Moebius-szalag.”³⁴ Másfelől az irodalom performatív aktus, és mint ilyen a hallgatás és az elhallgatás ellenpontját képezi már azzal is, hogy megszólal: „az irodalom néven nevezi a dolgokat. Ami nem kevés.”³⁵ Ennek következtében nem csupán az irodalmi mű, hanem a befogadás kockázata is fokozódik, hiszen a nyelvi létesítés a nyílt beszéd korlátozhatatlanságának képzetét sejteti, ami viszont a szerepek és funkciók radikális átrendeződésével és felülíródásával jár:

A mostani irodalom olykor azért feszélyező, mert máshová teszi önön korlátozásának határait. Részint az említett megnevezési mámorában teszi máshová, részint gyanakvásból, abbéli gyanakvásából, hogy ahová a „Titok” tábla tétetett, és a titokról valóban hallgatni lehet csak, ott még nem titok van, hanem hazugság.

Az a szemrehányás, hogy az irodalom rossz példát mutat, nem helytálló. Hát először is nem jó példát mutatni van az irodalom. Nem arra való, nem arra van, hogy irodalomórák tárgya legyen. Nem arra van, hogy tanítson, neveljen, szórakoztasson. Nem „alkalmazott tudomány”. A szépség vad és szelídíthetetlen.³⁶

Másutt, korábban arra találhatni példát, hogy Esterházy az „alkalmazott művészettel” szemben – amely alatt elsősorban, méghozzá a műltfeldolgozás és a jelenértelmezés összefüggésében a politikai lektúrt érti, nagyjából mindent, ami aprópénzre váltja azt az összetett tapasztalatot, amely a „mi” elnyert-visszanyert képzetén keresztül a térség, majd a haza megálmodását előfeltételezi – abban látja az irodalom szerepét és funkcióját, hogy annak milyen viszonya létesül a (politikai) hatalommal. E ponton Esterházy ugyan termékenynek ítéli az irodalmi nyilvánosság korlátozása révén bekövetkező „izgalmakat” az irodalom körül, azonban emlékeztet rá, hogy „egy szabadságharc írásos dokumentumai – az még nem okvetlenül irodalom. Igaz – teszi hozzá –, arról se feledkezzünk meg, hogy az irodalom az mindig valamiféle szabadságharc írásos dokumentuma.”³⁷ Így tekintve a következő mátrix bontakozik ki Esterházy nyelv- és irodalomfelfogása, valamint a beszéd lehetőségei révén:

diktatúra → cenzúra → korlátozott nyilvánosság → szabadságharc → irodalom
 irodalom → szabadságharc tagadása
 tárgy (elbeszélt világ) – ő (elbeszélő) → a megismerés kételyei
 nyelvi kérdés = politikai kérdés = nyelvi kérdés
 igazság (igaz beszéd, igazolás, tanúságtétel) – tagadás – feltárulás és feltárás – feltárulás és feltárás tagadása

Esterházy esszéisztikájában e konstelláció egyes elemeit, de azok egymással való kapcsolatát és lehetséges összefüggéseit folyamatosan játékban tartja, változó hangsúlyokkal. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* kommentárként is olvasható műhelynaplója például úgy marad a műimmanens szempontokat érvényesítő gondolatmenet mellett, hogy egyfelől textualizálja a geopolitikai kontextust (a Duna mint Moebius-szalag és a regény mint szintén Moebius-szalag azonosításával), másfelől, mintegy a visszájáról, a geopolitikai (és történeti) kontextus lép a szöveg helyébe. Annak jelzéseként vagy bizonyítékeként, hogy mindaz, amiből a szöveg *merítkezik*, maga is textuális – vagy eleve textualizálódó – fenomén, melynek számos vonatkozása elmélyíti és komplexsége teszi a térség és időbeliség, a történelem és régió, a lefolyás és önértés eseményeit és dilemmáit. Mindennek az egyik legészrevehetőbb megkülönböztető jegye éppen abban áll, hogy maguk a megkülönböztetések nem identikusak, amikor az író szöveg azonossága és arculata a kérdés. Olyannyira nem, hogy definiálhatósága a széttartó permutáció jegyeit mutatja elsősorban: „A regény tulajdonképpen egy Duna-könyv, a Dunáról szól. Egy könyv, amely a Dunáról szól – ez a mondat nyilván se nem igaz, se nem hamis, ez a mondat üres. Nincsen értelme. Érthető hát, hogy egy egész regény foglalkozzék vele. Nagyraágygó terveink szerint a regény egy történelmi-könyv lesz, szerelmes-könyv, Közép-Európa-szatíra könyv, anti-Magris-könyv, útikönyv, étteremkalauz-könyv, káosz-könyv, könyv-könyv.”³⁸ A citátumban szóba hozott üresség nem annyira kiüresítés, mint inkább annak tudomásulvétele, hogy a valamiről való beszéd és a valamiként értett történelem és szó jelölhetetlen használati értéket vesznek föl bizonyos körülmények között – ez a körülmény pedig a *Hahn-Hahn* esetében a poszt-monarchikus, egyszerre poszt- és pre-közép-európai állapot,³⁹ amelynek e történelmi időben való benneálláskor (a rendszerváltás idején) nincs

úgy mond pontosan jelölhető referenciális bázisa, éppen ezért az irodalom is akkor jár el a legpontosabban, ha a kiüresített jelöléseket egyszerre mindennel – a „teljességgel” és az „egész” képzetével – tölti fel, ha mégoly ironikus modalitásban is. A terv eszerint „nagyraavagyó”, számos pozitívan és negatívan artikulálható attribútummal, amelyek kifutása vagy következménye végeredményben az ürességgel kapcsolatba hozott vagy annak egyfajta változataként/alternatívájaként érthető „káosz-könyv” és az önmagába Moebius-szalagként visszaforduló „könyv-könyv”. Így történhet, hogy a textualizált Duna, valamint a Dunaként élénk kerülő („dunaiszt”) textus innentől minden bizonnyal az egyik vezéralakzata lesz Esterházy írásművészetének, hiszen az egy időben képes rész–egész viszonyrendszereket jelölni oly módon, hogy ezek egyik komponensét sem stabilizálja lezáró jelleggel, valamint azt a dialogikus vagy polilogikus, a mindig beleértett Másik beszédének teret és időt engedő megértő szövegkidolgozást és szólamvezetést, amely a nem kizárólagos igazságok rögzítetlen beszédpozíciókat megtartó és mozgató színre vitelében teremti meg az irodalmi megszólalás és a ki-mondás (Aus-sage) aktuális, kurrens feltételeit.

Minthogy ennek poétikai kondíciói az életmű fikciós és nem fikciós alkotásai-ban rendre reflexió tárgyává válnak, Esterházy írásművészetének nyelvi közelítésű, a nyelvbe (vissza)térő vállalkozása egyúttal annak tétjét is implikálja, hogy a recepció képes-e feltáró jelleggel megmutatni e műfajközi, beszédmódokon átívelő, a variáció szabadságát mindig fenntartó és érvényesítő, a korrekciós lehetőségeket és procedúrákat folyamatosan bejátszó nyelvi eseményeket. Ha ugyanis Esterházy értelmében a nyelvi esemény mindig politikai esemény, ami pedig mindig nyelvi esemény, e cirkuláció annak a nagyszabású feladatnak az esélyét is magában foglalja, hogy egyszer végre lehetőség nyílik a politikáról, a hatalomról vagy a történő történelemtől úgy beszélni, hogy a rögzült beszédpozíciók és nyelvi panelek fella-zulnak, mert elveszítik *ideologikus* közlöerejüket, és kiüresednek. Ami pedig kelet-kezik, az éppen e keletkezésben megmutatkozó nyelvi erő, egy rögzítetlen hely, amely nem azáltal határozható meg, mennyiben uralja vagy nem uralja az általa szabaddá tett beszédet, sokkal inkább azáltal, hogy megszabadítja a beszélőt és az odahallgatót az eredetként értett ideológiák paralizáló hatásától, és a nyelvi létesü-lés eseményében viszi színre politika, hatalom, szabadság és irodalom szövevé-nyes viszonyát, valamint az ebben a viszonyban megbújó rendkívüli – mert az ideo-lógiáknál mindig érvényesebb, eredetfüggetlen – potenciált.

JEGYZETEK

A tanulmány létrejöttét a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíja és az Új Nemzeti Kiválóság Program Bolyai és Felsőoktatási Fiatal Oktatói, Kutatói Ösztöndíja támogatta.

1. Esterházy Péter, *A halacska* = Uő., *A halacska csodálatos élete*, Magvető, Budapest, 1991³, 8. (Az írás eredetileg külföldi hallgatóság számára készült 1988-ban.)

2. Lásd például *uo.*, 117–118.

3. Gabriel García Márquez, *Utazás Kelet-Európában*, ford. Székács Vera – Scholz László, Magvető, Budapest, 2017, 165.

4. *Uo.*, 173.

5. Esterházy Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 17.

6. *Uo.*, 16.

7. Uo., 17. Jellemző, hogy García Márquez hivatkozott riportsorozatának magyar fordításában is az „'56-os események” fordulata jelenik meg, mintegy a visszájáról beírva az „idegen” perspektívába a „saját” perspektíva korlátozottságát, hatalom általi megszorítását és a valóságos esemény nyelvi kiüresítését vagy kitörlését.

8. Esterházy, *A szavak csodálatos életéből*, 18.

9. Uo., 16. (Kiemelés: LVP.) A kérdéshez lásd még Bengi László, *Függő játszma. Az időtapasztalat formái Esterházy Péter* Bevezetés a szépirodalomba című munkájában, kézirat.

10. Uo., 20–21, 22. Az első kiemelés az eredetiben szerepel, a második tőlem származik.

11. Lásd Paul de Man, *Az olvasás allegóriái [Rousseau – Allegória (Julie)]*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006, 240–241

12. „A szavak múltja”, azok ismerete, a megnevezés jelen idejében, de a szavak múltjában is ott rejlő időiség teológiai vonatkozása a *Hrabal könyv*ben szintén egymás mellé kerül, ugyanakkor – Esterházy ellenpontozó, illetve a „társdiskurzusokat” mindig szóhoz juttató beszédmódjában – a teológiai és a pragmatikai kontextus kölcsönösen felül is írják, illetőleg revidéálják egymást: „Az idő első pillanata azonos a Teremtés pillanatával, írja Szent Ágoston; az időre vonatkozó megjegyzések komolytalanok, nincs mit védekezni, a mondatokat úgy átitatta az idő, tocsognak benne, korántsem lubickolnak, legjobban esetben tapicskolnak, csavarni lehet belőlük az időt, mint nyirkos konyharuhából a réges-régi vizet.” Esterházy, *Hrabal könyve* [1990], Magvető, Budapest, [é. n.], 11.

13. Ehhez lásd Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 240–253. „Azt mondhatjuk – írja erről, közelebből *Az elefántcsonttoronyból* (1991), valamint *A halacska csodálatos élete* (1991) esszé- és publicisztikagyűjteményekről Esterházy monográfiája –, olyan nyelvhasználat vetíti itt előre a magyar irodalmi publicisztika egy lehetséges fordulatát, amely a saját kijelentésérvényét nem függetleníti az odaértett olvasói »viszontbeszéd« igényétől.” (243.)

14. „[...] mert az még igaz lehet, hogy a kolléga volt az úr, a vers csak cifra szolgál, ám végül is a nyelv az úr. // Ezért van az kérem – írja idézett előadásában Esterházy –, hogy hűséggel nem az országomnak, nem a hazámnak tartozom, nem az osztályomnak, ha van, nem a családomnak, van, hanem egyes egyedül a nyelvnek tartozom, a magyar nyelvnek. Jó társaságban vagyok.” *A szavak csodálatos életéből*, 11. Esterházy természetesen a klasszikus modernség nagyját, Ady Endre egyik költeményét idézi: „Én voltam Úr, a vers csak cifra szolgál, / Hulltommal hullni: ez a szolgál dolga, / Ha a Nagyúr sírja szolgálkat követel.” (*Hunn, új legenda*, 1913) – amely passzus az Ady-féle klasszikus modernség és az Esterházy-féle utó-, illetve posztmodernség közti nyelvfizológiai különbséget kívánja így módon világossá tenni, méghozzá utóbbi nyelvfelfogás javára ítélve, hiszen a nyelv uralhatatlanságának elgondolása utólag visszaíródik a klasszikus modernség recepciójába, ha az ellenpélda poétikájának tetten érése révén is.

15. Esterházy Péter, *Most, hogy így = Uő., Az elefántcsonttoronyból*, Magvető, Budapest, 1991, 51. (Kiemelések az eredetiben.)

16. „A szöveg nyitott tapasztalhatósága ilyenkor nem egyszerűen a regiszter összetettségén, és nem is a beszéd játékos, frivol, rontott, ironizált, köznapias vagy emelkedett szólamainak *repertoárszerű* keveredésén múlik, hanem a mondottak elvi visszautasíthatósága és igenelhetősége közötti mozgáster lezáratlanságán. Annak – nyelvi viselkedés általi – tudtul adásán, hogy e tér diskurzív kialakítása nem írja elő eleve a szemantikai »bejátszhatóságának« szabályait.” Kulcsár Szabó, *Esterházy Péter*, 244. (Kiemelés az eredetiben.)

17. Vö. Sziráki Péter korai megfigyelésével: „A monologikus igazságfelfogás elleni küzdelmet szolgálta az a beszédmód, amelynek a legfontosabb jegyvé a distanciateremtés, a szcenírozás és situálás kidolgozottsága, az ellenpontozó egyensúlyszerkezet vált, valamint a horizont lezáródásának »fékezése«, a paralógia révén. Mai nézetből úgy tűnik, az Esterházy-féle »közírás« története egyben a nyolcvanas évek végi és a kilencvenes évek eleji magyar szellemi állapotok lázgörbéje is.” Sziráki Péter, *Az Úr nem tud saxofonozni*, József Attila Kör – Balassi Kiadó, 1995, 87. – A passzus utolsó tagmondata, mely „a nyolcvanas évek végi és a kilencvenes évek eleji magyar szellemi állapotokra” vonatkozik, Esterházy esszéisztikáját és publicisztikáját kitüntetett pontként kezeli a magyarországi közírás történetében. Arra, hogy a közírás ebben az összefüggésben mégis idézőjelek közt szerepel, jelezvén annak ingatag vagy nem pontosan körülírható és megbízható státuszát, az lehet a magyarázat, hogy az Esterházy értelmében vett nyílt, valamint szabad és dialogikus-polilogikus beszéd és mondás csak ekkoriban stabilizálódhatott, és ölthette fel azokat a jellegzetességeket, amelyek egy modernség utáni prózafelfogás nyelvi-retorikai jegyeitől sem érintetlenek, illetőleg annak nyelvi szemléletmódját viszik színre.

18. Vö. „Esterháznak itt [a közírói munkáiban] az a szépírói törekvése mutatkozik meg új vetületben (s kerül egyúttal szokatlan lehetőségek elé), amely a *Bevezetés...* -ben nemcsak felszámolta az irodalmi nyelv regiszterbeli különállását, hanem megszüntette írás és valóság klasszikus-modern oppozícióit is.” Kulcsár Szabó, *Esterházy Péter*, 243.

19. Esterházy Péter, *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség* [1988] = Uő., *A balacska csodálatos élete*, 47.

20. Uő., 45.

21. Esterházy, *Az új rizsa* = Uő., *Az elefántcsonttoronyban*, 27. Másutt a személyes felelősség elsődlegesen a vitalitás és a prosperálás távlati horizontjában, és nem a nem-megsemmisülés defenzív magatartásában nyilvánul meg, amikor a „mi” létesül: „Sokáig tudnék még így olvasgatni, mondjuk Karinthy Frigyes az új rizsáról, ahogy halálbüntetést kér a »mi« felelőtlen használóira, s vajon ki lehet az a laza, hedonista, már-már léha figura, aki szerint hivatásunk nem csak meg nem semmisülni, hanem élni életvidorán...” Esterházy, *Kossuth Lajos azt üzenete* = *Az elefántcsonttoronyban*, 47.

22. Ehhez lásd legutóbb Schein Gábor, *Szép-mondatok* = Uő., *Események a Kossuth téren*, Jelenkor, Pécs, 2014, 11–19.

23. Esterházy, *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség*, 46.

24. Uő., 47.

25. Esterházy, *Hahn-Hahn grófnő pillantása* [1991], Magvető, Budapest, [é. n.], 18.

26. Vö. „A látható, a »leolvasható« közlésértéke érzékelhetően úgy lesz mind kérdésesebb, ahogyan a »szegény Dunán« haladunk lefelé. Romániában a sorsokról már úgy tud meg a legtöbbet az elbeszélő, hogy a beszéd hogyanjára figyel; a tónusra, a hanghordozásra, a modalitásban rejtett világfelfogásra igyekszik ráhallgatni” – Kulcsár Szabó, *Esterházy Péter*, 226. (Kiemelés az eredetiben.)

27. Esterházy, *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 17.

28. Esterházy, *Isten kalapja* [„Cikk német fülre”, 1990. március] = Uő., *A balacska csodálatos élete*, 170–176, 171.

29. *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 57. (Kiemelések az eredetiben.) Idekívánkozik, hogy az idézett passzus a narratív megszakításnak egy olyan pontján helyezkedik el, amelyet épp a nem-értés „nemzetközi” szituációja előzött meg a következő anekdotában: „Emlékszem, egyszer egy jó kis vacsorán a fiatal osztrák újságíró azt kérdezte, a mi alkotmányunk melyik alkotmányon nyugszik. Vezető értelmiségiek, alig értettük a kérdést. Hogy tényleg a miénk valamin nyugodna?, nézegettük egymást tanácstalanul. Szokásom szerint a karamellkrém felé menekültem.” Uő. – Az alkotmányt létesítő alkotmány „eredete” hasonlóképp a rész-egész struktúrát inszcenírozza, ami ehelyütt a geopolitikai homogenizáció képzetét erősíti föl.

30. Vö. Gángó Gábor, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája. Gondviselés a kettős veszteségben*, Lettre 56, 2005. tavasz. „A Monarchia mint viszonyítási pont történelmi korszakfordulókon válik fontossá. Esterházy Duna-könyvében az 1989-es kelet-európai politikai fordulatok visszhangja jelenik meg. Esterházy 1989 után kezdett a Monarchia-témával (Közép-Európával) foglalkozni – e döntése is jellegzetesen musili gesztus: miután szétesett a politikai-kulturális konstrukció, amelyben addig élt, akkor próbálja meg az írásban való felépítésen keresztül megérteni. Az irodalmi Monarchia megszólaltatása a politikai Közép-Európa elmúlásával válik lehetségessé. Egyszerűen fogalmazva a Monarchia mint hiány rokonítható azzal, aminek szintén csak a hiánya maradt meg.”

31. Esterházy, *A szavak csodálatos életéből*, 14. (Kiemelés: LVP.)

32. Vö. Kulcsár Szabó, *Esterházy Péter*, 225.

33. Esterházy, *Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 88–89.

34. Esterházy, *Hahn-Hahn grófnő pillantása. Mexikói házi feladat* [esszé] = Uő., *A balacska csodálatos élete*, 243–249, 248.

35. A hallgatás irodalmi, azaz materiális alakzatai viszont nem ebben a dichotómiában és oppozíciós rendszerben határozhatók meg, hanem az irodalmi szöveg konstitutív eseményeként – nem a beszéd ellentétéként, hanem a beszéd „másikaként”. Ehhez lásd Lőrincz Csongor, „nem valaminek a biányát akartam evvel jelölni” (*A ballgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában*) = Tiszatáj, 2018 szeptember. – Az irodalom néven nevező gesztusa, „ami nem kevés”, lesz az alapvető megkülönböztetés, ami a modernség irodalmát jelöli, úgyiszlén „a nincsből a van” ereje. A *Bevezetés a szépirodalomba* egyik Kosztolányi-átiratában a *Paulina* című Kosztolányi-elbeszélés (1929) – mely beszakított anyagként teljes egészében olvasható az Esterházy által átirat és szintén beszakított kézirat mellett – zárlatában a sztoikus bölcs és a költő elmélkednek Paulina, a kocsmároslány elhurcoltatásán és hangos

sivalkodásán, amikor a költő a következőképp foglalja össze a látottakat és hallottakat: „Az igazság az utcán ment, és ordított. Mi pedig meghallottuk a szavát. Fölriadtunk ágyunkból, nem bírunk többé aludni, nem tudjuk folytatni előbbi vitánkat. Rőla gondolkozunk. Az igazságról. Lásd, még mindig erről beszélünk. Ez is valami.” (Kosztolányi Dezső, *Paulina* = Uő., *Összes novellái II*, Osiris, Budapest, 2007, 70–71; valamint Esterházy Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* [1986], Magvető, Budapest, [é. n.], 583–587.) Esterházy átiratában a zárlat ekképp hangzik: „Az igazság az utcán járt és szólt. (kiáltott) És mi meghallottuk a szavát. Ijedten emelkedtünk föl ágyunkból. Nem bírunk elaludni, és nem tudjuk folytatni félbehagyott beszélgetésünket. Rőla gondolkodunk. Az igazságról. Lásd, még mindig csak erről beszélünk. Ez nem kevés. (ez több, mint semmi) (azért ez is valami)” (*Bevezetés a szépirodalomba*, 586.) – Az irodalom eltéveszthetetlen tapasztalatoként azonosított igazság az „ez is valami” viszonylagosító modalitásáról az „ez nem kevés” (azaz: sok) fokozó tulajdonítására korrigálódik, vagyis értelemszerűen felértékelődik, miközben a zárójeles kiegészítés egyszerre fűz mindehhez ugyancsak relativizáló megjegyzést a „semmi” játékba hozásával, majd önreflexív módon a korrigált irodalmi tárgy és a korrekció eseményét kommentálja („azért ez is valami”). Érzékelhető, hogy az igazság irodalmi diskurzusához való viszony időbeli és térbeli (materiális) kiterjedéssel egyaránt bír, miközben hogy „hová mutat az irónia hegye, nem tudni” – Esterházy itt is a beszédpozíciók, szerepek és a ki-mondás (Aus-sage) által keletkező beszéd változó, ezért rögzíthetetlen diszkurzivitását inszenírozza, viszonylagossá téve az egyoldalú olvasatok hierarchizáló rendszerét.

36. Esterházy, *A szavak csodálatos életéből*, 28–29.

37. Esterházy, *A balacska*, 11.

38. Esterházy, *Hahn-Hahn grófnő, mexikói házi feladat*, 247.

39. Gángó szerint kizárólag ebben a történelmi situációban jöhetett létre a *Hahn-Hahn grófnő pilantása*, lásd Gángó, *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája*, id. hely.

FODOR PÉTER

Elhallgatás, nyilvánosság, emlékezet

A modern emlékezetpolitika – melynek célja múlt és jelen ideológiai összekapcsolása, a közösségi identitáson végzett munka, a jövőnek a múlton keresztüli antici-pálása – intézmények és a társadalmi kommunikáció médiumai révén ad hírt magáról. Egyszerre törekszik tartós üzenetátviteli szisztémák kiépítésére (pl. oktatási intézmények, kánonok, múzeumok, emlékművek) és az idő folytonosságából kitüremkedő performatív aktusok végrehajtására (rítusok, ünnepek), de nem hagyja érintetlenül a médianyilvánosságban szakadatlanul zajló jelentéstermelés folyamatait sem. Föltételezhetően ez utóbbi mozzanatról tehetőek a legnehezebben érvényes állítások, mivel egyfelől a totális diktatúrák kivételével mindig magában foglalja a kontingenciát, másfelől inkább vannak íratlan, mint kodifikált szabályai. Miközben nincs okunk megszabadulni attól a meggyőződéstől, hogy a tematizáció, a napirend-kijelölés technikái a hírgyártásnak a politikai-gazdasági centrummal való interakciójáról tanúskodnak, addig amennyiben a hatalom nem gyakorol teljes ellenőrzést a nyilvánosság fölött, erről a tanúskodásról csak egy olyan nyomolvasó vizsgálat adhat számot, mely egyfelől a gyanú hermeneutikáját érvényesítve ott is közvetlen beavatkozást sejt, ahol ennél esetlegesebb történések (pl. öncenzúra) zajlanak a háttérben, másfelől kénytelen valamiféle objektív igazságot föltételezni, amelyet „letagadnak”, „meghamisítanak”, „kiforgatnak”. Egy írásom témájához illő példát említve: amikor Kádár János 1957 októberében a Politikai Bi-

zottságban kérdőre vonta Hegyi Gyulát azért, mert az általa kifogásolt, a magyar sport sikereire hivatkozó „nacionalista gög” csak nem akart kiveszni a Népsport és a közéleti napilapok sportrovatának modális kelléktárából, a „kommunista sportvezető (aki évek óta a terület első embere volt, és az előzetes elképzelésekkel szemben a PB-ülés után is, egészen 1962 elejéig az maradt) lakonikusan csak annyit válaszolt, hogy a *Népsport* nem az általa vezetett MTSH-hoz tartozik.”¹ Ennek az esetnek természetesen nem az a példaértéke, hogy az MSZMP KB első titkára akkor mintegy lemondott volna a sajtó politikai ellenőrzéséről, inkább az, hogy még 1957 őszén sem lehetett a sportújságírás hangoltságából közvetlenül kihallani a pártvezetés hangját, vagy legalábbis nem mindig és nem teljesen. Ráadásul a kulturális emlékezet alakításában a jelentéstermelésnek a napi sajtóhoz viszonyítva minden korban kétségtelenül tágasabb lehetőségeivel (bár szűkebb célközönséggel) bíró esztétikai kommunikáció is részt vesz, melyet a Kádár-éra különböző korszakaiban nem azonos mértékben tudott-akart a rezsím a maga képe formálni. A továbbiakban előbb arra keresem a választ, hogyan alakult minden idők legsikeresebb magyar labdarúgó-válogatottjának és külföldre távozott tagjainak emlékezete az államszocializmus első másfél évtizedének honi sajtójában, milyen szerepet játszott ebben az elhallgatás alakzata, majd *A legszebb férfikor* című film példáját segítségül hívva azt igyekszem megmutatni, milyen emlékezzettörténeti változást hozott az 1970-es évek eleje.

1. Méréközések játékosok nélkül

Keleti Márton *A Csodacsatár* című filmjének 1957-es változatából Puskás Ferenc, Kocsis Sándor és Czibor Zoltán eltávolítása (még ha ez materiális értelemben tökéletesen nem is sikerült) az 1956-os forradalom leveréséből kinövő Kádár-rendszer emlékezetpolitikája szempontjából szükségszerű volt, amennyiben ezek a futbalisták ahhoz a közel 200 ezer magyar állampolgár közé tartoztak, akik a forradalom bukása után nem kívántak tovább Magyarországon élni. A hírneves futballisták emlékezetének a kitörlése része volt annak a folyamatnak, mely a forradalom megtörténtét kívánta tabuvá tenni.²

A csapat kapitányának 2006. november 17-ei halála után szűk két héttel jelent meg a magyar sportnapilapban Pajor-Gyulai László *Agyonballgatott legendák* című írása, mely a szerző önértelmezése szerint „elnagyolt korrajz” kíván lenni. A cikk alcíme így szól: *Idebaza nem lehetett kimondani, leírni a Real Madridban villogó Puskás Ferenc nevét.*³ Mennyiben igazolja vissza az 1958 és 1966 közötti, vagyis a Madridban játékosként töltött évek alatti honi sajtó vizsgálata ezt az állítást?

Az 1957-ben mindössze négy oldalon megjelenő Népsport⁴ június 2-i száma „Labdarúgó világhíradó” című rovatában számolt be az egy éve indult labdarúgó-klubcsapatok Európa Kupájának döntőjéről, melyben – mint ahogy az kiderül a három bekezdésnyi tudósításból – a Real Madrid Schiaffino és Gento góljaival múlta felül a Fiorentinát. Most azt, hogy miképp lett az ekkor épp az AC Milanban játszó uruguayi-olasz támadó középpályásból madridi gólszerző a budapesti szerkesztőségben az argentin származású Alfredo Di Stéfano helyett, ne próbáljuk megfejteni, fontosabb számunkra a híradás ténye. Abban az értelemben persze ez

a névtévesztés akár profetikusnak is tekinthető, hogy egy évvel később Schiaffino valóban gólt szerzett a milánói csapat játékosaként az EK döntőjében – erről a mérkőzésről a Népsport 1958. május 29-én két mondatnyi terjedelemben, minuszos hírként számolt be, s a meccsre a következő lapszámban sem tértek már vissza. Puskás ekkor még nem volt a Real Madrid tagja, csak szeptember 14-én játszotta első mérkőzését új csapatában, ez tehát nem lehetett a szüksézszerűség oka, talán inkább – s erre enged következtetni, hogy ekkorra a főt említett rovat is eltűnt az újságból – a lapnak a nyugati labdarúgás és tágabb értelemben: a vasfüggönyön túli sportvilág iránt mutatott erősen visszafogott érdeklődése számlájára volt írható. 1959-től ugyanakkor már egyértelmű jelei vannak az elhallgatás (közlés)politikájának: május 15-én a Népsport hírt ad a Reims–Young Boys EK-elődöntő eredményéről és góllövőiről, míg a másik elődöntőről csak annyit tud meg az olvasó, hogy a Real Madrid jutott tovább, azt, hogy az Atletico Madrid ellen ez Puskás győztes góljával történt meg, már nem. A döntőben aztán a magyar csatár nem játszott, talán, de nem bizonyítható módon, ennek is köszönhető, hogy a sportlap június 4-én szokatlanul részletes tudósítást hozott a mérkőzésről. Köztudott, hogy Puskás 1960. május 18-án az Eintracht Frankfurt ellen máig fennálló rekordot ért el azzal, hogy európai kupadöntőben négy gólt szerzett. A mérkőzés hat mondatnyi összefoglalója két nappal később a Népsport címlapján napvilágot látott, a gólszerzők felsorolásában találjuk Puskás nevét,⁵ a Népszabadság hasonló terjedelmű híradása ugyanakkor nem tartalmaz játékosneveket, míg a Népszava és a Magyar Nemzet sportrovata egyáltalán nem is adott hírt az EK-döntőről.

Mint tudjuk, nem Puskás volt az egyetlen az Aranycsapat egykori tagjai közül, aki a disszidálás miatti eltiltását letöltve Spanyolországba szerződött. Kétségtelen, hogy Czibor Zoltán és Kocsis Sándor pályafutásának alakulásáról hasonlóan szinte semmit vagy csak nagyon keveset lehetett megtudni az 1950-es évek végén a Népsportból: teljes tiltás alá ugyanakkor nem estek, legalábbis erre enged következtetni, hogy 1959. november 27-én a Barcelona–Milan meccs góllövői között említik Czibort, s a Magyarországot szintén – bár nem '56-ban, hanem még 1949 januárjában⁶ – „engedély nélkül” elhagyó Kubala Lászlót. Nem így járt el a lap az 1961. május 31-én játszott Európa Kupa-döntő esetében: június 2-án hat mondat terjedelemben ad hírt az eseményről úgy, hogy egyetlen személynév sem szerepel a cikkben, vagyis a magyarországi olvasó nem értesülhetett arról, hogy a vesztes katalán csapat két gólját Kocsis és Czibor szerezte, s velük együtt végigjátszotta a mérkőzést Kubala, mint ahogy arról sem, hogy a kupát megnyerő portugál csapat trénerre Guttmann Béla volt (az 1920-as évek legendás MTK-jának tagja, egykori magyar válogatott fedezet, aki edzőként az Újpesttel kétszer nyerte meg a bajnokságot),⁷ és a meccset az 1954-es döntő vb-döntő helyszínén, a berni Wankdorf Stadionban rendezték. A Népszabadság ugyanezen a napon megjelent hírből ez utóbbira fény derül, a többszörös magyar érintettségre nem.

Tekintettel arra, hogy a sport szférája számos egyéb ok miatt épp azért kitüntetett területe a modern hírgyártásnak (legyen szó annak akár szeriódz, akár tabloid változatáról), mert benne a történetek mindig személyhez kötődnek (szemben pl. a politika vagy a gazdaság közvetettebb, áttételesebb eseményeivel), különösen szembeötlő az efféle anonimizáló újságírói stratégia, amely ráadásul nem csupán

az eddigiekben szóba hozott rövid híradásokban bukkant föl a korban. Az 1960. május 22-i Magyarország–Anglia barátságos mérkőzést a Népsportban ugyanazon a napon fölvezető, *Ne várjunk könnyű győzelmet!* című írás úgy idézi föl az 1953-as és az 1954-es magyar győzelmet, hogy az ezeken pályára lépett 13 magyar játékos egyikének neve sem szerepel benne – a Népszabadság hajszálpontosan ugyanígy járt el –, azé a Grosics Gyuláé sem, aki az évtizedfordulón játszott meccsen egyedül képviselte már az egykori csapatot. Van benne viszont egy olyan inszinuáló mondat („Az 1956-os viharban [...] megmutatkozott, hogy az új életünk teremtette kincsestárból inkább csak szakmai értékekkel gazdagítottuk a nagycsapat tagjait, néhány tagjának az erkölcsi tökéből vajmi keveset osztogattunk.”), mely nagyon is összecsengve Kádár Jánosnak a Politikai Bizottság 1957. október 9-i ülésén tett felszólalásával⁸ az Aranycsapat emlékeztétét nem az eredmények vagy a játéktudás viszonylagosításával, hanem a „disszidensek” (mint tudjuk, néhány hónap erejéig a kapus is közéjük tartozott) diffamálásával kívánta alakítani.⁹

Kétségtelen ugyanakkor, hogy bizonyára nem függetlenül az 1963-as amnesztia-törvénytől, melyre hivatkozva a Budapesti Katonai Ügyészség vezetője az év tavaszán megszüntette az eljárást „külföldre szökés büntette” ügyében Puskás Ferenc ellen, a ‘60-as években a Népsport közléspolitikája is változott valamelyest. Sőt, ez már az 1962-es EK-döntőről szóló cikkben tetten érhető volt: május 4-én látott napvilágot a nemzetközi pályát befutott játékvezető, Zsolt István tudósítása, aki nem csupán megemlékezik Puskás mesterhármáról, de játékrendszerbeli helyére is kitér („A Real Madridban Puskás előretolt középcsatárt játszott és Gento segített neki a balszélen.”).¹⁰ Ami már csak azért is szembeötlő változást jelentett, mert alig egy fél év telt el azóta, hogy szintén a Népsportban a Real Madrid–Vasas mérkőzésről egy olyan hosszú cikk jelent meg, mely annak érdekében, hogy ne kelljen leírni Puskás nevét, nemcsak a spanyol, de a magyar csapat összeállítását sem közli, ami a sokat (nem) látott egykori olvasók számára sem következhetett a tudósítás műfajából, mely közismerten tényközpontú.¹¹ Ráadásul azt, hogy ez a kor cenzurális viszonyaival sem volt teljesen magyarázható, mutatja a Népszava és a Népszabadság tudósítása, egyik sem hallgatta el ugyanis, hogy Puskás is játszott. Az 1962–1963-as EK-sorozatból a Real Madrid már ősszel kiesett,¹² nem úgy egy évvel később, amikor újra döntőt játszott: noha Puskás ezen a mérkőzésen nem szerzett gólt, a Népsport május 28-án első oldalon hozott összefoglalójában többször is vastaggal kiemelve szerepel a neve. Amikor 1965. szeptember 22-én az akkor már 38 éves klasszis négy gólt lő a holland Feyenoordnak, a mérkőzésnek a számadatokon túli egy mondatos tudósítása két nappal később így hangzott a Népsportban: „Puskás vezérletével kitűnően játszott a madridi csapat, amely két ponttal és 6:2-es gólaránnyal jutott tovább.”

Az a kijelentés tehát némi leegyszerűsítést foglal magában, hogy „[i]dehaza nem lehetett kimondani, leírni a Real Madridban villogó Puskás Ferenc nevét”, amennyiben ez inkább csak az 1958 és 1961 közötti időszakra igaz, az viszont kétségtelen, hogy a fönt idézett híradásokban soha nincs arra utalás, hogy akár ő, akár a Barcelonában játszó egykor milyen sikereket értek el Magyarországon, de még az sem, hogy valaha közülük volt ehhez az országhoz. Tovább árnyalja a képet, hogy a Magyar Labdarúgó Szövetség hivatalos kiadványa, a Labdarúgás című lap a kez-

detektől fogva nagy hangsúlyt fektetett a futballtörténeti emlékezet ápolására, ennek jegyében az '50-es évek végén is rendszeresen fölidézte az Aranycsapat mérkőzéseit. Ráadásul Czibor, Puskás és Kocsis neve nem csupán a múltidéző írásokban bukkan föl a Kádár-rendszer első éveiben, de azokban is, amelyek a Real Madrid és a Barcelona jelenével s a magyar játékosok csapaton belüli helyzetével foglalkoznak (még ha ezek némelyike nem is mentes a rosszindulattól). A Labdarúgás 1963-ban a magyar válogatott 400. mérkőzésének apropóján különszámot jelentetett meg, melyben Puskás és Kocsis fényképes méltatást kapott.

2. Remedializáció és személyes emlékezet

Az Aranycsapat emlékeztörténetének alakulásában az 1970-es évek eleje fordulópontot jelentett – ez a Kádár-rendszer kultúrpolitikai enyhülése mellett¹³ a honi labdarúgás alakulástörténetével is kapcsolatba hozható. Kétségtelen, hogy az 1960-as évek az eredményesség terén még nem mutatták a visszaesés jeleit: a két olimpiai győzelem (1964, 1968) mellett a magyar válogatott harmadik helyen végzett a spanyolországi Európa-bajnokságon, 1965-ben a Ferencváros megnyerte a Vásárosok Kupáját, a csapat játékosa, Albert Flórián két évvel később megkapta az Aranylabdát. 1969-ben viszont megesett, amire korábban nem volt példa: a válogatott elindult a világbajnoki selejtező-sorozaton, de nem jutott ki a tornára. A jelen hanyatlástörténetével szemközt az Aranycsapatra való nosztalgikus visszaemlékezés olyan médiumokban is teret kapott, amelyeknek egyfelől a célközönsége nem esett egybe a sportsajtó rendszeres olvasóival, másfelől ez utóbbival összevetve tágasabb mediális-műfaji lehetőségei voltak arra, hogy megjelenítsék (és egyszersmind alakítsák) az emlékezés társadalmi kontextusát – közülük most Simó Sándor második nagyjátékfilmjének emlékeztörténeti szerepével foglalkozom.¹⁴

Az 1971-ben készült *A legszebb férfikor* című mozgóképek kezdő jelenetében a Latinovits Zoltán által alakított Alker Tamás, újságíró, napszemüveget viselve, cigarettázva biliárdozik, olykor föl-fölpillantva egy televíziókészülékre, melyben némi képhibával épp egy rajzfilm fut. Közben halljuk a főcímdalt, trombitaszólam vezette lágy szvinget, feliraton olvassuk a készítő névsorát – mindezekből s a vállalati közösségi helyiség ismerős puritánságából arra következtethetünk, hogy film és világa ugyanahhoz a térhez-időhöz, a korabeli Magyarországhoz tartozik (később ki is derül, hogy 1971 szeptemberében járunk). Ahogy a stáblista véget ér, de a képsáv változatlan marad, az 1970-es években mifelénk is egyre népszerűbb dzsesszmuzsika¹⁵ helyét éles auditív váltást eredményezve átveszi egy anakronisztikusnak ható, női kórus által megszólaltatott, a Munkára Harcra Kész mozgalom metaforikájából építkező dal, melyet alig néhány másodpercig hallgatva Alker így kommentál: „Gyerekek, ez a 6:3!”, amit rögtön meg is erősít a helyiségben kártyázó társaság egyik tagja: „Te, ez tényleg az!”¹⁶ Nem más történik itt, minthogy néhány taktusból, képeket ekkor még nem látva fölismerik *Az évszázad mérkőzése. Riportfilm a Magyarország–Anglia válogatott labdarúgó-mérkőzésről* című alkotást, melyet 1953-ban készített Macskássy János és Szabó Árpád angol és francia filmhíradórészletek fölhasználásával. Az azonosítás helyességét meg is erősíti, hogy Alker belül a szomszédos filmvetítő szobába, ahol épp kezdődik a riportfilm.¹⁷

Az így fölvezetett „mozijelenet” négy perc hosszú, a megkettőződő közönség, *A legszebb férfikor* szereplői (vagyis a vállalat vezetőségének tagjai, akik azért gyűltek össze, hogy eldöntsék, részét képezze-e majd *Az évszázad mérkőzése* vetítése az igazgató hivatalos búcsúztatásának) és a Simó-alkotás nézői láthatják az 1953. november 25-i mérkőzés összefoglalóját: Hidegkuti első gólját és les miatt (tévesen) érvénytelenített találatát, Bozsik bombagólját és az azt megelőző Kocsis-fejest, az első angol gólt, illetve Hidegkuti harmadik találatát. A Wembley-ben forgatott fölvételeket használták *A Csodacsatár* 1957-es változatában is (a fiktív 39. Svájc–Magyarország mérkőzés megérzékítésére), abban viszont nem *Az évszázad mérkőzése*hez készült Szepesi György-kommentár hallható, hanem egy olyan, mely a játékosok közül csak Bozsikot, Budait és Hidegkutit említi. *A legszebb férfikor*-ban nincs nyoma efféle cenzúrának, sőt arra lehet következtetni, hogy szándékosan vágták össze és kommentálták úgy a Macskássy–Szabó-riportfilmet, hogy a Londonban pályára lépett összes magyar futballistának (beleértve a 78. percben csereként a kapuba beállt Gellér Sándort is) elhangozzék a neve. Simó-filmjét ugyanakkor nem csupán ez a „közreadó-mediáló” eljárás avatja jelentős emlékeztetőt: Alker és munkatársai kommentálják a riportfilm képeit, s közben olyan közösséggé válnak, melyben éppúgy evidens az Aranycsapat iránti lelkesültség („Imádtuk őket”), mint ahogy a játékosok jelenéről való informáltság is. Ez utóbbiról a Budapesten ‘54-ben protokolláris fogadtatásban részesülő csapat nevében beszédet mondó Puskást kommentáló szereplői megjegyzések tanúskodnak:

- „– Igaz a taxivállalat?
- Eladta. Edző Athénben, Panathinaikosz.
- Tricotage a Váci utcában.
- Kígyó.
- Fiorentina.
- Ma már legfeljebb Spartacus.”¹⁸

Mivel Alker és Valkó (Bujtor István) gyors tempójú dialógusát úgy halljuk, hogy a kamera őket mutatja szemből, tehát ekkor nem látjuk a vásznat, amit ők néznek, a hangsáv értelmezését nem segíti a képsáv. A rövid megállapítások Puskás, Bozsik és Hidegkuti sorsának alakulására vonatkoznak: Öcsi 1970-től dolgozott a görög klubnál, Cucu divatáruüzlete a Kígyó és a Váci utca sarkán volt, az Öreg a ‘60-as évek elején élt Firenzében, 1968 és 1971 között a 2. osztályban szereplő Budapesti Spartacust vezette. A filmnek ez a részlete hírnév-rehabilitációnak is tekinthető, amennyiben az a sporttörténeti példaértéke, hogy a három csillag közül edzőként Puskás vitte a legtöbbre – azt, hogy edzői sikere ekkor már a sportsajtó nyilvánosságában sem volt tabutéma, bizonyítja, hogy az Ajax–Panathinaikosz BEK-döntőnek mind a Népsport-béli, mind a Népszabadságban megjelent fölvezetőjében idéznek Puskásnak a londoni sajtótájékoztatón elhangzott nyilatkozatából, ráadásul a két lapban nem is ugyanazt emelik ki belőle.¹⁹

Ha elfogadjuk Astrid Erlt megállapítását, mely szerint a remedializáció, vagyis az emlékezetes eseményeknek különböző hordozó közegekben, korokon átívelően megvalósuló reprezentációja tehet valamit egy közösség számára emlékezet-

helyé,²⁰ akkor azt mondhatjuk, hogy az Aranycsapat a Simó-film bemutatásakor nem volt az. *A legszebb férfikor* azzal, hogy *Az évszázad mérkőzésének* zárt körű levetítését egy szocialista nagyvállalat vezetőjének nyugdíjba vonulási ajándékként prezentálja (a filmbeli indoklás szerint azért, mert az „Öreg” épp 1953-ban került az igazgatói pozícióba), éppen azt állítja, hogy az Aranycsapat (leghíresebb) mediális emléknyma nincs jelen a kor nyilvánosságában (különben nem lenne elég exkluzív a felvétel ahhoz, hogy ajándékká válhasson), miközben nagyon is hozzátartozik a szereplők személyes emlékezetéhez (mindegyikük föl tudja idézni, hol hallgatta az 1953-as meccset: katonaságnál, iskolában, odahaza). A vetítés végzetével Alker így összegez: „Rossz így szemben a hőskorral”, s az erre érkező replikára („Nektek legalább ez megvolt.”) – egyszersmind lezárva a filmnek az Aranycsapatot fölidéző nyitószekvenciáját – ekképpen válaszol: „Nagy ára volt.” Ami egyfelől emlékeztet az Aranycsapat egykori politikatörténeti kontextusára, másfelől elég enigmatikus ahhoz, hogy különösebben ne is mondjon ez utóbbiról semmit. Az elhallgatás egyébként visszatérő alakzata *A legszebb férfikor* dialógusainak, főként akkor feltűnő a működésbe lépése, amikor a főszereplők jelenét meghatározó múltbéli események kerülnek szóba (pl. hogy miért siklott ki Alker újságírói pályája). Noha a londoni mérkőzés fölidézése a személyes emlékezet folytonosságát szemlélteti, valójában az angol–magyar mérkőzés egy lezárt érának lesz a jelölője, melyről az a nyugdíjba vonuló vezérigazgató sem kíván már beszélni, akinek távozása a film főszereplőinek várakozásai szerint egyszersmind új korszakot nyitna: „Egy biztos, az Öreg holnap elmegy, az angol–magyarral elbúcsúztatjuk, s akkor mindenki léphet egyet.”²¹ A Bozsik-tricotage filmbeli fölemlítése annyiban szintén illeszkedik ebbe az összefüggésbe, hogy a legendás középpályás 1971-ben már évek óta nem dolgozott a labdarúgásban, civil volt.²² Arról, hogy abban a 18 évben, amely 1953 és a film történetének jelene között eltelt, miért alakult az Aranycsapat nyilvános emlékezete úgy, hogy az egyik szereplő azt mondhatta: házasodni készülő fiának a londoni győzelem „már semmit nem jelent”,²³ nem esik szó – így tulajdonképpen értelmezői döntés függvénye, hogy ebből a megjegyzésből az elhallgatásra épülő „felejtéspolitikai” hatástörténeti sikerességére (a személyes emlékezet hiányát nem pótolja identitásalakító erővel a kulturális emlékezet) vagy a múlt iránti szükségszerű generációs érdektelenségre következtessünk.²⁴

Az viszont kétségtelen, hogy az elhallgatás „híre” jóval túlélte annak praxisát, sőt már afféle toposzá vált az Aranycsapat legendáriumában, nem függetlenül attól a sportújságírói diskurzustól, mely főként Puskás halálát követően tematizálta a játékosok hírnevének Kádár-kori alakulását. A Nemzeti Sport fönt hivatkozott „elnagyolt korrajza” mellett erre enged következtetni egy másik eset is. Ághassi Attila, az Index.hu szerzője Puskás temetése előtt egy nappal írt összefoglaló cikket arról, hogyan adott hírt az államszocialista sajtó az egykori játékosok haláláról, ebben olvassuk: „Elsőként Zakariás József halt meg az olimpiát nyert és vb-ezüstérmet szerzett csapatból, ‘71-ben, negyvenhét éves korában. Nyolc nappal később egy mínuszos hírben közölte ezt a Népsport.”²⁵ Miközben az újságíró a felejtés és elhallgatás praxisát kárhoztatja, elfelejti és/vagy elhallgatja azt, hogy „az olimpiát nyert és vb-ezüstérmet szerzett csapatból” elsőként a 24-szeres válogatott Palotás Péter hunyt el 1967-ben, aki nemcsak játszott Helsinkiben az olimpián és Svájcban

a világbajnokságon, de mindkét tornán gólt is szerzett. Az állítás második fele hasonlóan laza viszonyt ápol a történeti valósággal: Zakariás november 22-én (hétfőn) bekövetkezett haláláról a Népsport nem nyolc, hanem három nappal később (csütörtökön) írt, amihez szükségképpen az is hozzájárult, hogy akkoriban a lap szerdánként nem jelent meg; nem mínuszos hírben, hanem öt bekezdésnyi, keresztes nekrológban; a Népszabadság hasonló terjedelemben tette meg ezt egy nappal korábban. Tanulságos, hogy mindkét cikk az egykori fedezet élő emlékére hivatkozott: „Zakariás Józsefet nem lehet könnyen elfelejteni.”; „A magyar labdarúgószurkolók jól emlékeznek a pályán és az életben egyaránt végtelenül szerény, csendes sportemberre.” Éppen arra a személyes emlékezetre tehát, amit Simó filmje úgy mutat magától értődnék, hogy egyszersmind annak továbbörökíthetőségét látja kérdésesnek, ugyanakkor remedializáló esztétikai alkotásként maga is hozzájárult ahhoz, hogy az Aranycsapat a közösségi emlékezet kristályosodási helyévé válhasson.

JEGYZETEK

A tanulmány létrejöttét a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatói Ösztöndíja és az Új Nemzeti Kiválóság Program Bolyai+ Felsőoktatási Fiatal Oktatói, Kutatói Ösztöndíja támogatta.

1. Takács Tibor, *Büntetőterület. Futball és hatalom a szocialista korszakban*, Jaffa, Budapest, 2018, 81.
2. A Keleti-filmről bővebben lásd Fodor Péter, *Hírműpolitika és a történelem esetlegességei. A Cso-dacsatár két változatáról*, Aetas, 2016/4, 38–49.
3. Nemzeti Sport, 2006. november 29., 4.
4. A Népsport 1945 áprilisában indult útjára a korábbi Nemzeti Sport helyett új évfolyamszámítás-sal, az 1930-as években megszokotthoz képest jelentősen, de még a 2. világháború időszakához viszonyítva is kisebb terjedelemben.
5. A Real Madrid négy hónappal később a Penarol legyőzésével a Világkupát is megnyerte, Puskás gólt lőtt, a Népsport szeptember 7-én közölte az eredményt, s a góllövők névsorát. Az, hogy Sebes Gusztáv bő harminc esztendő múltával Puskás remeklését a középpontba állítva egyfelől entuziasztikus, másfelől a sporttudósítás műfaji elvárásainak eleget téve (pl. közölve az összeállításokat, a nézőszámot) idézte föl a mérkőzés eseménytörténetét, az egykori korlátozott nyilvánosság utólagos kiegészítésének is tekinthető: „Érdekes, változatos, izgalmas mérkőzés – lett volna. Csakhogy Puskás már a 3. percben megszerezte a madridiak vezető gólját, és egy perccel később olyan labdát adott Di Stefanónak, hogy az csak egyet mozdult, és már 2:0 volt az eredmény. A 9. percben ezt Puskás 3:0-ra javította. [...] Szünet után a 6. percben Puskás olyan negyvenméteres szöktetéssel küldte támadásra Gentót, amilyent soha senki mástól nem láttam.” Sebes Gusztáv, *Örömök és csalódások. Egy sportvezető emlékei*, Gondolat, Budapest, 1981, 366.
6. Vö. *Nemcsak Kubaláékról van szó*, Népsport, 1949. január 30., 1.
7. A Népszava 1949. február 5-én arról adott hírt, hogy Guttman engedélyt kapott arra, hogy egy évig külföldön vállaljon edzői munkát.
8. „Itt van a Grosics, tényleg egy világklasszis, én nagyon szeretem nézni, ahogyan a pályán mozog, de azért egy mindenki által ismert csempész. Mint mondják, díszmenetben ment vissza a magyar sportéletbe. Ez nem egészséges és tisztességes. Ami Puskást illeti, visszajöhet, de csak mint magyar állampolgár és nem mint Puskás, a csapatkapitány. Míg él, nem lesz többé csapatkapitány. [...] Olyan, mint Grosics, nincs több nekünk, de közel olyan van legalább tíz. Miért kell nekünk a Grosics. Nem azért mondom, hogy dobják ki, nem szól ebbe bele a Politikai Bizottság, de általában, mint közfelfogást felvetem, hogy a magyar törvényeket lábbal taposó embereket mi nem ajánljuk.” Idézi Csillag Péter, *Kádár János és a futball*, Rubicon, 2018/6, 86. Marosán György kevésbé volt „megengedő”, amennyiben Kádár szavaihoz hozzátette, hogy ha Puskás visszajön, felelni fog azért, amit tett. Vö. Takács, *Büntetőterület*, 82.
9. Rainer M. János érvelése szerint „Kádár sokkal jobban szerette a focit, mint Rákosi, ezért az Aranycsapatnak nem emiatt nem bocsátottak meg. Akkoriban kezdődött a megtorlás, és nyilván attól tartottak, hogy ha nekik engednek, akkor ez felpuhítja a különféle erőszakszervezetek morálját. Kádárnak 1956–57 fordulóján paradox módon nem a közvélemény volt fontos, mert tudta, hogy népszerűtlen. Az apparátusban viszont nagyon fontos volt tekintélyt szereznie, és ennek egyetlen útja a kőke-

mény fellépés volt. Puskásékhoz való viszonyával éppen ezt a kérlelhetetlenséget sugározta a nép felé. Másfelől a disszidens, az emigráns magyar, az közellenség volt itthon, aki külföldön sem csinál mást, mint aláaknázza a népköztársaság államrendjét.” Rákóczy István et al, *Puskás és kora*, Hetek, 2006. 11. 24. http://www.hetek.hu/fokusz/200611/puskas_es_kora (Utolsó elérés: 2019. 03. 14.)

10. A Népszabadság kiemelés nélkül, a góllövők között hozta Puskás nevét.

11. Az első mérkőzés tudósításából – mivel Puskás nem tartott csapatával Budapestre – nem is hiányoznak a játékosnevek. Vö. Németh Gyula – Tari István, *Real Madrid – Vasas 2:0 (2:0)*, Népsport, 1961. 09. 07., 1.

12. Az 1954-ben az OTSB hetilapjaként újraindított Képes Sport 1963. január 8-i számában már *A Real Madrid tündöklése és bukása* címmel közölt elemző cikket, mely egyfelől Santiago Bernabeu akkor 20 éve tartó elnökségének történetét a klasszikus családtörténeti narratívába rendezi (emelkedés, tündöklés, bukás), másfelől Puskásnak jutott benne egy dicsérő mondat: „Puskás – az akklimatizálódás nehézségei után – káprázatos játékot mutatott”.

13. Amelyre talán mindennél jobban emlékeztethet bennünket Makk Károly *Szerelem* című filmjének elkészülte, melynek írója (Déry Tibor), férfi főszereplője (Darvas Iván) és egyik mellékszereplője (Mensáros László) 1956 után összesen közel hat esztendő telt a börtönben, s ez egy olyan tény, mely máig befolyásol(hat)ja az alkotás nézőinek esztétikai tapasztalatát.

14. A Simó-filmmel megközelítőleg egy időben állította össze Hofi Géza a jelen magyar labdarúgásának és az Aranycsapat játékszínvonalának összevetésére épülő műsorát, mellyel egyfelől a humorista járta az országot, másfelől kiemelt műsoridőben, Szilveszter napján a Magyar Televízió is sugározta – erről lásd Fodor Péter – Szirák Péter, *A „nagy foci” emlékezete. Az Aranycsapat = Kultpontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában*, szerk. Dunai Tamás – Oláh Szabolcs – Sebestyén Attila, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012, 108–122.

15. Ekkoriban már a Magyar Televízió is közvetített dzsesszhangversenyeket, 1971. július 10-én pl. az Alba Regia Interdzsesszfesztivált.

16. Simó Sándor, *A legszebb férfikor*, 1971, 0:02:06–0:02:18.

17. Valójában a „Százszekercs ajkán zúg” kezdetű dal a Macskássy–Szabó-filmnek nem a főcím-, hanem az egyik betétdala volt.

18. Simó, *A legszebb férfikor*, 0:06:12–0:06:25.

19. Vö. *Szerdán: BEK- és EVK-döntő*, Népsport, 1971. június 2., 8.; *Új név kerül az Európa-kupára*, Népszabadság, 1971. június 2., 12. Szepesi György 1973 szeptemberében a belgrádi vízilabda-világ bajnokság döntője után élő adásban szólaltatta meg Puskást a Magyar Rádióban.

20. „With the term »remediation« I refer to the fact that memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media: in newspaper articles, photography, diaries, historiography, novels, films, etc. What is known about a war, a revolution, or any other event which has been turned into a site of memory, therefore, seems to refer not so much to what one might cautiously call the »actual events«, but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in a media culture. Remembered events are transmedial phenomena, that is, their representation is not tied to one specific medium.” Astrid Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory = Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, szerk. Astrid Erll – Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2008, 392.

21. Simó, *A legszebb férfikor*, 9:52–9:57. Az, hogy ez végezetül számukra nem jelenti az új lehetőségek megnyílását, rokonítja Simó korai filmjeit (Valkó hasonlóan nem képes boldogulni a rendező első nagyjátékfilmjében, *A szemüvegesekben*, mint ahogy Alkerrel kiegészülve itt sem) olyan alkotásokkal, mint Kovács Andrásról a *Falak* és a *Staféta*, illetve Bacsó Pétertől a *Kitörés*.

22. Ezt az imázst erősítette Rév Miklós 1970-ben készített fényképe a kötöttáruüzlete ajtajában pantallóban, csíkos ingben álldogáló Bozsikról. Vö. Hegyi Iván, *Kötött pálya*, Népszabadság, 2015. 04. 29., 13.

23. Simó, *A legszebb férfikor*, 6:38–6:40.

24. Tulajdonképpen hasonlóan állított Hofi Géza is, amikor kitalált elemekben (pl. az általa „föلدézett” Svájc–Magyarország mérkőzés eredményének alakulását is átírva) bővelkedő futballtörténeti anekdotáját így vezette be: „Pedig mi valamikor, kérem, tudtunk ám focizni. Idősebbek emlékeznek rá. Aranycsapat. Ajjaj! Bizony! Hohó! Úgy, ahogy mondom.”

25. Ághassi Attila, *Puskás társai csak elkésett tömondatokot érdemeltek*, Index.hu, 2006. 12. 08. <https://index.hu/sport/futball/2006/12/08/061208aranyc/> (Utolsó letöltés: 2019. január 15.)

szemle

Borges (reloaded): ugyanúgy másképp

JORGE LUIS BORGES: *JÓL FÉSZÜLT MENNYDÖRGÉS*; VÁL. SCHOLZ LÁSZLÓ

„Valaki más írta azokat a könyveket” (557.) – ez a kijelentés, amelyet a frissen fordított *Önéletrajzi jegyzetek* tartalmaz, tökéletesen példázza Jorge Luis Borges irodalomhoz való hozzáállását, úgymint önmagával ápolt kritikus viszonyát. A magyarul először olvasható mű az argentin szerző szövegeit évek óta gondozó Scholz László kitartó munkáját dicséri, ezúttal a Jelenkor Kiadónál megjelent *Jól fészült mennydörgés* című, Borges összegyűjtött novelláit tartalmazó kötetben. A tapasztalt Borges-olvasónak is újdonság, hogy a szerző fiktív szövegei ezúttal kronologikus sorrendben, egyetlen kötetben, sőt az eredeti és néhány esetben a későbbi kiadások elő- és utószavával, illetve az önéletrajzi jegyzettel kiegészülve jelentek meg. Bár a legtöbb szöveget az Európa Kiadó által, az ezredfordulón indított életműkiadásból és annak tíz évvel későbbi újrakiadásából már ismerhattuk, ez a vállalkozás új perspektívát nyit a szerzői pályáiv áttekintésében és a novellák értelmezésében, hiszen olyan (ön)kritikai nézőpontról van szó, amellyel a magyar közönség eddig nem találkozhatott. Ezáltal nem csupán a novellaszerező, hanem az önmagáról, saját írásairól, meghatározó életeseményeiről és természetesen kedvenc olvasmányairól elmélkedő Borgest is megismerhetjük, és ezzel párhuzamosan szemlélhetjük novellisztikája fejlődését. Éppen ezért fontos most az új fordítások nyújtotta ismeretekről szólni, még ha ezzel háttérbe is helyezzük a szerző novelláinak ismertetését.

A kötet végén elhelyezett önéletrajz a Borges műveivel csak most ismerkedők számára hasznos bevezetőként szolgál, a járatosabbak viszont könnyen csalódhatnak, hiszen több helyütt elmesélt anekdotákkal találják szemben magukat. Megijedni természetesen nem kell, a kiváló fordításnak köszönhetően ugyanis igazán élvezetes olvasmány, tökéletesen áthatja az argentin író műveit jellemző finom ironia. Igaz, hogy a jól ismert borgeszi stilisztikai megoldások hiányoznak, de ez egyrészt az önéletrajzi műfajnak köszönhető, legfőképpen viszont annak, hogy a szöveg eredetileg *Autobiographical Notes* címmel jelent meg a *The New Yorker* hasábjain 1970. szeptember 19-én (a magyar fordításnak is ez adta alapját). Ez utóbbi adat arra enged következtetni, hogy eredetileg az angol nyelvű közönségnek szólt a szöveg – amit alátámaszt az is, hogy Borges haláláig nem is engedélyezte a spanyol nyelvű változat megjelentetését. Bár 1974-ben megjelent egy kivonatos verzió az argentin *La Opinión* hasábjain – anonim fordító tollából, kínos politikai utalásoktól mentesen –, egészen 1999-ig, Borges születésének századik évfordulójáig váratott magára a teljes szöveg spanyol nyelvű publikálása. Az önéletrajz

ötlete egyébként az Oklahomai Egyetem által szervezett Borges-előadássorozat hatására, mintegy megrendelésre született, maga a szerző diktálta Norman Thomas Di Giovanninak, aki nemcsak ügynöke volt, de 1967 és 1972 között együtt is dolgoztak az angol nyelvű életműkiadáson.

Borges szövevényes szövegeivel ellentétben az önéletrajz a kronológiára támaszkodik, kizárólag olyan eseményeket és személyeket említ, amelyek befolyással voltak írói pályájára, szülein kívül nincsenek magánéleti vonatkozásai. A tartalmi aspektusok helyett az az igazán érdekes, hogy a fiatalkori olvasmányok mellett mekkora hatást gyakoroltak rá a kávéházi beszélgetések – talán azért, mert általában ezernyi könyv között görnyedő, magányos, az olvasásba belefeledkezett alakként gondolunk Borgesre –, az önéletrajz egyik érdeme, hogy árnyalja ezt a képet. Szeretettel beszél szüleiéről, első olvasmányairól, a spanyol Rafael Cansinos-Asséns („ma is szívesen tekintem magam a tanítványának” [547.]), illetve az argentin Macedonio Fernández („a tiszta gondolkodás megtestesítője” [553.], „az igazi Macedonio a beszélgetésekben rejtett” [554.], „egy Édenkertől megzavarodott Ádám” [555.], „hatása szókratikus jellegű volt” [555.]) és a nála fiatalabb, mégis mesterének tekintett Adolfo Bioy Casares („fokozatosan elvezetett a klasszicizmus felé” [586.]) alakjáról. De első kézből értesülhetünk az ultraizmus történetéről is, amelyet Borges honosított meg Latin-Amerikában – ugyanaz a Borges, akiről egyszer azt mondta francia fordítója, Néstor Ibarra, hogy „első ultraista versével szakított az ultraizmussal” (551.). Utalást tesz számos művére, arról beszél, hogy kiábrándult saját könyveiből („csupán távoli rokonságot érzek ezeknek az éveknek a műveivel” [556.]), és hogy miért kedveli a novella műfaját, továbbá vakságáról is vall, mondandója mögött pedig persze az argentin történelem fontos eseményei is ott lebegnek.

Mindezek ellenére felmerülhet az olvasóban, hogy mennyire autentikus ez az önéletrajz. Persze nem valódisága, igazmondása értelmében, sokkal inkább azt szem előtt tartva, hogy stilisztikai szempontból és hangvételében is élesen elüt a kötet novelláitól. Nemcsak műfaji különbségekről vagy a fent említett kiadástörténet érthető aspektusairól van szó, hanem – és főleg – arról az ellentmondásról, amelyről a borgeses életrajzi elemek kutatója, Lorena Amaro Castro is ír: hogyan lehetséges, hogy az a Borges, aki műveiben szinte megsemmisíti az ént, a szerzőt (és a szerző nevét) pedig csupán szélhámosságnak, álarcnak tekinti, egy ennyire hagyományos önéletrajzot írjon? Szerinte sokkal inkább önarcképnek tekinthető ez a szöveg, ami csak a felszínt kapargatja, és bár olykor felcsillan benne a remény, hogy szerzője feltárja előttünk valódi énjét, valójában folytonosan elfedi azt. Én talán nem lennék ennyire szigorú Borgesszel, már csak azért sem, mert esszéit, költeményeit vagy akár az előttünk lévő kötetet átlapozva igenis betekintést nyújt abba az irodalmi eszmevilágba, ami olyannyira meghatározza őt. Valójában az első pillanattól kezdve az életírás foglalkoztatja – gondoljunk csak *A jól fészült mennydörgés* első novelláskötetére, *Az aljasság világtörténetére* (1935), amit Marcel Schwob (aki később Roberto Bolañót is megihlette) *Vies imaginaries* mintájára alkotott. Ebből a nézőpontból szemlélve érthető meg igazán a kötet struktúrája, hiszen a kronologikus sorrendet felülírja az életírás által létrehozott keretes szerkezet. Borges életművén végigtekintve Robin Lefere is az önéletrajzi motívumok elő-

térbe helyeződése mellett érvel: már korai esszéiben és költeményeiben megjelenik az én, *Az elágazó ösvények kertjében* (1941) Borges neve, *Az alkotó* (1960) pedig vallomásos jellegű szövegeket vonultat fel – ennek a folyamatnak tesz pontot a végére az itt olvasható önéletrajz. Ha végigtekintünk a novellákon, az ún. *autobiographical turn* egyértelmű példáját megtaláljuk *A másik* (*Homokkönyv*, 1975) és az 1983. augusztus 25 (*Shakespeare emlékezete*, 1983) című kései elbeszélésekben is.

De létezik még egy, magyarul sajnos nem olvasható Borges-szöveg, amely ennél is tágabb értelmezést adhat azzal kapcsolatosan, hogy az argentin szerző mit tekint önéletrajznak. Az összes művei spanyol nyelvű kiadásához ugyanis mellékelt egy utószót, amelyben ismerteti az *Enciclopedia Sudamericana* 2074-es (!) chilei kiadásának egyetlen szócikkét, José (!) Francisco Isidoro Luis Borges életrajzát. Ebben olyan jól ismert önéletrajzi elemeket sorakoztat fel, amelyekből – annak ellenére, hogy egyes szám harmadik személyben beszél – arra következtethetünk, hogy valójában Borges apokrif önéletrajzát olvassuk. A fentebb említett Amaro Castro szerint ez az egyetlen *lehetséges* (autentikus?) borges-i önéletrajz, hiszen poétikájának sokkal inkább megfelel, mint a *Jól fészült mennydörgésben* olvasható „Önéletrajzi jegyzetek”. Emellett szóló érv az is, hogy az önmaga elé (ferde) tükröt tartó, így önnön énjétől eltávolodó, de azt szem előtt sohasem vesztő szerző lényegretörő, rövid szöveget alkotva sűríti bele ebbe az utószóba önéletrajzának vázlatát.

Bár *Az ős kastély* című, esszéket felvonultató kötetben már megismerkedhetünk Borges Cervantes, Kafka, Carroll, Sarmiento, Shakespeare, Valéry és Whitman egy-egy művéhez szánt előszavával, Scholz László az összegyűjtött novelláskötetek mellé az eredeti és egyes esetekben a későbbi kiadások elő-, illetve utószavait is lefordította. Ezek a meglehetősen rövid, lényegre törő szövegek is tanúbizonyságot tesznek Borges azon képességéről, hogy képes akár egyetlen szóba sűríteni egy-egy novella vagy akár egyetlen kötet mondanivalóját. Szép ívet rajzol *Az aljas-ság világtörténete* (1935) „prózagyakorlataitól” (7.) kezdve, a *Fikciók* (1944) és *Az Alef* (1949) „fantasztikus történeteinek” (83., illetve 331.) át a *Brodie jelentése* (1970) magvas, „direkt” elbeszéléseiig, ezáltal végigkövethetjük az önmaga által realistának titulált novelláig vezető stílusfejlődését. Ahogy a fent említett összes műveinek szánt apokrif önéletrajzi jegyzetben, az elő- és utószóokban is kívülről szemléli önmagát, így szinte az összes általa írt paratextus önkritikaként nyer értelmezést. Az első kötet 1954-es előszavában például a következőképpen jellemzi az általa írt ál-életrajzokat: „Egy félénk ember felelőtlen játékaik ezek az írások, aki nem mert elbeszéléseket írni, és mások történeteinek (mindennemű esztétikai igazolás nélküli) hamisítgatásában és kiforgatásában lelte kedvét. [...] Megalkotója egy szerencsétlen ember volt, de jól szórakozott, amikor írta; bárcsak eljutna az olvasóhoz is hajdani örömeinek egy-egy sugara” (9–10.). És míg ugyanitt a barokk mellett érvel, a *Brodie jelentése* előszavában arról vall, hogy már lemondott a barokk stílus meg-
lepetéseiről, „inkább a várakozás vagy a meghökkentés előkészítésére helyeztem a hangsúlyt” (335.).

Borges esszéinek tapasztalt olvasója jól tudja, hogy már minden történetet megírtak (legalább) egyszer. Ez a gondolat az elő- és utószavak másik visszatérő témája. A *Fortélyokban* azt vallja, hogy „semmit vagy szinte semmit sem én találtam ki”

(152.), a kötet írásait *Az elágazó ösvények kertje* novelláival összehasonlítva pedig arra a következtetésre jut, hogy „ezek az írások ugyan kevésbé ügyetlenek, mint az előző kötet darabjai, de nem különböznek tőlük” (151.). Ez ugyanakkor a kötet végi önéletrajzi jegyzetekben is visszaköszön, immár saját műveire vonatkoztatva. „Úgy érzem, minden későbbi írásom csak továbbvitte az ott felvetett témákat, úgy érzem, egész életemben azt az első könyvet írtam újra és újra” (551.), mondja a *Buenos Aires-i láz* (1923) költeményeivel kapcsolatosan. De arra is magyarázatot kapunk, hogy miért tekinti a novellát elsődleges műfajának, és miért nem írt soha regényt: „Fárasztó és sorvasztó esztelenség terjedelmes könyveket írni; az, ha valaki ötszáz oldalon fejt ki egy gondolatot, amely szóban tökéletesen elmondható néhány perc alatt. Szerencsésebb, ha színleli, hogy már léteznek azok a könyvek, és ő csak összefoglalja, kommentálja őket” (83.). Az idős Borges így gondolkodik ugyanerről önéletrajzában: „A főképp könyveknek szentelt életem során kevés regényt olvastam, és sok esetben bizony csak a kötelességtudat vitt el az utolsó oldalig. Ugyanakkor novellákat mindig is olvastam és újraolvastam. [...] Az az érzés, hogy a nagy regények, mint például a *Don Quijote* és a *Huckleberry Finn* gyakorlatilag alakatlanok, csak megerősítette a novellaforma iránti lelkesedésemet, hisz abban nélkülözhetetlen a mértékletesség és az, hogy világos legyen, hol a mű eleje, közepe és vége” (561–562.). Az idézet végi megállapítás különösen ironikus, ha végigtekintünk a *Jól fészült mennydörgés* novelláin, de ennyi (ön)ellentmondást igazán elfogadhatunk Borgestől, különösen ha azt is figyelembe vesszük, hogy nem először csapná be olvasóját.

Az elő- és utószókat végiglapozva egyébként az is kiderül, hogy mit gondol az olvasóról és az olvasásról: „Olykor azt hiszem, hogy a jó olvasók még a jó szerzőknél is rejtélyesebb, különösebb mesterek. [...] Az olvasás mindenestre az írás után következő tevékenység: lemondóbb, polgárabb, szellemibb” (7.). Borges – mint olvasó – előszókat írt, fordított és antológiákat állított össze, de szinte minden művében párbeszédbe lép más írókkal, illetve sokkal inkább a mások által írt szövegekkel. A szerző kiléte sokszor háttérbe szorul, elmosódik vagy akár el is tűnhet (talán ezért szerette annyira *Az ezeregyéjszaka meséit*), ezáltal kerül előtérbe az olvasás folyamata és maga az olvasó. Szövegeinek szövevényes utalástengere olykor valódi, máskor ál-állításai frusztrálják is olvasóját. Az *Önéletrajzi jegyzetek* egyik érdekes részlete talán rámutat a borges-i hozzáállás eredetére: a madridi Colonial kávéházban tartott egyik szeánsz során Cansinos-Asséns gúnyolódni, ironizálni próbált fiatal tanítványain, amikor megalkotta az ultraizmus kifejezést, ám ők komolyan vették. Nem ugyanezt teszi később Borges is velünk, olvasóival?

A *Jól fészült mennydörgés* frissen fordított darabjai tehát újabb érdekes adalékokkal szolgálnak az argentin szerző műveit és poétikáját illetően, a kötet mindazonáltal fel is hívja figyelmünket arra, hogy mennyire aktuálisak Borges szövegei. „Én mindig a könyvek után jutok el a dolgokhoz” (541.), vallja önéletrajzában, és ezzel alátámasztja élet és szöveg kölcsönös kapcsolatát. Egyik legnevesebb kutatója, Vicente Cervera Salinas ezt a hozzáállást egyenesen „textuális egzisztencializmusnak” nevezi, ez adja a borges-i szövegek esztétikai-filozófiai értelmezésének kulcsát. És ezek a művek mintha újra és újra megújulnának, továbbra is nyugtalanítják és újraolvasásra ösztönzik az olvasót – talán mert még nem fejtettünk meg

mindent. Bár az ezredforduló után mintha alábbhagyott volna a születésének századik évfordulójával egyidejűleg felerősödő kritikai érdeklődés, az utóbbi évek kutatásai, ahogy a kezünkben tartott kötet is, bizonyítják a spanyol nyelvű és a világirodalom egyik legnagyobb hatású szerzőjének aktualitását.

„A *Bábeli könyvtár* című elbeszélésnek nem én vagyok az első szerzője”, mondja az *Elágazó ösvények kertje* előszavában. És talán nincs is olyan borgeses fikció, amely jobban lefestené, amit a szerző a könyvek és a világ (vagy az élet) kapcsolataról gondol. A könyvtáros által irányított egyik hatszög legjobb kötete pedig a *Jól fésült mennydörgés*. (Jelenkor)

BÁDER PETRA

Sárszeg és Poroska

SZARVAS MELINDA: *TÜKÖRTEREM FLAMINGÓKNAK. IRODALOMTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK A MAGYAR VAJDASÁGI IRODALOMRÓL*

Hogyan választ témát egy fiatal kutató? Ritkán beszélünk erről, ha mégis, akkor is csak egymás közt morgunk, hogy mi szükség már megint egy *Iskola a határon*-elemzésre, vagy miért nem foglalkozik ma senki Tóth Árpáddal. Ilyenkor nyilvánvalóan igazságtalanok vagyunk, hiszen nincs olyan mű, szerző, amiről, akiről ne lehetne érvényesen megszólalni, újra meg újra, ráadásul mintha azzal sem számolnánk, hogy a témaválasztás nagyon ritkán mindentől független, autonóm döntés. Befolyásolja az, hogy valaki milyen egyetemen, milyen műhelyben nevelkedett, milyen szerzők iránt keltették fel az érdeklődését, és úgy általában a magyar irodalomtudomány tendenciái is hatással vannak a kutatási témákra. Ahogyan az is alakítja a döntéseket, hogy milyen szerzőktől vannak új szövegkiadások, esetleg ki nek az életművéből készül kritikai kiadás. Most már közelebb lépve az 1988-ban született Szarvas Melindának ahhoz a döntéséhez, hogy 12 éve (2006 óta, miként a fülszövegből is kiderül) a „magyar vajdasági irodalommal” foglalkozik, elmondhatjuk, hogy tárgyválasztása éppen azért készített gondolkodásra a kutatási témák dinamikájáról, mert *nem* tekinthető tipikusnak.

Hiszen a határon túli irodalmak irányába a magyar irodalom tanításának mai egyetemi praxisa a magyarországi egyetemi hallgatókat alig-alig tereli: a rendszerváltozás, illetve az egyetemi oktatás akkoriban lezajlott átalakítása (erről személyes tapasztalataim is vannak, mivel 1991 és 1996 közt jártam az ELTE-re magyar szakra) behozta a „határon túli magyar irodalom” tárgyat, hogy néhány évvel később, amikor elkezdődött a mai napig tartó tananyagszűkítés, a tárgy el is tűnjék a képzésből. A beépítésnek nyilvánvalóan gesztusértéke is volt (sajnos, ahogy nekünk tanították, ennél sokkal több értékét nem is tudnám felsorolni), a kivezetés, ahogy ez lenni szokott, sokkal csendesebben történt, és a változás jelentőségét, ha szóba is került, határozottan igyekeztek csökkenteni. Azzal a felkiáltással tűnt el a határon túli magyar irodalom az egyetemi tananyagból, hogy nem kell külön tárgyalni azokat a szerzőket, akik határon túli területeken élnek (vagy éltek egy darabig),

sokkal inkább azt kell megmutatni, hogyan része Bodor Ádám, Grendel Lajos vagy Tolnai Ottó az egyetemes magyar irodalomnak. Önmagunk megnyugtatóra jó volt ez a magyarázat, de másra aligha – hiszen, például, a vajdasági irodalmi élet megszerveződésére, Szenteleky szerepének tisztázására vagy a vajdasági, felvidéki, erdélyi irodalom intézményrendszerének sajátos alakulására így sosem térünk ki, ahogy az sem valószínű, hogy olyan szerzőkről szó essék, mint a Szarvas Melinda által is tárgyalt, Esti Kornélia figuráját megalkotó Gergely Boriska. (Persze, nem akarok úgy tenni, mintha nem tudnám: ezzel párhuzamosan egyre kevesebb magyarországi szerzőről tudunk szót ejteni az egyetemi kurzusok során, például a már emlegetett Tóth Árpádra sem nagyon jut idő, nem véletlen, hogy nem tartozik a divatos doktori témák közé az életművének vizsgálata.) Egyes határon túli régiók kutatását így még erőteljesebben visszautaljuk az ott élők, az ottani egyetemeken tanítók és tanulók „illetékességi körébe”. (És ehhez még hozzájárul a kritikarovatok gyakorlata: a szerkesztők gyakran választják azt a kézenfekvőnek tűnő megoldást, hogy erdélyi írjon az erdélyiről, vajdasági a vajdaságról.) Ahogy Szarvas Melinda könyve előszavában megfogalmazza, ennek a praxisnak pozitív és negatív következményei egyaránt lehetnek: „A határon túli magyar irodalmakkal többnyire onnan származó irodalomtörténészek és kritikusok foglalkoznak, egyszerre téve ezáltal még koncentráltabbá az adott irodalmi közeget, ugyanakkor el is zárva azt az őt körülvevő kultúrától.” (9.)

Ugyancsak az előszóban reflektál Szarvas Melinda a saját, kívülálló pozíciójára, amelyet Marko Čudić is kiemelt a 2017-es, *Ki vagy te, vajdasági magyar?* című tanulmánykötetben. Különös, hogy ezt érdemes leírni, ezért is idézem (gondoljunk bele, mikor emelnénk ki, hogy foglalkozhat a német irodalommal vagy identitással olyan is, aki nem német): „a vajdasági identitással olyan személy is foglalkozhat, aki ismeri a nyelvet és a kultúrát, csak hogy nem vajdasági, hanem történetesen magyarországi magyar. Ilyen példa [...] Szarvas Melindának az esete, akinek semmilyen vajdasági kötődései sincsenek, mégis a vajdasági magyar irodalommal foglalkozik, egyfajta kívülállóként, új perspektívával gazdagítva az eddigi nézőpontokat.” (10.) A tanulmánykötet fülén található életrajz olvasásakor ugyan azt hihetnénk, megtaláltuk az összekötő kapcsot a Vajdaság és a szerző közt, aki Veszprémben (is) végezte az egyetemi tanulmányait: hiszen Veszprémben él Bozsik Péter, Fenyvesi Ottó, ott működik az egykori legendás *Symposion* folyóirathoz és annak szerzői köréhez még ma is eltéphetetlen szálakkal kötődő *Ex Symposion*. Csakhogy – és itt már nem teszek úgy, mintha kizárólag a kötetből kinyerhető információkra lennék ráutalva – Szarvas Melinda már a veszprémi egyetemre úgy érkezett meg, hogy a vajdasági kultúra elkötelezettje volt, hiába született és nevelkedett Győrben. Tudom, mert tanítottam – és emlékszem, amikor elém állt azzal a tervével, hogy Gion Nándorból írná a BA-s szakdolgozatát, az első kérdésem az volt hozzá: „nahát, maga vajdasági?”, szépen demonstrálva, mennyire foglyul ejtenek minket a sztereotípiák.

Ezt a kritikát tehát a tanár pozíciójából (is) írom: azért szeretném ezt hangsúlyozni, mert teljesen egyetértek Lapis Józseffel abban, hogy vigyázzunk az összeférhetlenségekkel, és ne írjunk kritikát, többek közt, a beosztottunkról sem. Persze, ő nem a tudományos élet kritikai gyakorlatáról beszélt az *Élet és Irodalom*

2018. szeptember 14-i számában megjelent, *Az elég jó kritikus* című esszéjében, és hozzátette azt is, hogy gyakorlatilag senkiről sem írhatnánk, ha minden íratlan összeférhetetlenségi szabályt betartanánk. Az egykori tanítvány ugyan nem beosztott, mégis úgy éreztem, ha erről a kötetről nyilvánosan megszólalok, az egyfajta mégis-vállalás, ahogy Lapis fogalmazott: „Legyünk azonban tisztában a potenciális összeférhetetlenségekkel, magunkban gondoljuk végig, hogy mire vezet mindez, milyen öncenzurális folyamatokat indíthat be, hogyan tudunk és akarunk a másik szemébe nézni, s mennyiben tudjuk kordában tartani ilyen vagy olyan elfogultságunk. Mindennek végiggondolásakor legyünk kíméletlenül őszinték magunkkal, s ne vállaljunk el olyan melót, amely komoly kétségeket ébreszthet ítéletünk megalapozottsága iránt. A *mégis* vállalásokat jól készítsük elő, akár a szerkesztővel is átbeszélve a dilemmát.” Amikor a „mégis” mellett döntöttem, azért tettem, mert általános tanulságokat is felfedezni véltem abban az útban, amelyet Szarvas Melinda a szemem láttára járt be, a BA-s szakdolgozatától egészen az első tanulmánykötetéig. Amikor Giont választotta, akkor még nyilvánvalóan a mű volt számára fontos, esztétikai szempontok vezették, és belejátszott ebben némi elfogultság is (ezzel sincs semmi baj), mondhatnám, hogy a rajongás vezette egy térség kultúrájához, amelynek nemcsak az irodalma, de a színháza, zenéje is elvárásolta. Ahhoz viszont, hogy teljes joggal írhasa oda könyve alcímébe, hogy *irodalomtörténeti tanulmányok*, már olyan szempontok érvényesítésére volt szüksége, amelyek egy adott irodalmiságra alkalmazott irodalomtörténeti konstrukciók szétszálazásához visznek el. Le kellett mondania arról, hogy kizárólag remekműveket olvasson, foglalkoznia kellett egy térség kultúrájának megszerveződésével – tudomásul kellett vennie, hogy az akkoriban születő művek vizsgálatakor nem lehetnek a szempontjai kizárólag esztétikaiak. Ahogy azzal is szembe kellett néznie, mennyire befolyásolja az ítéleteinket, hogy az irodalmi életünk zárt, kicsi világ – a vajdaságia-ké pedig még kisebb, még zártabb. Épp Gion kapcsán kellett rádöbbsennie arra, mennyire meghatározzák a műveken kívüli körülmények egy adott szerző megítélését. Azt kellett megértenie, hogy „kis létszámú, zárt közösség személyes életének változása mennyiben befolyásolhatja az ottani írók műveinek irodalmi megítélését is”. (131.)

Gion maradt az egyik „hőse” a kötetnek, még akkor is, ha mellé került a régió irodalmának számos meghatározó alakja (Tolnai Ottó, Danilo Kiš, Domonkos István), elfelejtett figurája (Gergely Boriska), meg olyan klasszikusa is, mint Kosztolányi – aki, persze, csak kérdőjellel kaphatja meg a „vajdasági író” titulust. Mégis Gion az, akin Szarvas Melinda a legárnyaltabban tudja megmutatni, mennyire más-képp alakult a recepciója (pontosabban a tetralógiájának fogadtatása) Magyarországon és Jugoszláviában: ebben az összevetésben az is a segítségére volt, hogy ugyanabban az évben (2009-ben) jelent meg egy „ottani” és egy „itteni” irodalomtörténész monográfiája Gionról, Gerold Lászlóé, illetve Elek Tiboré. Ahogy Szarvas Melinda megállapítja: „Elek Gion Nándorja a saját környezetében el nem ismert tetralógia zseniális alkotója, Geroldé viszont a kissé manipulatív, a műveinek recepcióját nyilatkozataival szándékosan befolyásoló szerző, akinek állításait az országváltást követően őt körülvevő új befogadó közeg fenntartások nélkül elhitte.” (132.) De arra is Gion az egyik példája, hogyan mutatja meg a magyarországi kri-

tika a határon túli irodalmakban születő műveket a „többségi kultúra visszatükrözéseként”: így lett a *Testvérem, Joáb* című Gion-regényből „a vajdasági *Rokonok*”, Szenteleky Kornélból pedig a „Vajdaság Kazinczyja”. (Megjegyzem, ezt nem pusztán határon túli magyar szerzőkkel és művekkel szokás csinálni mifelénk: amikor az orosz új realizmus egyik fontos alkotóját, Roman Szencsint az „orosz Tar Sándorként” emlegetik, hasonlóan árnyalt meghatározást használnak.) És olyan esetről is olvashatunk a kötetben, amikor még az sem történt meg, hogy egy Jugoszláviában megjelent magyar kötet megkapjon valamilyen, a magyarországi irodalmiságra utaló címkét: a Balázs Attila *Cuniculus*-ának és Esterházy Péter *Termelési regényének* fogadtatását összevető tanulmányból kiderül, hogy ez a regény kimaradt abból a folyamatból is, amelynek keretében, például, Grendel Lajost egy határozott mozdulattal kiemelte a magyarországi kritika a régiójából, és „áttette”, nem egészen átgondoltan, a „paradigmaváltás gárdájába”. (Ezt Szilágyi Márton 1995-ös *Kritikai berek* című kötetére hivatkozva állapítja meg Szarvas Melinda, támaszkodva Dérczy Péterre is, aki Balázs Attila műveinek megkésetttségéről írt a *Jelenkor* 2002/7–8-as számában: természetesen nem a művek megjelenését tartotta megkésettnek Dérczy, hanem arra utalt, hogy a magyarországi irodalmi közeg egy évtizedes késéssel vette őket észre, ha egyáltalán felfigyelt rájuk.)

A Balázs Attiláról szóló tanulmány is jól mutatja, hogy mi áll Szarvas Melinda érdeklődésének középpontjában: nem ismeretlen művek felfedezésére buzdít elsősorban, hanem új szempontokat mutat meg, döntően a fogadtatás elemzéséből kiindulva. De nem áll meg itt, olyan keretet szeretne kimunkálni az általa vizsgált művek olvasásához, amely határozottan szembemegy a határon túli irodalomról leginkább elterjedt elképzelésekkel. Ezért beszél következetesen „magyar vajdasági irodalomról” (már a kötet címében és a fülszövegben is így találjuk meg a jelzős szerkezetet), a szokásos „vajdasági magyar irodalom” helyett, ezért veti föl, hogy a hagyományos szemléletből a posztkoloniális elméletek alkalmazása nem jelent kiutat, és ezért hozza be a hálózatelmélet szempontrendszerét, illetve a „kulturális gravitáció” fogalmát.

A kulturális gravitáció már Szirmai Károly 1935-ben, a Kalangyában megjelent szerkesztői programjában felbukkant: „A törzsmagyarság tömbjéről levált jugoszláviai magyarság, mint az anyatestről leszakadt új bolygó, külön szellemi életre kényszerült, önmaga körül való keringését azonban nehezen szokta meg, folyton visszaszédült a régi vonzó központ: Budapest felé. Nem voltak olyan erői, melyek visszatartsák s érdeklődését saját világa felé fordítsák.” (21.) Igaz, hiba lenne túlértékelni Szirmai mondatait, nála a gravitáció valóban aligha több „hangzatos metaforánál”, mégis jó kiindulópontot ad ahhoz az elgondoláshoz, amelyet aztán Szarvas Melinda kifejt: hogy a Vajdaság magyar irodalmát miként vonzza hol a magyarországi, hol a jugoszláviai (szerbiai) irodalmiság és kultúra. A vonzás lehet földrajzilag értelmezhető, de nyelvileg is, és összefügghet az intézményrendszerrel is: ugyanakkor az időbeli változásokról sem szabad megfeledkezni. Ahogy Szarvas Melinda jelzi, mostanában, például, határozott változást látunk a fiatal vajdasági írók hozzáállásában, akik „mintha a magyarországi, nem pedig a vajdasági kulturális közeg felé húznának”. (36.)

A „magyar vajdasági” irodalom fogalmát azért vezeti be Szarvas, hogy egy többnyelvű közeg magyar nyelvű irodalmiságát el tudja különíteni a többi nyelven

születő irodalomtól (és a régió irodalmát megkísérelje ne a magyarországi irodalom felől meghatározni). Könyvének egyik legizgalmasabb felvetése, hogy érdemes így közelíteni a Vajdaságban születő magyar irodalomhoz, de egyben ez a talán legsebezhetőbb pontja is: még elemzések sorával kellene bizonyítania, hogy indokolt ennek a fogalomnak a bevezetése. Ezzel a szerző maga is tisztában van: „Mindez persze azt sugallja, hogy létezik szerb, horvát stb. nyelvű vajdasági irodalom is, ami korántsem elképzelhetetlen, ha olyan életművekre gondolunk, mint a szerb Boško Kristićé vagy Todor Manojlović – csak hogy a korábbi időkből is szerepeljen példa.” (39.) Hogy Szarvas Melinda valóban megkísérli-e „feltölteni” a „magyar vajdasági” irodalom kategóriáját, vagy esetleg abba az irányba mozdul el, amelyet Fried Istvánra hivatkozva említ meg, és egy-egy szerzőt akár több kultúralis rendszer részeként is értelmez majd, a további munkáiban látjuk meg. De itt találunk már egy érvényes kiindulópontot, később kiteljesíthető gondolatmenetet, amely meggyőzően bizonyítja, hogy ennek a régiónak az irodalmát elképzelhetetlen a centrum–periféria-viszonylatban, kizárólag a magyarországi irodalomhoz képest olvasni: jól igazolja ezt a Kosztolányit és Danilo Kiš tárgyaló tanulmány. A *Kosztolányi mint vajdasági író?* című elemzésből pedig azt is megtudjuk, Kiš miként határozta meg a saját Szabadkáját: „Kosztolányi, a zsinagóga, a barokkos városháza, a többnyelvűség.” (173.) Az pedig a Kosztolányi-kutatás számára is lényegi meglátás, hogy a vajdasági szerzőkben a saját településük került egy egész régió helyére, így lett Szabadka (többek közt) Lovas Ildikó, Szenttamás Gion Nándor, Újvidék pedig Balázs Attila legfontosabb írói „feladata”, és nem pusztán jelentős irodalmi helyszíne. Ebben a vonatkozásban váltak ugyanis a vajdasági Kosztolányi-értés és -kultusz központi alkotásaivá a sárszegi regények. És ez a „városteremtő” buzgalom messze nem pusztán a jól ismert szerzőkre jellemző: ahogy ebből a kötetből megtudtam, Gergely Boriska Esti Kornéliája nem Szabadkáról, nem is Sárszegről, hanem „Poroskáról” indul. Poroska ugyan nem került be a jelentős magyar irodalmi terek közé, nem is győződtem meg arról, hogy feltétlenül el szeretném olvasni a *Varrótűhercegnőt*, de a Poroska név azért is érdekes, mert Kosztolányi többször emlegette, hogy Szabadkát a „por városaként” kellene megírnia valakinek.

Mindenkit szerettem volna meggyőzni arról, hogy olvassa el Szarvas Melinda kötetét, ha valaha is úgy érezte, nem mondunk sokat az „ötágú síp” metaforával a határon túli régiók irodalmáról. De akkor is, ha egyszerűen arra kíváncsi, milyen módon lehet a műelemzésektől, a lelkes olvasástól elindulva, szisztematikusan építkezéssel eljutni irodalomtörténeti kérdések másokat is inspiráló feltevéséig. (*Fiatal Írók Szövetsége*)

SZILÁGYI ZSÓFIA

A listáktól az „Apostolokig”

TAKÁCS JUDIT: *MELEG SZÁZAD. ADALÉKOK A HOMOSZEXUALITÁS 20. SZÁZADI MAGYARORSZÁGI TÁRSADALOMTÖRTÉNETÉHEZ*

Takács Judit könyve, a *Meleg század* már címében is telitalálat: a meleg szó feltöltődése a homoszexuális, illetve lesbikus tartalommal ugyanis nagyjából a századdal egyidős, annak ellenére, hogy 1994-ben a fővárosi bíróság névszabatossági okokból nem volt hajlandó bejegyezni a Szivárvány Társulás a Melegek Jogaiért nevű szervezetet, mondván, hogy a meleg szó nem köznyelvi, hanem szubkulturális, bizalmi. A nyilván ürgyes érvelés mellett érdemes rámutatni arra is, hogy milyen és mekkora kulturális-nyelvi-szociológiai küzdelem zajlott le, míg a meleg(ség) az önmeghatározás egyik általános formájává vált. A könyv elsősorban a homoszexualitás társadalmi felügyeletének dokumentálása, mely a morális modell, a betegség- (vagy patologizációs) modell, a devianciamodell, a magánügymodell és az emberi jogi modell felfogásait, fogalmi rendszerét dinamizálva közelít tárgyhöz. Öt alaptéma pazar, érvelő és demonstratív kifejtését kapjuk: a homoszexuálisok listázása után a nemiszerep-áthágások és a melegségrepresentáció kérdései következnek, majd a dekriminalizáció, a „meleg élet” esélyei, végül pedig a homoszexuális alapú kompromittálás állambiztonsági aspektusai kerülnek a vizsgálat előterébe. Egyszerre kapunk dokumentumokon, empirikus kutatáson alapuló diszkrimináció-, sőt manipulációtörténetet és emancipációs körképet a társadalomtörténet és a testkontroll kettős aspektusából.

Az első fejezet a homoszexuálisok listázásának magyarországi hagyománytörténetét összegzi: a folyamat a 19. század végén indul, korai szakaszáról csak közvetett dokumentumok (tudományos és ismeretterjesztő publikációk) tudósítanak. Takács Judit komoly adatmennyiséget szembesít, mozgat meg, és feltárja a jelenség szociológiai és kriminológiai aspektusait. Dr. Pál György 1926-os, a tárgykört tudományosan megalapozó könyvével kezdi (*A homoszexuális probléma modern megvilágításban*), aki a homoszexualitást a természet „művészi impotenciájaként” kezeli. A tanulmány feltárja a diskurzus kifinomult árnyalatait az emancipációs gesztusoktól kezdve a prostitúció helyzetéig. Az első fennmaradt, konkrét lista 1942-ből való (993 homoszexuálisnak tartott férfi adatait tartalmazza), melynek szomorú apropója a „homoszexuális egyének munkaszolgálatra való bevonultatása”. A dokumentum különlegessége, hogy jóformán az egyetlen olyan tényanyag, mely a homoszexualitás hazai történetét a holokauszt tragédiájához kapcsolja. Külön érdekesség, hogy az „Urbán” fedőnevű újságíró az államszocialista jegyzéken is felbukkan mint „hazafias meggyőződésből” szolgálatot vállaló informátor. 1942-ben behívták munkaszolgálatra, majd a keleti frontra került, megszökött, és szovjet fogolytáborba kerülve antifasiszta lett. Az államszocialista listák részint, hasonlóan a korábbiakhoz, kriminológiai szempontból készültek (néhány mappa címe is beszédes: *Homoszexuális stricik*, *Zsaroló stricik*), részint beszerzési-zsarolhatósági alapon. A dokumentumok szociotöltete itt is jelzi az emancipációs mozgásokat: egy 1988-as jelentés 50 ezerre becsüli a melegek számát, s felrója, hogy a fiatalabb generáció tagjai már nyíltan beismerik hajlamaikat.

A nemiszerep-áthágások kérdésköre az *Est* című „liberális bulvár” lap 1910 és 1939 közötti számainak (8861 lapszám!) alapos átvizsgálása nyomán kerül terítékre: a kutatás a tömegkommunikációs és témakultivációs elméletek háttérmetodológiáját alkalmazza. A kiváló fejezet a nemi sztereotípiák társadalomtörténeti és irodalmi vonatkozásaira is kiterjed. A nemiszerep-áthágások igen széles holdudvarral értendők: ez a skála és kisugárzás a transzszexuális létformától a fetisizmusig, illetve az alkalmi elmaszkírozásig terjed. Míg a kényszerűségből nőnek öltöző férfiak esetére számos példa akad, a férfiruhába öltözött női bűnelkövető típusára csak az „átokházi tanyavilág hóhéreként” rettegett „kupec”, Pipás Pista (azaz Rieger Pálné született Földi Viktória) esete ismert. Az olykor komikus magyarázkodások (egy férfi például üzleti megfontolásból jósnőnek öltözött) mellett a nőimitátor előadók karaktere is kirajzolódik. Űn. „vengerkaként” lépett fel például Lengyel József is egy hadifogolytáborbeli színielőadásban (*A nagy börtön* című drámájában ezt fel is dolgozta), amit bátyja, Lengyel Menyhért úgy értékelt, hogy a „táborban fejlődött félre a nemi élete”. Markovits Rodion szintén beszámol *Szibériai garnizon* című művében a „négy év óta gyűlemlő szexuális puska” közé került nőimitátor fiúkról. A nemváltások szenzációhajhász cikkeket is generáltak, de például egy 1936-os írás a hormonkezelés modern állásáról tudósított. Az átöltözők kategóriájának vizsgálatakor érdekes viszonyítási ponttá vált gróf Vay Sándor/Sarolta klasszikus és emblematikus esete. Az életvitelszerű nemváltásra törekvés esetei viszonylag gyakoriaknak bizonyultak 1910-től az 1930-as évek közepéig. Nem egy sikertörténet bontakozik ki, s nem egy tragikus vagy tragikomikusan groteszk szituáció adódott, mint például a férfias Brtos Mária esete, akinek házasságát az egyház találta „természetellenesnek”, ezért maga Andrej Hlinka, a szlovák szélsőjobb emblémává vált figurája is aktív szerepet játszott a frigy felbontásában. Brtos Mária életét – minő véletlen – betegápoló apácaként fejezte be. Wegener dán festő nővé operálásának története (később Lili Elbeként élt) már orvosi szenzáció is, miközben az androgün art deco esztétika dimenziói is megnyílnak. Lili Elbe a tematika emblémája lett: viszonyítási pont, szinte egy folytatásos „regény” hőse. Külön tematikus egységet képez a sportolók nemváltása: itt bukkan fel például Zdenka/Zdeněk Koubková/Koubek, Mary/Mark Weston vagy Dora/Heinrich Ratjen (újabbban irodalmilag Lesi Zoltán versciklusa dolgozta fel a témát) története. Visszafogott hangot üt meg Tormay Cécile és Zichy Rafaelné szerelmének feltárása (a komor nyik „kritikus helyzetben”, a fürdőszobába nyitó szobalány „furcsa helyzetben” találja őket: ebben ki is merül a szenzációhajhász részletezés). Oscar Wilde, Alfred Redl, Mednyánszky László vagy Batthyány Gyula (noha a nevezett festők meleg ikonikus státusza későbbi fejlemény) is cikkek hősei lesznek. Az „örömlégények” és prostituáltak ügyeinek, a gyilkosságok és az „erkölcstelen üzemek” tárgyalásakor Takács feltérképezi a sajtó-kommodifikációs technikákat, illetve a narrációs eljárások, az elhallgatás és a célzás dinamikáját is, s nem egyszer utánajár a hallgatás okának is. Ilyen például Nopcsa Ferenc nemzetközileg jegyzett paleontológus, dinoszaurusz-kutató esete, aki homoszexuális féltékenységből megölte fiatal titkárárt, Doda Elmas Bajazidot.

A homoszexualitás magyarországi dekriminalizációjának büntetőtörvényi aspektusairól szóló fejezet az 1961-es dekriminalizáció hátterét vizsgálja 1958-ból

származó, bizonyos törvényszakaszok módosítását célzó, korábban ismeretlen levéltári anyag nyomán. Takács szakmai szigorral rendszerezi a homoszexualitás büntethetőségének abolicionista fenntartása melletti és elleni érveket a medikalizációs felfogás jogi diskurzusba áthajló kontextusában. Az Egészségügyi Tudományos Tanács „idegbizottságának” referátuma és az 1961-es büntetőtörvény-módosítás összefüggésrendszere kiemelkedő szerepet játszott az emancipációs törekvésekben is.

A rendszerváltást megelőző évtizedekben kibontakozó „meleg élet” formáit, társadalmi kereteit és mozgásait, az ún. fenyegetett identitásokat Takács Judit mélyinterjúk alapján mutatja be a mikrotörténetírás és a mentalitástörténet eszköztárával, a büntethetőségtől kezdve a homoszexualitás magánügyként való elgondolásának modelljéig (melyre 1962-től nyílt lehetőség). Már a szexuális önmeghatározás képlékenysége is komoly metodológiai kérdéseket vet fel a társadalmi korlátok miatt. A fejezet a kognitív elszigeteltség, az illegalitás, a sajátos térhasználat (parkok, fürdők, szórakozóhelyek) és a heteroszexuális homlokzat fenntartásának kényszere tárgyában rendszerezi az interjúk állításait, s felvázolja azokat a potenciálisan releváns és felvállalható létmóddal, illetve a meleg önmeghatározással szemben megnyilvánuló társadalmi energiaáramlásokat, melyek az egyes rendszerváltás előtti évtizedek mentalitástörténetének vonásait alapjaiban határozták meg. A társadalmi tudás, az információ hiánya és a jogszabályozás (az intim szféra sérthetlenségének kikezdése) az önmegértés és az önmegvalósítás egyik fő gátjaként működött, s a társadalmi szintű helyzetfélreértés gerjesztette helyzet feszültséggócjai miatt kialakult mimikri-technikák komoly sérüléseket is okoztak.

A kötet zárófejezete igazi csemege, levéltári alapkutatáson alapuló tanulmány, mely az intézményesített állami homofóbia agresszióját állítja középpontba, ugyanis is a homoszexuális alapú kompromittálás állambiztonsági alkalmazásával foglalkozik az 1960-as évek Magyarországon. Takács Judit a szenzitív levéltári kutatómunka korlátozásának, paradox személyiségvédelmi aspektusainak vagy időnkénti el lehetetlenítésének stratégiáival indít, lendületesen értekezik a tényfeltárás jogi és politikai korlátairól és az ebből fakadó anomáliákról, a szenzitív adatokat tartalmazó szövegrészletek (nem mindig következetes vagy intézményfüggő) kitakarásáról. Két fontos ügyet preparál ki: egy homoszexuális plébános esetét, akinek segítségével a titkosszolgálat más egyházi személyek kompromittálását akarta elérni, és az „Apostolok” fedőnevű ügyet, melyben egy egykori domonkosrendi apáca köré csoportosuló fiatal, hívő nőkből álló csoportosulás érintett. A vallási csoportot úgy próbálták felszámolni, hogy a nők szüleinek olyan névtelen levelet küldtek, mely a gyülekezet fejét homoszexuális elhajlással vádolta meg. A kompromittáló beszerzés típusának jellegzetes irodalmi példája Tar Sándor esete, aki egy 2002-es interjúban maga mesélte el beszerzésének történetét, s amelyből Ménes Attila drámát is írt (2016-ban került színre). A nehézségek ellenére is határozott képet kaphatunk a Kádár-kori pártállam egyházellenes megnyilvánulásairól (melyek egyik csúcspontja volt a „Fekete Hollók” fedőnevű akció nyomán kirobbant persorozat), noha Kádár Rákossal ellentétben az egyházat nem akarta megsemmisíteni, hanem annak egyes tagjait haszonelvűen igyekezett felhasználni saját céljaira az ún. operatív megelőző intézkedések fogantatásával. Az „Apostolok” akció keretén belül

megvalósított kompromittálási bomlasztási kísérlet iskolapéldája a rágalomkampány révén államilag generált és fenntartott homofóbiának. A más szülők nevében a vallásos 20–25 éves lányok szüleihez eljuttatott levelek imitált közvetlensége, karaktergyilkos bizalmassága különösen sokkoló. Egy idézet: „Sajnos, meggyőződtem, hogy beteges hajlamait a mi kislányainkon éli ki, azokkal szeretkezik vagy inkább buziskodik? Azt hiszem, így hívják az ilyet. Hát meg kell őrülni.” A csoportdosszié tanúsága szerint az intézkedések „a csoport teljes felbomlását eredményezték”, M. M. E homoszexuális alapú lejárata sikeres volt. A homofóbiához nem kell feltétlenül homoszexuális egyén.

A könyvet gazdag dokumentumgyűjtemény zárja. Takács Judit könyve úttörő jellegű és metodológiai szempontból is mintaadó munka, s a magyarországi homoszexualitás társadalomtörténetének hiánypótló, diskurzusalapozó fegyverténye. Nem vagyunk elkényeztetve e téren: ha csak a cseh helyzetre pillantunk, látható a hatalmas deficit. Jan Seidl szerkesztésében például 2012-ben jelent meg hasonló, tényfeltáró, diskurzusalapozó 584 oldalas munka (*Od žaláře k oltáři. Emancipace homosexuality v českých zemích od roku 1867 do současnosti* – A tömlöctől az esketőteremig. A homoszexuális emancipáció Csehország területén 1867-től máig), amelyet egy évvel ezután Pavel Himl, Jan Seidl és Franz Schindler szerkesztésében egy újabb, közel 700 oldalas hasonló, társadalomtörténeti kiadvány követett (*Miluji tvory svého pohlaví. Homosexualita v d jinách a spole nosti česk ch zemí* – „Azonos neműeket szeretek.” Homoszexualitás a cseh történelemben és társadalomban).

Csak remélni lehet, hogy a kutatás folytatódik, s hogy a könyvben nem egyszer leleplezett hatalmi agresszió sem módszereiben, sem retorikájában nem tér vissza a történelem színpadára. (*Kalligram*)

CSEHY ZOLTÁN

A legveszélyesebb identitásképző érzelemről

A SZÉGYEN REPREZENTÁCIÓI, SZERK. BALOGH LÁSZLÓ LEVENTE –
HORVÁTH ANDREA – PABIS ESZTER

Az elsősorban negatív érzelmekhez és pillanatokhoz köthető *szégyen* az egyéni tapasztalatot túl a kollektív emlékezetnek (eredendő bűn, Kulturschande), az irodalomnak (Rushdie, Coetzee, Rousseau) és más művészeteknek (René Magritte vagy Suzzan Blac képei, Bergman filmje, Mundruczó darabja, Cersei szégyenmenete a *Trónok harcában* stb.) is megkerülhetetlen tárgya. Az elmúlt években a pszichológia (Andrew L. Morrison, Feldmár András) vagy a társadalomtudományok (Adam Michnik, Jens L. Tiedemann) területén is termékeny téma volt. Tiedemann-nál olvasható, hogy „összes érzelem közül a szégyen a legkönnyebben generalizálódó,

a legnagyobb terjedési sebességgel bíró és így a leggyorsabban elárasztani képes érzelem. Egyben az az érzés is, amelyben a kisebbségség élménye is gyökerezik”. (Jens L. Tiedemann: *Szégyen*, ford. Szegő Andrea, Oriold és társai, 2018, fűl-szöveg) A szégyen a hatalmi struktúráknak és az identitásképződésnek is fontos eleme, összefonódik vele a meztelenség, titkolózás, bűntudat, vallomás, erőszak, nárcizmus, személyiséghasadás fogalomhálózata. A *szégyen reprezentációi* című kötet nemcsak a fentiek terén és mélyebbre, de a terminust olyan alaposan körbejárja, hogy a jelenségnek, visszasságai mellett, még a pozitívumaira is rámutat. S felhívja a figyelmet arra, hogy a szégyen és annak feldolgozása az emberi identitás és személyiség integritása szempontjából kardinális. Az interdiszciplináris szemléletű kötet tanulmányai a szakszöveg és az ismeretterjesztő cikk műfajának metszéspontjában álló, könnyen olvasható, de tartalmas, az elméleti szövegek monotonitását néhol egyéni tapasztalatokkal, életszerű példákkal kiegészítő írások. A könyv tehát korántsem pusztán tematikailag hiánypótló.

A Horváth Andrea és Pabis Eszter által jegyzett „Cultura Animi”-nek – a Debreceni Egyetem Kulturális Archeológia Kutatócsoportja könyvsorozatának – az előző két kötete is érzékeny és aktuális témát feszeget: *Az erőszak reprezentációi* (2015), *Az áldozat reprezentációi* (2016). A Michel Foucault archeológiáját vezető szálnak tekintő kutatócsoport tagjai a kulturálisemlékezet-kutatással összefüggésben irodalom- és társadalomtudományi jelenségekkel foglalkoznak, többek között az alábbiakkal: *áldozat-narratívák a kulturális emlékezetben; az erőszak terei és reprezentációi; trauma-kutatás és irodalomtudomány; az európai emlékezeti kultúra; idegenségkutatás és irodalom*. E témaköröket az *áldozat*, a *bűs*, a *szégyen*, a *trauma*, az *erőszak*, a *gyász* fogalmai szerint járják körül irodalmi, történeti, filozófiai, szociológiai, vallási, illetve kultúratudományi szempontból. A kutatócsoportnak feladata nem az értékítélet, sokkal inkább a közlésrelációk „feltételeinek meghatározása érdekében a kialakulás szabályait igyekszik megállapítani” – Foucault szellemében.

Foucault maga is több ízben ír a szégyenről, egy helyütt arról, hogy miért kell a szégyent kultúratudományi fókuszba állítani, és hogy fontos feltennünk az alapkérdéseket. Foucault Kantot és a *Was heißt Aufklärung (Mi a felvilágosodás?)* című írást idézi. Szerinte amikor 1784-ben Kant feltette ezt a kérdést, „ezen azt értette: Mi folyik most éppen? Mi történik velünk? Mi ez a világ, ez a korszak, ez a jelenlegi pillanat, amelyben élünk? [...] Mik vagyunk mi?”. (Michel Foucault: *A szubjektum makrodinamikája. A szubjektum és a hatalom*, ford. Kiss Attila, Pompeji, 1994/5., 186.) A descartes-i kérdéssel szemben (*Ki vagyok én?*) egyre fontosabbá vált a filozófiának a világot kritikusan elemző aspektusa, s a „cél manapság talán nem is az, hogy felfedezzük, mik vagyunk, hanem inkább az, hogy elutasítsuk azt, amik vagyunk. El kell képzelniük és fel kell építeniük azt, ami lehetnének, hogy megszabadulhassunk [...] a modern hatalmi struktúrák egyidejű individualizáló és totalizáló működésétől”. (Uo. 187.) Ehhez az irodalom- és kultúratudományok, illetve a társadalomtudományok közös gondolkodására van szükség.

Bármely erőszak, legyen az fizikai vagy lelki kínzás, az egyén méltóságának és integritásának leépítésére, hatalomgyakorló önérvényesítésre törekszik, ahogy a szégyen is, amelynek – írja Pabis Eszter a bevezetőben – „leggyakoribb, ősi alapja

a meztelen testiségnek való kiszolgáltatottság feltárulása, a kontingencia tudatosulása, az elrejtteni szánt dolgok felfedése” (7.). Pabis nyitószövege megágyaz a fogalom elméleti és történeti körülírhatóságának. Noha a szégyen antropológiai jelenségnek tűnhet, sokkal több annál: „térben és időben, társadalmi kontextustól függően változó konstrukció” (8.). Már Mózes első könyvében megjelenik – ahogy a hivatkozott Dietrich Bonhoeffer is utal rá –, hogy a szégyen alapja az Istentől elválasztottság, az eredettől elidegenedés emléke és tudata. Még ennél is fontosabb velejárója az erről való beszéd: amikor az emberben tudatosodik saját meztelensége, és elkezd magyarázkodni, mást okolni, ezáltal a nyelve az elrejtés stratégiájává válik (vö. Walter Benjamin: *A nyelvről általában és az ember nyelvéről*).

Szégyen és szégyentelenség, elrejtés és feltárlkozás/leleplezés dinamikáját mindig a *másik* tekintete hozza létre, a szégyen tulajdonképpen „szociális fájdalom” – használja Pabis Johan Goulsdblom fogalmát. A bevezető – ahhoz képest, hogy a kötetben később ez nem kerül fókuszba, túl hosszan is – taglalja a kultúrszégyennek is nevezett holokausztot, a németek kollektív bűnösségérzését, illetve hárító mechanizmusait. Az 1945 utáni nyugatnémetiséget Aleida Assmann szerint nem a bűn, hanem a szégyen jellemezte, s ez a szégyenérzet is „átvihető”, tovább örökíthető, épp úgy, mint a holokauszt túlélők traumája. Mivel a szégyenérzet gyakran bűnelhárító, s önfelmentő áldozat-szindrómával párosul, meggátolja a múlttal való szembenézést. Mindez persze Auschwitz kontextusától függetlenül is igaz.

A bevezetés dichotómiákon keresztül közelíti meg a szégyent: míg az európai keresztény kultúra a bűntudaton, Kelet-Ázsia és egyes antik társadalmak a szégyenen alapulnak. Előbbi a megbánásra és vezeklésre, utóbbi a méltóság- és arcvesztésre helyezi a hangsúlyt. Alois Hahn velős megállapítása szerint a bűn normasértő tette, a szégyen normasértő léte vonatkozik. *A szégyen reprezentációinak* borítóján Auguste Rodin *Éva* szobrának reпрója látható, amely rávilágít a szégyen egyik szoros társfogalmára, az arcvesztésre. Az ábrázolt nőalak takarja az arcát, nem akarja kitenni magát a másik tekintetének, ennek érdekében magát elrejtteni próbálja – akár a szégyenkezés antropológiai tényezője miatt (elpirulás), ami „nemcsak következménye, hanem kiváltója is a szégyenérzetnek” (8.). Akit „megszégyenítenek, az szeretne elrejtőzni, a nyilvánosság elől eltűnni, s végső tragikus esetben önmagát is feladni. [...] az idegen tekintet a saját magamról kialakított képet fogja meghatározni.” (35.) – írja Fazakas, s éppen ebben rejlik a veszélye. Fazakas tanulmánya a szégyen teológiai értelmezése és szociáletikai relevanciája körül forog, mai hétköznapi problémákból, helyzetekből indul ki. Írásával eléri, hogy az olvasó együtt gondolkodjon vele: fokozatosan mélyül el, először néhány hipotézist állít fel, majd ezek mentén bontja ki gondolatait: a szégyen *kínzó érzés* (1), a szégyen gyakran hatalmi és függési viszonytal való *visszaélés* eredménye (2), gyakran (kvázi) *vallásos-morális miliőben* fogan meg (3), mindig *kapcsolati hálóban* alakul ki (4). Fölbukkannak Jean-Paul Sartre gondolatai (később önálló tanulmányban is), aki a másiktól való függetlenedésre biztat, hiszen a szégyen „saját személyem öntudatának idegen pillantásától való függőségérzése” – idézi Fazakas Sartre megvilágító kijelentését a *A lét és a semmi*-ből (25.). A szégyen így az egyént védő határ, az individualitás integritására irányuló erő. A fenomenológiai mellett a pszichoanalitikai (Sigmund Freud vs. Léon Wurmser), a szociálpszichológiai (Stephen

Marks), vagy a teológiai (Frank Crüsemann és Dieter Bonhoeffer) megközelítéseket is vázolja a tanulmány, majd a szégyen mint hatalmi eszköz vagy épp pozitív erő kifejtése következik. A szégyen visszatartó erő lehet bizonyos cselekedetektől, az „egészséges szégyen” (Marks) a „méltóság őre”: ösztönözhet a méltóság helyreállítására, az elismerésre, védelemre, odatartozásra és integritásra való igény érvényesítése érdekében.

Fontos tisztában lenni a megszégyenítés rendkívül súlyos következményeivel is, vagyis azzal, hogy a „megszégyenítő valamilyen módon, verbális eszközzel vagy manipulatív úton korlátozza vagy negatív irányba megváltoztatja a rólam kialakult képet a nyilvánosság előtt, s ha azonosulok ezzel a látással, az önképem is sérül. Vagyis akaratom ellenére megváltoztatja megítélésemet, vélt vagy valós gyengeségemet, hiányosságaimat ellenem fordítja.” (35.) Ezáltal hatalmat nyer a megszégyenítő, a megszégyenített pedig alárendeltjévé válva tárgyiasul, méltósága és szabadsága sérül. Vagyis – ahogy Fazakas írja – „a »ne szégyenkezzél!« vagy »ne szégyeníts meg senkit!« olyan erkölcsi imperatívusszá kellene hogy váljon, mint a »ne ölj!« vagy a »ne lopj!« parancsolatok” (36.). Azért is, mert „az elszenvedett megszégyenítés, megalázottság, erőszak traumatikus tapasztalatának kimondhatatlansága a szégyennel való együttélésre való berendezkedést eredményezi. Ez pedig válhat tartóssá, átfog nemzedékeket, kollektív méreteket ölt.” (41.). Németh Áron *Szégyen az Ószövetségben* címmel tulajdonképpen Fazakas irányvonalán halad tovább, s azt helyezi középpontba, hogy az ember viszonylány, a szégyent ezért a másik fél, illetve csoport kontextusában kell értelmezni. Káin és Ábel történetének szégyene, a szembeköpés vagy a szakállcsonkítás mint megszégyenítő aktus a(z ókori) pszichológiai hadviselés jellemzői, az ellenség gyakran törekszik megszégyenítésre.

Takács Erzsébet *A szégyen problematikája a későmodernitásban* című tanulmánya Alain Ehrenberg, Anthony Giddens, Gaulejac és Serge Tisseron megközelítései alapján járja körül a *szégyent*. Meggyőzően érvel amellett, hogy a modernitásban megváltozott a felelősségvállalás, a szenvedés vagy akár a depresszió fogalmak tartalma. A szenvedés a cselekvés okává vált: ma az érzelmek nyelvén fejezzük ki magunkat (mi tesz jót nekem), nem a fegyelemén (mit szabad tennem). Takács kifejti, hogy ma már nem a vágyak ellentmondásairól, hanem inkább az énhatárok hiányáról beszélhetünk, ami krónikus identitás-bizonytalansághoz vezet – utal Ehrenberg gondolataira. „A pszichoanalitikusok azért nevezik ezeket nárcisztikus patológiáknak, mert a páciens a saját értékének elvesztésének érzése keríti hatalmába. Tehát már nem a tudattalan bűnösség, hanem a *szégyen* érzése dominál. [...] az egyén nehezen tud azonosulni önmagával [...] hiányban, ürességben, konfliktus nélküli passzív várakozásban él” (90.). Míg a bűntudat konkrét tethez kapcsolódik (tabu/normasértés), addig a szégyen az én egészének kudarcát jelzi, állapítja meg Giddens. S azt is hozzáteszi, hogy a szégyen a gyerekkori elhagyatástól való félelemhez kötődik, a bizalom a világba vetett hit elvesztésével jár együtt. Azt már Takács vonja le konzekvenciaként, hogy a bűn következménye a büntetés, a szégyené a stigma, tehát „a bűntudat integrál, a szégyen dezintegrál” (95.).

Kiss Lajos András Jean-Paul Sartre műveiből igyekszik kibontani a szégyen jelentéseit. Sartre *A szavak*ban egy gyerekkori megszégyenülés élményét úgy mutat-

ja be, mint aminek következtében (a rá meredő tekintet miatt!) leblokkolt: „tárggyá változtam, cserébben nevelt virágnak éreztem magamat” (Jean-Paul Sartre, *A szavak*, ford. Justus Pál, Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest, 1967, 56.). Kiss számos elméletirőt idéz még, például Vincent de Gaulejac munkáját (*A szégyen forrásai*), amelynek első mondata szerint a szégyen nem szeret beszélni, vagy Helmut Plessner ismert hármas felosztását (*Körper–Leib–Mitwelt*), amely a személyiség épségének fontos alapjaira irányul. Szóba kerül még szégyen és bűnösség viszonya, és Bernard Williams érdekes megfigyelése arról, hogy „amíg a bűnösségérzet a *hallás* (pontosabban a belső hallás) szervével asszociálódik, addig a szégyen a *látáshoz* és általában véve a vizualitáshoz kötődik. [...] A másik átlát rajtam, illetve mindent lát belőlem” (65.). Kiss tanulmánya szintén dichotómiákat alkalmaz, a pszichológiai-filozófiai tényezőknél is: az Én–Te, szubjektum–társadalom viszonyai kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a „szégyen nem reflexív fogalom [...] mégis kívülről jön: felszólítja a szubjektumot (felszólít engem), hogy belülről újra rendezsem el, rendezsem át a magam intim szféráját” (68.). A tekintet kulcsfontosságú tehát a szégyen kontextusában, Sartre szerint a legalapvetőbb emberi viszony a „másik-által-látottnak-lenni”.

Balogh László Levente *A szégyen batalmától a batalom szégyenéig* címmel az Abu Ghraib-börtönképeket és azok szándékát, illetve hatását járja körül, s arra jut, hogy minden „szégyenérzés határátlépéssel kezdődik” (74.), s a „szégyen mindig feltételezi a másik személy jelenlétét a megszégyenülés aktusa során” (75.), a nyilvános megszégyenülés „természetes reflexe az elrejtőzés vágya” (75.). Különösen a lemeztelenítésnél és az arab világban, ahol a legsúlyosabb tabu a nyilvános meztelenség. Ezért, és mert a „képeket nem lehet kitörölni az emlékezetből” (82.), vált súlyossá az Abu Ghraib-ügy, amelynek során a tettesek állatiasították áldozataikat, s azok testén keresztül akartak példát statuálni. Épp az egyébként sokat emlegetett Foucault volna még integrálható e tanulmányba, például a *Felügyelet és büntetés* című műve, amely hasonlóan nagy hangsúlyt helyez a könyörtelenség látványára és a hatalom működésére.

Bódi Katalin szintén vizualitással foglalkozik, fő kérdése az, képpé alakítható-e a szégyen. A Titus Liviusnál olvasható Lucretia-történeten alapuló reneszánsz festményeket vizsgálja, amelyek tulajdonképpen egy szégyentörténetet visznek színre. A szégyen képi reprezentációi a Botticelli-festményénél még hordoznak exemplum-jelleget, később azonban összekapcsolódnak az akttal. Lucas Cranach és Il Sodoma képe szerint „az erőszak elmesélésének és az öngyilkosságnak a pillanatát sűríti ebbe a látható meztelenségbe” (107.). Dürer Lucretia-képén a testen esett erőszakot „a beléhatoló, fájdalmat, büntetést és megtisztulást egyaránt ígérő tör mutatja meg” (107.). Tiziano Vecellio képe pedig „a férfierő és a nő kiszolgáltatottságának egyenlőtlen küzdelmét teszi elsődlegesen hozzáférhetővé” (109.). A fenti példák alapján jól látható, hogy a reneszánszban a szégyen vizuális ábrázolása a meztelenséggel függ össze, a meztelen test a szégyen allegóriájaként jelenik meg.

Katschthaler Karl a kortárs művészetben vizsgálja a szégyentelenséget. Wurmser *A szégyen álarca* című tanulmányából idéz két fontos fogalmat, a *teátofilia* (amely mások nézésére készlet) és a *delofília* (amely a magam nézetésére, önkifejezésre készlet) ösztönét. Ezeket bontja tovább a színház-teoretikus Hans-Thies

Lehmann is, s jegyzi meg, hogy szégyen akkor alakul ki, amikor ezek egyensúlya megbomlik, amikor valami gátolja ezek jelenlétét vagy épp eltűzésük okoz csalódást. Katschthaler példái – Robert Mapplethorpe fotótriptichonja, Darja Bajagić pornográf képei és Vicky Langan performanszai – mellett bemutatja Csurka Eszter rendező, színész, festő álláspontját is: „elítélem azokat az akciókat, ahol a művész más embereket hoz megalázott helyzetbe csak azért, hogy felmutasson valamit”. Ez a témakör különösen aktuális a nemrégiben Andrij Zsoldak kolozsvári Rosmerschholm-rendezése körül kirobbant vita miatt. Felmerül a kérdés, hol húzódik a határ a nézőben, olvasóban kiváltani akart katarzisz eszközei közt? Van-e olyan helyzet, amikor egy művész átlépheti a határokat?

Valastyán Tamás a szégyent mint identitást vizsgálja Borbély Szilárd *Árnyképrajzoló* című kötetében. A novellák elbeszélői énjének eltűnési szándékát, az önmegsemmisítés technikáit faggatja a szégyen és megszégyenülés kontextusában, s hogy az én hiánnyá válása, a szégyen hiány-jellege miként képezhető le egy szépirodalmi szövegben. De közben az irodalmat általánosabb kérdések felől is vizsgálja, például Gadamert idézve, aki a „költői olvasást” többre tartja más befogadásnál, mert azáltal tanulunk meg igazodni a mértékhez, amely a szabadságot adja. A görögöknél a megszégyenülés épp a mértékvesztésből származik (akár Platón *A lakoma* című művében). Valastyán elemzésében Arisztotelésztől Hegelen és Hume-on át Paul de Manig sorra veszi a szégyenképzeteket, s arra jut, hogy „olyan affektusról van szó, amely antropológiai meghatározottságként kulturálisan kódolt formát öltve az embernek önmagához, másokhoz és a világhoz való viszonyát alapvetően mintázza meg. [...] mindig egy hiány-struktúrába íródik bele, pontosabban azt feltételezve és tovább mélyítve keletkezik. Ebből fakad inverzív vagy negatív reprezentációja, nevezetesen hogy e hiányt meg kell szüntetni, be kell tölteni, az adósságot vissza kell fizetni.” (139.) Borbélynál a kierkegaard-i szorongást szülő semmi, az én leépülése akkor a leghatásosabb, amikor grammatikai zavar keletkezik, azt az „atavisztikus káosz viszi színre, amely eluralja a szöveg szintaxisát: az egyes szám első és harmadik személy [...] egymásba áttűnésében a megsemmisült én allegorizálódik.” (145.)

A germanista (sorozat)szerkesztő és szerző Horváth Andrea is irodalmi példát hoz, nem meglepő módon német nyelvűt: Marlene Streeruwitz, kortárs osztrák író műveiben vizsgálja a nyelv és a női szexualitás viszonyát. De általánosságban is megpróbálja elhelyezni a női vágyat tematizáló szövegeket a politikai nőmozgalmak, a „női esztétika” és az ún. erotikus/női irodalom zavarában. Említi például Verena Stefan *Häutungen*-ét is, amely „korának legismertebb és legvitatottabb szövege. Az »önéletrajzi feljegyzések« egy fiatal nő fejlődését vizsika színre attól fogva hogy mások szemével látja magát, az önmeghatározásig” (150.). Míg a hetvenes évek feminista szövegei ízléstelennek ítéltettek a vaginához kapcsolódó fiziológiai-érzéki leírások miatt, a kánon figyelmen kívül hagyja őket – addig a kilencvenes évek kanonizálta a „női erotikus irodalmat” (153.). Streeruwitz szerepe azért kitüntetett, mert „ő az erotikát úgy értelmezi, mint férfi bevésődés kulturális képzetét a társadalmi hatalomkonstrukció szolgálatában, és úgy látja, hogy sem a természeti metaforikus női esztétika, sem a felszínes ironia által leplezett szentimentális pornográfia nem megfelelő módja a szexualitás női szemszögből történő elbeszélésének.” (157.).

A kötetet Puskás István *Pasolini, Olaszország szégyene* című tanulmánya zárja, amely Pasolini posztumusz regénytorzójának, az *Olaj*nak az elemzését végzi el a test, a hatalom és a szégyen kulcsszavak felől. A tragikus halál miatt félbemaradt *Olaj* – amely 2015 óta Puskás István fordításában magyarul is olvasható – „a személyiség, az olasz és a nyugati társadalom és kultúra meghasadtságának állapotát próbálja elbeszélni, distanciák artikulálására tesz kísérletet” (166.).

Jót tett volna a kötetnek, ha alaposabb korrektúrát, összevont bibliográfiát, mutatókat kap, hiányolhatók a mellékletek (festmények, fotók, szépirodalmi részletek) is, különösen a képzőművészeti elemzéseket tartalmazó tanulmányoknál. A *szégyen reprezentációból* azonban még ezek nélkül is nyerünk. Legfőbb célkitűzését, hogy ösztönzőleg hasson a különféle diszciplínák összefogására, hogy a téma további tanulmányozásának utat nyisson, bizonyára elérte. Nem kézikönyvigényű, azonban a kultúra idő és hely viszonylatában akár jelentősen eltérő jelenségeire fókuszálva rávilágít arra, hogy a kultúrtörténet tulajdonképpen a szégyen felől is megírható, hiszen a szégyen „voltaképpen egyidejű a kultúrával” – jegyzi meg Heller Ágnes (*A szégyen hatalma*, ford. Módos Magdolna, Osiris, 1996, 14.). S a szégyen története nem nélkülözheti a *trauma* és az *erőszak* fogalmakat sem, mert ez a hármas nem létezik egymás nélkül: áldozat csak erőszak(tevő) révén jöhet létre, s mihelyt megjelenik az erőszak, színre lép a szégyen is. Tehát a Cultura Animi sorozat három könyve összetartozik, inspiráló kiindulópontokat, problémafelvetéseket nyújtva a kultúrtörténet (újra)értelmezéséhez. Remélhetőleg a jövőben további kötetekkel bővül a sorozat – a következő várhatóan a *félelem* köré épül majd, amely nemcsak az eddigi tárgyakhoz kapcsolódik szorosan, de a nemzetközi trendekbe is illeszkedik. Később talán a *megbocsátás* és a *megbékélés* is sorra kerül. (Debreceni Egyetemi Kiadó)

PATAKY ADRIENN

Szégyentől szégyenig

NÉMETH GÁBOR DÁVID: *BANÁN ÉS KUTYA*; SIMON BETTINA: *STRAND*

A morális korlátok közé szorított, aljzatra nyomott testnek természetes, hétköznapi közegében kiszámíthatóan kell viselkednie – annyi vizet szorítania ki, amennyivel súlya csökken. De mi történik akkor, ha valamilyen okból kifolyólag a víz kezd el kiszorítani a testet, amely közben harcol a természet törvényeivel, és tudja, hogy előbb vagy utóbb úgyis vissza kell kerülnie oda, ahova természetes állapotában „illene”? Billeg jobbra-balra, aztán egyszer csak észreveszi, hogy nem találja már helyét sem a víz alatt, sem a felszínen, ráadásul valahol félúton elfelejtette eredeti helyét is, és senki nincs, akitől útbaigazítást kérhetne.

Hogyan reagál az elménk, ha egyik reggel úgy ébredünk föl, hogy nem a hétköznapi életben élünk, hanem a hétköznapiak élnek bennünk, kórházi ágyak fémperemével, medencék falaival körbekerítve, előttünk a nagy kékség, amelyben bi-

zonytalanul haladunk előre, miközben keressük korlátainkat és határainkat, igazságunkat – akár plüssel, akár szégyennel van kikövezve az odavezető út.

Simon Bettina első, *Strand* című verseskötete 2018-ban jelent meg a JAK gondozásában, míg Németh Gábor Dávid könyve 2017-ben látott napvilágot a FISZ-nél. A két elsőkötetes szerző bemutatkozásának főbb mozzanatait egy eltűnőfélben lévő, de frissen berendezett világ strandjai, erdői, mezői és tengerei között bolyongó, gyógyuló lelkiállapotú főhőse, valamint a szégyen különféle aspektusait megélő kettős szubjektuma artikulálja. Cselekedeteiket, így az eseményláncolatokat az igazságkeresés és a traumák feldolgozásának stációi motiválják, viszik előre, mint a víz különféle megjelenési formái – hol köteteróziós, hol építő tényezőkként bukkanva fel a művekben.

„A tárgy feszeng a tértől. Azt a levegőmennyiséget, / amit kiszorít, nem mint eredményt jelzi, / hanem mint folyamatot uralja” (19.). Németh Gábor Dávid kötetének egyik legfőbb motívuma a különböző mozzanatokból eredeztethető szégyen, a tárgyiasított szubjektum kiszolgáltatottsága, az ebből következő situációk. A tárgyak általában behatárolhatóak a térben, megfoghatóak, de amikor az ön maga helyét kereső test kezd el tárgyiasulni, amorf formákra szakad szét. Az emberi szubjektum és az önazonosság közti éles határt láthatjuk itt külön-külön „létezni”, a kettős én reakcióit a külvilágra. A kötetben tehát kétféle szubjektum figyelhető meg; az évek során „betanult”, vagyis a társadalmi közeg elvárásaiból, „megteremtett” énünk, az annak viselkedéséből eredő hiúság, valamint a reflexív, elemi énünk s a tabuizált cselekedetek miatt érzett szégyen. A kötetben keresztül ez a kettő váltja egymást, különféle kontextusokba helyezve – a kórházban, otthon, egy párkapcsolatban, egyedül és végül egy haldokló mellett –, miközben felmerülnek a kérdések: vajon hol húzódik a határ az emberi méltóság kiszolgáltatottságából eredő hiúság és szégyen között, s nekünk hol van a helyünk ebben a szerkezetben?

A tér és a szubjektum közötti határokat legfőképp a tárgyak, mint a hordágy, az alma vagy a hideg ablakon képződött lehelet nyoma jelölik – a határ szégyen és szégyen között áll fenn, s középen ott a semmi, melyet csak egy másik személy jelenlétével tölthet be a lírai én. „A hordágyak szélén vastag, fémperemek voltak, / talán védeni a beteget, vagy határt szabni a kitettségének...” (15.) A kötet négy ciklusra oszlik, melyek a *Direkt túltöltöm*, a *Lebetetlen forma*, a *Halak a bőröd alatt*, valamint a *Piros* címet viselik. A fejezetekben az említett helyszínek szerint változik a szubjektum helye és állapota, apránként változtatva meg a magáról és az őt körülvevő térről alkotott képet – fordított távcsövön keresztül nézve. Mindezt személytelen, tárgyias szenvtelenséggel részletezve, így a beszédet reflexív, leíró jellegű, elmélkedő megszólalásmód, definíciószerű állítások/igazságok megfogalmazása, alapvetően dekonstrukciós logika jellemzi.

A test és annak „személyesebb” pontjai végig a részekben vannak jelen (mint az íny, a méh, a haj alatti csupasz bőr vagy az intim testrészek), a kollektív szégyen apró jegyeit idézve. Jelenetszerűen villannak fel, mindig olyan pozícióból nézve, hogy megakadályozzák az egész látvány kitárulkozását. Ez a látásmód, valamint a tárgyak elhelyezkedése egyrészt „segítséget” nyújt a szubjektumnak, hogy elkülönítse magát a távoli dolgoktól, másrészt éppen abban akadályozza meg, hogy az én jelenlegi kezdő- és végpontját egészében behatárolhassa. Az esemé-

nyek a „jelen előtti” utolsó pillanatban sűrűsödnek, emiatt újra és újra át kell élnie önnön szegyenét, problémáit és félelmeit, teste kiszolgáltatottságát: „amikor egyedül van, ráül az egyik kezére, / hogy elzsibbadjon, és amikor már nem érzi, / akkor veszi le, hogy ne érezze, ahogy vetkőzteti / magát, kibújik az ismeretlenből. Gyűlölettel nyúlt magához” (33.).

A kád és a víz, valamint maga az aktus – a folyadék túltöltődése és kiömlése – kötetsszervező szimbolikává válik. Az embernek szolidaritást kell vállalnia a saját szegylene miatt, és ha élettanilag szükséges, akkor mások előtt kimutatnia azt. Ebből adódóan mindig felbukkan egy vagy több passzív megfigyelője a testnek, mely jelenlétével akarva-akaratlanul alakítja és jellemzően összezavarja az épülőfélben levő belső rendet. E kettő közvetítője pedig a víz, a szegyen anyagi, vizuális kivetítője, mely eltakar és láttat; közvetítő szerepe van a hús és a tér, valamint a szegyen és a hús között: „Szeretném, ha most látnál. A kádban / ülve ernyedten. Ahogy csak a víz / közvetítésével merek magamra nézni.” (13.)

A második ciklusban egy kapcsolat töredékei kerülnek terítékre, a nemiséget az erre utaló jelenetekként felvillanó testrészek határozzák meg, csakúgy, mint ahogyan az emberi test funkciókhoz kötött, tárgyiasított részleteit is, melyek különféle aspektusban jelennek meg a térben. „A kezét a pulcsijába törölte, / oda, ahol a méhe van” (23.) Ugyanígy működik a szexualitás is, részekre szedve, belső és külső korlátok közé zárva, egy ízben pedig egy almába került fognyomból indul ki a kérdés: vajon hol kezdődik az én és a te?

Ezzel együtt a kötet második felétől elkezdődik az én és a terek határainak összemosisodása, a szubjektum térben önmagától való eltávolodása, mint ahogyan ez *A víz visel téged* című versben is észrevehető (49.). A szegyen apró darabjai helyett egy mindenre kiterjedő, kollektív szegyenérzettel találhatjuk magunkat szembe, ennek közvetítő alanya pedig egy másik test, a kád és a víz s ezek összeolvadása. Így kerülnek helyükre az utolsó másfél ciklusban az első rész motívumrendszerei is – ezáltal nemcsak a kötet belső világának eseményei rajzolódnak ki, hanem egy véget nem érő történet körforgása is elkezdődik, így a kötet első, *Banán és kutya* című versét akár az utolsó műként is olvashatnánk. A kötet utolsó fejezetében végül egy másik lírai hang is szóhoz jut: „Alig evett, a végén beleejtette a kanalat a tányérba, / ami úgy lógott ki belőle, mint egy nyitódó ujj / mielőtt rám mutatna. Fel sem néz rám, úgy mondja: / legalább mondanád, hogy szart főztem, ennyit sem tudsz megtenni” (53.). Ennek a halál közeli alannak a kiszolgáltatottsága felülírja a normalitásokat, a hétköznapiakat, a szegyen pedig nem teljesezhet be, hiszen ebben az állapotban már nincs értelme a dolgok eltitkolásának: a halálban az igazság az egyetlen dolog, ami számít. A „végeredményhez” elkerülhetetlen tehát egy személyes test bevonása, valamint egy haldokló jelenléte és a halál közvetett tapasztalása, mely erejével ellentűzként beolvasztja, majd kioltja a szubjektum „betanult” szegyleneit, hogy csak az elemi érzet maradjon, amely túlél mindent és mindenkit.

Vajon hogyan fogadják el az emberek a kiszolgáltatottságot? Tényleg olyan társadalomban élünk, amelyben az emberek előtt még a szegyent is szégyellnünk kell? Ha valami elég megalázó és szégyenteljes, azt könnyebben megbocsájtják, és látszatra feloldoznak a szegyenérzet okozta bűn alól? Érdekes távlatok és pontos

megfigyelések jellemzik Németh Gábor Dávid világát, bár a kötet eleje talán kevés teret hagy magának a befogadónak. Idő kell az olvasáshoz, és ahhoz is, hogy ráébredjünk a mesterséges és az elemi szégyenérzetért cserébe kapott emberi reakciók különbözőségének jelentőségére. Hiszen a test önnön fejlődését, kapcsolatait, a légzést, a szégyen feldolgozását „nem mint eredményt jelzi, / hanem mint folyamatot uralja.”

„Amikor először úsznak a tengerben, / a képzeletbeli medence falánál / vissza szeretnének fordulni. / Mégis folytatják, leússzák a távot. / Sokkal gyorsabban a többiekénél, / hátha mégis eléri a falat, és nem / tudnak örülni a győzelemnek.” (47.) Simon Bettina kötetének középpontjában egy anya-lánya kapcsolat áll, pontosabban annak töredékei, melyek lenyomat formájában, fényképeken, bútorokban, emlékképekben vagy akár idegen anyák kivételében bukkannak fel, majd tűnnek el. Elmossa a víz, mely szimbolikusan a mesterséges tenger medréből a traumákat, a felbomlott családmodell életképeiből pedig a megszokott viselkedési normák láncolatát szorítja ki.

A kötet hangnemére a közvetlen lírai beszéd jellemző, az irónia, a humor és a dialogikusság (legyen szó külső vagy belső párbeszédéről). A szubjektum gyakran változtatja a szavakat magukat is anyagivá, az őt körülvevő világba illeszthetővé, ezáltal a bútorokhoz és a többi „álszemélyes” használati tárgyhoz válnak hasonlatossá, s így tárgyasulnak azok is. „A domboldalon építőgépek teszik fel kérdéseiket. / Szavakat dobsz a vízbe. Elmerülnek.” (46.) A kötet négy fejezetre van osztva, melyeket a borítón látható kerti műanyag székek növekvő sorrendje jelöl; összesen tehát épp tíz széket láthatunk, melyekből kettő a borítón pirossal, a többi nyolc pedig zöld ujjlenyomatokkal van megfestve.

A versek többségében hasonló motívumok bukkannak fel: az anya, az otthon, a lepedő, majd később a kert, az erdő, a medence, a mindent behálózó tenger és általában véve a kettősség mint olyan jelenléte. Ezek a szavaktól kezdve a mondatokon át a nagyobb egységekig és szerkezetekig minden metaforát apránként összekapcsolnak a szituációk és jelképes tárgyak új kontextusba hozatalával. „Nem gyűjtöttünk semmit, / a fákon hagytuk mások régi fényképeit, / út mentén talált állattetemeteket, / de megőriztük hasunkban a szavakat. / Igyekeztünk visszatérni az otthonba, hogy ne kötözzenek mást az ágyunkba” (44.).

Az első fejezetben egy leépülő otthont, fényképeket, régi-új bútorokat láthatunk, melyek ennek ellenére egy „épülő-félben” levő alkatot vetítenek előre. A személyes tárgyak és használati eszközök közötti bolyongás, valamint a ki nem mondott múltbeli események, tettek, berögződések a stabil identitás és a kiút keresését jelzik ebből a személyesnek tűnő személytelenségből – egy olyan családi „otthonból”, ahol a bútorok újabbak, mint az emlékek, így előre magukban hordozzák a megsemmisülés jeleit. Az emlékek gyakorlatilag végig fényképek, leplek formájában jelennek meg, a kivetített múlt állapotába ragadva.

A lírai én a kötet felénél felteszi azt a kérdést, hogy a versek talán nem is az anyjáért íródnak, hanem közvetetten önmagáért – ezzel gyakorlatilag megkérdőjelezi a kialakulni látszó olvasatot, és a kötet egésze komplexebb értelmezési lehetőséget nyer. Felmerül, hogy talán egyedül a verset megalkotó szándéknak van értelme, de ezáltal elvesztheti azt az intenciót, amely a korábbi olvasat alapjául szol-

gált. A szubjektum számára ezek a versek maguk is fényképek, melyeket helyükre kell illeszteni, ezeken keresztül tudja felmérni önmagát és helyzetét a világban, az őt körülvevő emberekhez képest.

A temporális viszonyokat tekintve kettősség jellemzi a versvilágot. Az eseményeket egy szubjektív, belső időszámítás osztja fel, melyben az évszakok és a természet is a lírai én lelki folyamataihoz mérten változnak. Egy ideig még bízik a „gyorsan érő gyümölcsökben”, melyeket Istennek kellene ledobálnia az égből, de később beletörődik, majd fájdalmasan nyilall belé a felismerés, hogy a valós, külső idő megállíthatatlan, lerombolja a múlt maradványait, és az ebben megrekedt, elvesztegetett időszakot már semmi nem hozhatja vissza. Ezért sajátos módon új traumákkal kellene pótolni azokat: „Anyám felhívott, [...] Aztán annyit mondott, mielőtt megszakadt a vonal, / hogy senki nem adhatja vissza nekünk ezt a húsz évet. [...] A torkomban szorítást éreztem, fáj a lélegzetvétel, ahogy azoknak fájhat, / akik úszógumival indultak fürdeni, mégis vízbe fulladtak” (50.).

Az első két részben domináló anya-lánya kapcsolatba a harmadik ciklusban belép egy szerelmi szál, mely ideiglenesen kiszorítja az anyát, s a szubjektum addigi létállapotának megkérdőjelezését és összegzését boncolgató versek bukkannak föl, mint a *Levél a pszichológusomnak* vagy a *Szárítás*. Németh Gábor Dávid kötetéhez hasonlóan itt is előkerül a kórház, az egymás mellé tolt ágyak és a halál, mely utóbbi elindítja a régi emlékek, az otthon lebontását. Ahogyan közeledünk a tengerhez, egyre nyugodtabbá válik a hangnem, sokasodnak a természetközeli motívumok, melyekkel aprólékosan vezeti be a szerző a könyv utolsó fejezetében kirajzolódó szakrális plüssmitológiát. Ugyanígy az abszurd, néhol brutális képek is nagyobb hangsúlyt kapnak, mint az önmagukat ágyhoz láncoló emberek vagy a hideg földre fektetett csecsemők. A traumatizáltság személyesből kollektívvé válik, és egy nagyobb szintéren, eltávolodva szemlélhetjük az eseményláncolatok „újra-rendeződését”. Kezd felborulni a versvilág addigi ökológiája, külső terek mellett belső helyszínek is megjelennek, változatosabbá és színesebbé válik a kompozíció. „A benned épült strandon megállsz. / A medence körül felszáradtak a lábnyomok. [...] Előző nyáron ottfelejtetted a hátad. / Elhagyott testrészeid most visszailleszted” (46.).

Fontos jellemző, hogy a versekben nagyon kevés „valós” beszéddel találkozunk. Az emberek tárgyakkal és pótcelekvésekkel próbálják kifejezni az érzelmeiket, hasonlóan történik ez a főhőssel és az őt körülvevő emberekkel is. A lírai én próbál beszélni az anyához, kimondani szavakat, de ebből legtöbbször csak belső monológ alakul ki, beszéd helyett verset mond, énekel vagy fulladozik. Két ember egymás melletti hallgatásának, pótcelekvéseinek tusája ez, ahol hiába próbálják magukat kifejezni, nem megy, így hát le kell nyúlni a gyökerekig, a beszédképzés keletkezésének világába, ott rendet rakni, a polcra helyezett szavakat pedig kidobni a kukába. „Amikor észreveszem, hogy a szavaimat / feleslegesnek tartod, mint-ha bútorokon / felejtett tárgyak lennének, / megpróbálok úgy alkalmazkodni hozzád, / hogy igyekezetem láthatatlan maradjon” (48.).

Az utolsó, negyedik ciklus egy alternatív Noé-történetet tár elénk, melyben Noénak hasonló problémákkal kell szembenéznie, mint a kötet előző főhőseinek, ám kollektív szemszögből. Legfőbb gondja, hogy nincs miben megélnie önnön

„Noéságát” – a várt elrendelés tehát nem történik meg. Öntudata csorbul, mert nincs miben megélnie a magának szánt sorsot, próbál elhajózni a valós traumák paradicsomába, de plüssországok plüssembereivel találkozik, végül pedig egy kiszáradt tenger partján találja magát, ahol Isten abban hibáztatja: „Hiányzik belőled a veled született szégyen” (68.).

Az emberek szeretnék visszakapni a tengert, de ehelyett csak medencékbe engednek vizet, mert a kiszáradt tengert csak valós traumák könnyeivel lehet feltölteni – ha lesz belőle elég, majd képesek lesznek rá. Így kérdőjeleződik meg végeredményben a trauma, majd anekdotikussá válva mindenre kiterjed a személyes létélmény, kerülőutakon végül mégis kísértálhatunk – képletesen szólva – a kollektív traumák mezején álló kerti székekhez meginni egy limonádét.

Simon Bettina és Németh Gábor Dávid költészetében az emberek gyakorlatilag folyton saját korlátaikat keresik, próbálják kiterjeszteni vagy épp meghatározni a záróvonalat, előbbinél a tengeren, utóbbinál a fürdőkádban. Ez persze nem garancia az életben maradásra vagy a nyugodt életre, mert maga a vízhez jutás vagy épp a gyógyuláshoz, gyászfeldolgozáshoz elvezető út az, ami számít – vagyis a „folyamatos jelen”. Nincs különbség az akadályok anyagi mivoltában, csak az egyén lelki alkata az, ami meghatározó. A valóság és az anekdoták közti létérzet művei ezek, melyekben a lírai én a személyességből kivezető utat keresi, hogy aztán ebben a köztes időben – és térben – feldolgozott eseményláncolatok hatására térjen vissza újra önmagához, hogy lemerülve, ezúttal már fájdalom nélkül tarthassa nyitva szemét a víz alatt. (*Fiatal Írók Szövetsége; József Attila Kör+Magvető*)

TARÓDI LUCA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. 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 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.