

szok a kortárs költészetben, 267–283.) Az antik költői, mitológiai allúziók, motívumok, vendégszövegek látványos vagy kevésbé látványos felhasználása, az intertextuális játékok, majd a nyílt antikizálás, vagy éppen ezek kritikája ma már a kortárs magyar lírára is jellemző. Az ovidiusi témák folyamatos jelenléte, főleg az átváltozásoké és a testi, lelki és nyelvi száműzöttségé, a költészet játékossága, sőt maga Ovidius is mint téma, a létezés szinte minden kérdését tematizálhatóvá tették a kortárs líra alkotói számára.

Déri Balázs már említett, a magyarországi Ovidius-filológia hatvan évét áttekintő, a személyes hangot, [ön]iróniát sem nélkülöző írása [285–300.] ugyancsak megkerülhetetlen lesz a tájékozódni kívánók számára, mint ahogy a szintén általa összeállított válogatott bibliográfia is [301–314.]. Mindkettő méltó lezárása a színvonalas és igényes megjelenésű tanulmánykötetnek, melyet még egy, már a nemzetközi Ovidius-szakirodalmat is figyelembe vevő válogatott bibliográfia zár [315–344.]. [*Reciti*]

D. TÓTH JUDIT

# Határmezsgyén

KELE FODOR ÁKOS: *A SZÍV VÉGE. CIGÁNY ÚJMESÉK*, ILLUSZTRÁLTA BÁN SAROLTA

Kele Fodor Ákos cigány újmeséinek gyűjteménye közel két esztendeje látott napvilágot. Nem tegnap volt, mégis érdemes a kötetről ebből a távolságból is írni. Nem csupán azért, mert mint minden remek könyv, úgy ez a mű is újra meg újra kézbe véve új és új kincsekkel lepheti meg az olvasót, hanem azért is, mert az értékelés első diskurzusától való időbeli eltávolodás megengedi, hogy eddig nem, vagy legalábbis kevésbé tárgyalt szempontok alapján gondolkodjon a kötetről.

A könyv tizenhét mesét tartalmaz, melyek a szerzőnek a cigány mesék világára való rácsodálkozásából, négy esztendőnyi kutatómunka után születtek. A kötet meséi mögött közel ezer folklórszöveg áll, Kele Fodor Ákos azonban nem pusztán – s kivált nem a klasszikus értelemben vett szépirodalmi – átíratait készítette el azoknak, hanem a nagyon különböző földrajzi területekről, eltérő korokból és más-más cigány közösségekből származó részleteket mai, modern magyar nyelven mesélte újra. Meséi azonban ennél többet is nyújtanak: a szövegek belső összefüggésrendszerét feltárva – a hiányokat is kitöltve – mint egy mozaikot próbálta rekonstruálni a cigányság mitológiáját. A „rekonstrukció” kifejezés többször is felbukkan a kötetrel kapcsolatos diskurzusban, ám valószínűleg nem teljesen fedi azt, amit a szerző tulajdonképpen tett. A szövegek ugyanis nem annyira egy egyébként is kevésbé ismert és megismerhető, nehezen feltárható, de egykor minden bizonnyal létező gondolatrendszer újraalkotását célozzák, hanem sokkal inkább az érzéseknek és vágyaknak, örömöknek és félelmeknek – a közösségi traumákkal együtt – generációkon keresztül öröklődő mintázatát kísérik meg élményközelivé tenni, melyek a cigányság közösségeit meghatározták. A rekonstruált múltidőből az élmény jelen idejébe való váltást hangsúlyozza az elbeszélések jelenidejűsége is. A szerző több helyen is nagy tisztelettel beszél a cigány mesemondókról, azon képességükről, hogy nagyon különböző mesetípusokat és szüzséket képesek a mesélés aktuális folyamata során összekapcsolni s azokból nagy

struktúrákat tudnak építeni, aminek egyik fontos következménye az, hogy a konkrét mese itt és most születik, az elmondás pillanatában. Ezt a pillanatot idézi fel a szerző, és ebbe helyezi az olvasót azzal, hogy a cigány mesemondók szokásos kezdő és záróformuláit használja. Az eliadei „in illo tempore”, az „egyszer volt hol nem volt” és a jelen között a mesélés aktusának felidézésével teremtett kapcsolat azonban más összefüggésben is fontos.

Jóllehet *A szív vége* a könyvesboltok polcain vagy online terméklistán valahol a Mátyás királyos mesék és „A trollok alkonya” között található, nem klasszikus értelemben vett mesékről van szó, pláne nem gyermekmesékről – a szerző utószavában óva inti az olvasót, hogy ekként bánjon szövegeivel. Ezek felnőttmesék. Nem csupán és talán nem is elsősorban azért, mert szókimondóak vagy trágarak lennének. Bár a mesék nyelve nem steril, nem „családbarát”, mégis hiányzik belőlük az a vaskosság, amivel a magyar népmesékben sokszor találkozhatunk, ahogy jobbára elmarad belőlük a humor és a tréfálkozás is. Ehelyett a dolgok néven nevezése egy archaizáló, mégis keresetlenül egyszerű, az emelkedettség és a földhözragadtság közti nyelven zajlik.

Hasonló a helyzet a tartalommal is. A szövegek sok „horrorisztikus” [ez ismét a könyvvel kapcsolatos diskurzusnak egy, a szerző által is használt kifejezése] részletet tartalmaznak: a különböző összetett lényeket szülő női szereplő megtermékenyülésének majd vajjúdásának leírása, a csonkolások vagy épp a halott felesége oszladozó fejét kiásó, majd az újratemetés előtt megcsókoló férj képei távol esnek a gyerekirodalom világától – de egészét tekintve mégsem ez vagy a horrorisztikus karakter a lényeg. Ezek a testek ugyanis alapvetően azoknak az érzéseknek a médiumai, melyek élményközelívé tétele talán a mesélés egyik központi intenciója. Fontos azonban, hogy ezzel együtt ezek a testek, bár az ősidők mitikus alakjai, vagyis ráadásul „első testek”, ugyanakkor nagyon is valóságosak, a születés, a szeretkezés, a betegség vagy az oszlás képein keresztül mintegy a tapasztalható valóságba tagolva vannak leírva. Ezek a testek tehát „transzcendálnak”, vagyis úgy nagyon konkrétak és evilágiak, hogy közben valami innen, önmagukon túlira utalnak. Ez pedig egyrészt a mitikus-mesei egykor és a jelen közti lebegéshez hasonló „itt és ott, de nem itt és nem ott” létbe helyezi ezeket a testeket, másfelől rávilágít a cigány mesék világképének sajátos, a szerző által is sokszor kiemelt „realizmusára”. Ebben – csakúgy, mint az általában archaikusnak nevezett – világképben a jelen és a mítosz ideje szorosan összekapcsolódik. A jelen a múltban van megalapozva, csak az lehet adekvát cselekvés, melynek megvan az „ősképe”, vagyis lényegében utánczás, amiből pedig az a meggyőződés következik, hogy a mesékben elmondott cselekvések egykor a tényleges szereplők valóságos cselekedetei voltak. Ez pedig a mesemondás szituációját veszélyessé teszi, hiszen az elbeszélés aktusa az egykort a jelenhez kapcsolja, jelenlétévé téve annak szereplőit és erőit, ezért kell vigyázni és óvakodni bizonyos dolgok néven nevezésétől – ezért kell a halál helyett „a szív végéről” beszélni. A címadó mese ebből a szempontból különösen fontos: a szerző ugyanis egy halottvirrasztó szituációjába helyez bennünket, a mesélőn keresztül pedig nyomatékosan felhívja a figyelmet arra, hogy a mesemondás célja pontosan az, hogy az elbeszélte történettel megidézzük azokat a lényeket, melyek az ősidőkben születtek, és most eljövve elkísérik a halott lelkét a holtak földjére.

Felnőttmesék tehát ezek, de talán itt is jobb lenne egy másik szót használni: a felnövés meséi. Az átmenet, az átváltozás meséi – vagy inkább rítusai. A mesék

visszatérő motívuma ugyanis az átváltozás, a különböző létállapotok közötti átmenet. Az elbeszélte élethelyzetek zöme születéshez és halálhoz, a házassághoz, szexualitáshoz, traumákhoz és törésekhez, meneküléshez és szorosabb értelemben vett átváltozásokhoz kapcsolódik. Az ilyen átmenetek rituális szabályozásával foglalkozó kutatók – Arnold van Gennep vagy Victor Turner – kiemelik, hogy a rítus fontos része a jelen és a mitikus múlt összekapcsolása a jelent megalapozó mítoszok elmondásán – és akár eljátszásán – keresztül. Ugyanígy fontos része az egyik társadalmi státuszról egy másikba átmenő rituális szubjektum, vagy akár a rítus minden résztvevőjének megsebzése, vérrel való meghintése is, és mindkettő ráadásul a rituális folyamat egy olyan – liminálisnak nevezett – fázisában történik, melyben feloldódik a megszokott társadalmi rend, megszűnnek a korábbi merev struktúrák – az újak pedig még nem jöttek létre. Vagyis a közösség a káosz egy sajátos, olykor extatikus állapotába kerül, melyben az egymással megélt közösség élménye, a *communitas* válik meghatározóvá. A rítus célja ugyanakkor egy olyan „őskonfliktus” felidézése, melynek a jelen helyzet az analógiája, s amely egyben a konfliktus okozta káoszból való kijutás lehetőségét is megmutatja.

Persze lehet, hogy lassan a túlinterepreáltság állapotához közelítek, mindazonáltal érzésem szerint ezek a mesék is értelmezhetőek úgy, mint a *communitas* – a közösség megélésének [hiszen pontosan közösségi eseményről van szó] – olyan alkalmai, melyek során egy számos traumával terhelt közösség felidézi az őstraumákat, átéli a megsebzettség, megcsonkítottság, szétszakítottság állapotait, az érzéseknek és vágyaknak, örömöknek és félelmeknek azokat a mintázatait, melyek segítségével a szétesett rend helyreállítható. Ebben a keretben pedig nem csak a horrorisztikus részletek vagy az extrém érzelmek találják meg a helyüket, hanem a történeteknek az a sajátossága is, hogy többnyire nincsen „boldog végkifejletük”. Funkciójuk ugyanis nem az, hogy identitásmodellként működjenek, hanem az, hogy hallgatóik erőt méríthessenek belőlük, megérezhessék, hogy kínjaik nem egyedülállóak, és nincsenek azokkal egyedül, nincsenek magukra hagyva.

Kele Fodor Ákos kötete tehát sokféle értelemben is határmezsgyén mozog. Mint utószavában maga is megfogalmazza: „az élő mesélés és a szépirodalmi nyelvi regiszter határmezsgyéjén egyensúlyozó beszédmód” [258.] jellemzi a kötetet, de ez az egyensúlyozás nem csak a beszéd módjára, hanem tartalmára és szituációjára is érvényes. És érvényes magára a könyvre mint tárgyra is. A könyv rácsodálkozásból született, és az olvasói élmény is rácsodálkozásból születik. A kötet első látásra, aztán kézbe véve, majd belelapozva is magas szintű esztétikai élményt nyújt. Ritkán tarthat a kezében az olvasó ennyire átgondoltan, a tartalmat és a formát ennyire összehangoltan tervezett kötetet. A könyvet tervező Zádor György és az „illusztrációkat” készítő Bán Sarolta tökéletesen viszi tovább a szerző „határmezsgyén egyensúlyozó beszédmódját”.

Bán Sarolta képeit az imént – igazodva ismét a kötet körüli diskurzushoz – „illusztrációknak” neveztem, de ez a terminus ismét átgondolásra szorul. A szerző az utószóban, illetve több interjúban is kiemelte, hogy a kötet illusztrációit tervezve ugyanazt az alapelvet akarta érvényesíteni, melyet a szövegkezelésben alkalmazott, azaz itt is egyensúlyozott. Cigány közösségekben készült archív fotókból, „képi tényekből” építkezett, de az archaizálást és az egzotizálást egyaránt kerülendő, a kortárs

design módszereivel. Ehhez a digitális fotómanipuláció eszköztárával dolgozó Bán Saroltát hívta segítségül. Bán képei azonban jóval többek egyszerű illusztrációnál, ahogy alkotásai is jóval többek egyszerű fotómanipulációnál.

Bán képeit fotó-allegóriáknak nevezi, s ezekben a képekben az immanens világ tárgyainak és jelenségeinek ugyanaz a transzcendálása érhető tetten, melyről fentebb a mesék összefüggésében írtam. Kompozícióin a mindennapi élet tárgyainak fotóiból indul ki, azokat manipulálja. Ez önmagában igazából nem lenne különösebben figyelemre méltó, hiszen ma egy jó szoftverrel és némi gyakorlással szinte bárki tud hasonlót csinálni. Bán munkáinak különlegességét egyrészt az adja, hogy választott tárgyai többnyire az európai kultúrában sokszorosan rétegzett szimbólumok – hajó, gyökerek, kulcsok, ajtók, lámpa stb. – hétköznapi „inkarnációi”, másrészt ezeket a tárgyakat különböző terekbe helyezve egy sajátos, új világot épít, melyben a képmanipulálással egymásba „növesztett” tárgyak kapcsolatai erőteljes jelentéseket hordoznak. Ebben az összefüggésben pedig alkotásai a 16–17. század emblémaművészetéhez kapcsolódnak, ugyanakkor tagadhatatlanul fotószerűek is, sőt éppen a fotográfia alapvető problémájára, a kép és a „valóság” kapcsolatának problematikus voltára utalnak.

Bán képei tehát, ugyanúgy, mint Kele Fodor meséi, akár mediális összefüggésben, akár tartalmukat tekintve a választott tények által reprezentált „in illo tempore” valóság és a jelen közötti határmezsgyén mozognak. A két alkotó egymásra találása nyomán pedig egy olyan különleges könyv született, melyben a képek jóval többek pusztán illusztrációnál. A borító előlapja önmagában is érdekes és figyelemfelkeltő – sőt: mondhatni: megdöbbentő. A kép előterében egy elpusztult farkast látunk, mely a hátán fekszik, és mellkasából egy piros fonál tekeredik elő, mely belevész a háttérbe. Az előtérben a farkas mögött egy folyó vagy patak kanyarog, melynek színén egy lángcsóva lebeg, közvetlenül a címfelirat alatt. Nem szokványos borítókép, mindenképpen értelmezésért kiált, s az olvasó később meg is találja az elemek értelmét az egyik mesében, és szépen össze tudja rakni, hogy „miről is szól” a kép.

Arra azonban, hogy itt egyszerű illusztrációnál többről van szó, akkor döbben rá az olvasó, ha, legyőzve jólneveltségét, leszedi a védőborítót a könyvről. A borító kiterített belső oldalán ugyanis egy olyan „tablót” láthatunk, melyen egymás mellett állnak a mesék főszereplői, de úgy, ahogyan a mesékben is találkozunk velük, vagyis nem alkotnak tényleges csoportot, egymással láthatóan semmilyen szerves kapcsolatban nem állnak. A kép háttérét egy fiktív tájkép alkotja, mely a mesék három hegyből álló világát jeleníti meg. A három hegy három egymástól karakteresen elkülöníthető birodalom, s a szereplők úgy állnak a képen, hogy térbeli helyzetük egyben azt is mutatja, hogy hol helyezhetők el a három birodalom által képviselt szellemi erőterekben. A kötetben minden egyes mesét megelőző oldalon a tabló egyik részlete látható az adott mesében központi szerepet játszó figurával. A figurák mindegyike, ahogy szó is volt róla, archív fotográfiákról származik, ám mindegyik sajátos átalakuláson ment keresztül. Az eredetileg fekete-fehér fotográfiák „megszínesedtek”, és mindegyik rá jellemző, a mesékben hozzá kapcsolódó attribútumot kapott. Így pedig végeredményben nem csak úgy állnak az egyes fejezetek élén, mint az emblémakönyvek fejezeteit megnyitó, mesterségesen konstruált valóságba állított és a fejezet szövege segítségével megfejtendő attribútumokkal felruházott

alakjai, hanem mint a cigány mitológia „ikonjai”, afféle „szentképek”, melyeken keresztül szemmel látható módon válnak élményközelivé a mesék világának és szereplőinek érzései, vágyai, örömei és félelmei.

Azt, hogy Kele Fodor Ákosnak végül sikerült-e a cigány mitológia rekonstrukciója, mennyire autentikus az a kép, amit felvázol, nem e sorok írójának tiszte megítélni, s talán félre is vinné ez a kérdés a kötet értelmezését. A szerző egy interjúban felhívja a figyelmet arra, hogy ha a kötetről levesszük a borítót, akkor egy fekete „dobozt” fogunk látni, hiszen a lapok élei is, a kötet kötéséhez hasonlóan, feketére vannak festve. Ez az egynemű feketeség szimbolizálja a világnak azt a kezdeti állapotát, ahonnan a mesék folyama elindul, az ég és a föld szoros ölelését. Ezt az ölelést szakították szét az ég és a föld veszekedő gyermekei, és ebből származott azután minden rossz ebben a világban. A könyv megnyitása tehát kockázattal jár, hiszen az olvasó az ősbűnt ismétli meg – ezt a kockázatot azonban érdemes vállalnia. [Tea]

NAGY KÁROLY ZSOLT

## „Pszichedelikus minimál”

HALÁSZ RITA: *MÉLY LEVEGŐ*

Vera, a *Mély levegő* elbeszélője és főszereplője történetébe akkor csöppenünk bele, amikor visszaköltözik apjához két óvodás kislányával, házassága válságának mélypontján. Fiatalkori álmok megghiúsulása, rossz szülői minták, kudarcok a szülői szerepben, verbális és fizikai bántalmazás, megcsalás: olyan forgatókönyv kezd kibontakozni, amely a környezetünkből, a saját életünkből, a női sajtóból, a közösségi oldalak újra és újra felparázsló vitáiból, a jogi szabályozás és szaknyelv visszásságaiból, valamint a tömegmédiá sajátos közvetítési formáiból részben vagy egészben fájóan ismerősek. Az énelbeszélésben megjelenő önreflexiók, a szülők és a közeli barátok támogatása, a gyerekekkel való foglalkozás, az öngyógyítás labirintusának örömei és veszélyei, professzionális és populáris módszerei magát a regényt is egyfajta terápiás olvasmánná, önségítő könyvvé tehetik. Ezzel párhuzamosan ott visszhangzik az *Anna Karenina* kezdőmondatának nyomasztó [irodalomtörténeti] bölcsessége is: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” Azaz egy olyan irodalmi hagyomány, amely a szerelem, a házasság, a boldogság, a társadalmi nemű szerepek időben változó funkcióját és relációit felforgató nézőpontból teszi láthatóvá. A 19. századi regények sokaságában bukkannak fel azok a nőalakok, akik valamilyen formában szembekerülnek, esetleg tudatosan szembefordulnak a nőktől elvárt hagyományos szerepmintákkal, történetük jellemzően tragikus, illetve befogadói szempontból rendkívül összetett. Ugyanis figuráik (nagyon kevés példát említve: Louise de Rênal, Mathilde de la Mole, Emma Bovary, Anna Karenina) nem egyértelműen hősiességű lázadók vagy elrettentésül szolgáló morális ellenpéldák, de még nem is tisztán a szigorú paternalista rend áldozatai, okosak, buták, álmodozók, aktívan cselekvők, sőt, esetenként gúny és irónia nélkül sem kezelhető némelyikük története. Mégis lényeges, hogy rajtuk keresztül válik láthatóvá a korabeli polgári társadalom