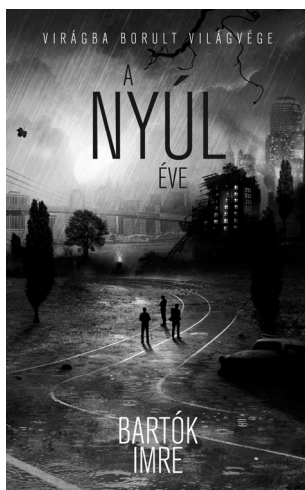


SZABÓ ISTVÁN

A patkány és a nyúl

BARTÓK IMRE: A NYÚL ÉVE



Libri Könyvkiadó
Budapest, 2014
502 oldal, 3990 Ft

”

Egy évvel *A patkány éve* megjelenése és megosztó kritikái fogadtatása után a Libri jóvoltából most kézbe vehetjük a folytatást, Bartók Imre trilógiájának középső darabját, *A nyúl évét*. Ez a sorozat – talán írhatom, hogy vitán felül – bátor vállalkozás a kortárs magyar prózában, ez már az első kötet megjelenésekor nyilvánvalóvá vált. A második rész amellett, hogy ráerősít erre, minden olyan ismertetőjeggyel rendelkezik, ami miatt a kritika „gumicsontjává” válhat.

A nyúl évének eseményei sejtethetően három évvel *A patkány évében* történtek után játszódnak (a kínai horoszkóp két jegye között ugyanis ekkora az időbeli távolság), a három gondolkodó által előidézett apokalipszis utáni New York elnéptelenedett, romos utcáin és épületeiben. A kibernetikus beültetéseiktől megfosztott filozófusok (ritkán íródik le a szavak efféle permutációja) céltalanul bolyonganak a kísértetvárosban, az élet végigélésén kívül semmiféle motivációjuk nincs. Ez a regény alaphelyzete és az innen kiinduló, a szöveg első hányadát alkotó események egymással felcserélhető, a mesék epizodikusságát megidéző történetekből épülnek fel. *A Nyúl* szóban forgó része feszes, de a *Patkány* cselekményszövésehez viszonyítva ötletszerűbb, a később kibontakozó történethez lazábban ízesülő jelenetek sorozata, melynek funkciója a hangulat megteremtése mellett a világ új állapotának bemutatása.

A patkány éve kaleidoszkópszerűen vonultatta fel a popkultúra regisztereiben számon tartott legkülönbözőbb zsánerek jellegzetességeit a biopunktól kezdve a horror különböző szubzsánerein keresztül egészen a krimiig. A folytatás – bár más zsánerekből építkezik – megmarad ennél a gyakorlatnál. A krimi helyét ugyan átveszi a posztapokaliptikus sci-fi eszköztára és a cyberpunk zsáner jellegzetességei is átadják a helyüket a genohorrornak, a műfajok alkalmazásával kapcsolatos mintázat alapvetően hasonló marad.

Mindezek ellenére a *Nyúl* éppannyira nem zsánerregény, amennyire a *Patkány* nem volt az. Több funkciója is van an-

nak, hogy mindkét regény tudatosan használja a különböző műfajok jellegzetességeit. Ezek közül a legkézenfekvőbb az éppen kívánt atmoszféra megteremtésének igénye. A beatnemzedék úti regényeire emlékeztető eszközök – amelyeket gyakran alkalmaznak a posztapokaliptikus világban játszódó szövegek – például a karakterek otthontalanságát, gyökértelenségét hivatottak érzékeltetni, ám míg a beat regényekben tapadt ehhez egyfajta artikulálatlan szabadságérzés, itt ez a pozitív konnotáció – egy-egy felvillanástól eltekintve – szinte teljes egészében hiányzik.

A zsánerregényekre szinte kivétel nélkül jellemző, hogy nem vetnek számot önnön szabályaikkal, keretrendszerükkel, kliséikkel, azaz voltaképpen hiányzik belőlük az önreflexió gesztusa. Bartók Imre két regénye nem csak azért nem zsánerregény, mert nincs egyetlen olyan műfaj sem, amihez problémamentesen le lehetne kötni – habár ez a műfaji cross-overekről is elmondható – hanem amiatt sem, mert rendkívül reflektáltan használja a zsánerelemeket és módszeresen feszíti fel azok határait. Emellett a nyugati filozófia mértékadó szövegeinek parafrázisálása, a gyakori vendégszövegek használata – mely *A nyúl évében* már jóval ritkábban fordul elő az első kötet burjánzó utalásrendszerével összevetve – az olvashatóság olyan horizontját nyitja meg, olyan kulturális kódokat működtet, amelyek teljesen idegenek a zsánerszövegek eljárásmodjától. Ezek az elhelyezett jelek a műfaji regények keretein belül nem érthetőek. Így aztán Bartók szövegei nem a zsánerhez tesznek hozzá valamit (abban az érelemben, hogy növelnék a műfaji regények egyébként is népes táborát), hanem a zsánerelemek használatával azt a perspektívát bővítik ki, amin belül ezek a szövegek láttatni akarnak. Természetesen nem idegen az irodalomtól a szövegszerkesztés itt felvázolt módja, elég csak Thomas Pynchon vagy Michel Houellebecq bizonyos szövegeire gondolnunk. Ezek a szövegek egy olyan olvasási pozíciót várnak el ideális olvasójuktól, amely nem csupán a „magas” irodalom névvel ellátott kulturális alakzat vonatkozásrendszerét tartja szem előtt, de a populáris irodalom termékeivel is képes számot vetni (mindazonáltal meg kell jegyezni, hogy az irodalom effajta felosztása durva és erőszakos, így sok esetben vak marad bizonyos jelenségekre).

Az első kötetben megtalált, rendkívül eredeti és egyedi nyelv a második kötetben is stabilan megmarad. A helyenként erősen átlirizált prózanyelv azonban takarékosabban van jelen a szövegben, a *Patkány* sűrű, már-már kábítóan tömény képgazdagságához képest. A nyelvi leleményességek alkalmazásának ritkítása előnyére vált a *Nyúlnak*, ami így követhetőbb és tempósabb szöveg lett.

A második kötet nem csupán a nyelvi megoldások takarékosága miatt gyorsabb, mint az első és nem is csak amiatt, hogy jó száz oldallal rövidebb lett, hanem a történetvezetés linearitása miatt is. *A nyúl évében* két cselekményszál van, mely a kötet egyharmada környékén össze is fonódik, így kevésbé indaszerű, mint *A patkány éve*.

A szövegbeli világ megváltozott helyzete meg is kívánja a történetvezetés egyszerűsödését, hiszen fel kell vázolni az apokalipszis utáni New York új szabályait, a benne élők mindennapjaival együtt. Ez új feladat az első kötet ismerős világa után, mely csak az olvasást és a tájékozódást megzavaró elemek beemelásával lehetne megvalósítani a *Patkány* szerkesztési elvét követve.

A posztapokaliptikus világban felbukkanó új társadalmi rend teokratikus jelleget ölt, miközben új élőlények hadai jelennek meg az első rész zárlatában törtétek gyümölcseként. A genetika, a mutáció és az evolúció fogalmai mentén épül fel a második kötet úgy a szövegmű-

ködés, mint a szövegvilág tekintetében. Hagymázás rémálmok szülte új életformák seregét vonultatja fel, a zabolátlanul működő fantázia eredményeként. A testképek és testtapasztalatok megjelenítésének burjánzó formagazdagsága teszi dinamikussá a szöveget, az egyébként természetéből adódóan gyorsan kimerülő, repetitívnyé váló posztapokaliptikus zsánerelemek jelenléte mellett.

A megsemmisült világ bemutatása a már említett módszerek segítségével McCarthy *Az út* című írásával rokonítja Bartók regényét. A párhuzamot tovább mélyíti az első olyan jelenet, melyben a gondolkodókkal találkozunk. Ebben az epizódban Karl jó néhány doboz kólát talál (már az első kötetből tudjuk, hogy ez a kedvenc itala), melyeket egymás után magába is dönt. McCarthy rendkívül sötét tónusú történetében apa és fia is egy doboz kólát találnak, miközben bevásárlókocsijukkal a megsemmisült Amerikát járják. Mindkét jelenet egy természetéből fakadóan nyugtalanító paradoxonnal szembesíti az olvasót. Könnyebb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét. A kiégett, megsemmisült világ bevásárlókocsikkal, bevásárlóközpontokkal, kondicionáló termekkel van tele, melyek továbbra is eredeti funkciójukhoz hasonlóan (ha nem is azonosan) működnek, miközben az árucere módosult módszerei bontakoznak ki.

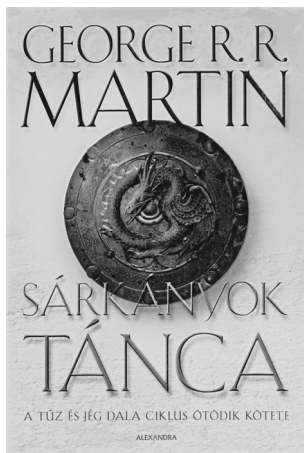
A nyúl éve tehát organikus folytatása az első résznek. Nem csak azért, mert annak cselekményét szövi tovább, de azért is, mert a benne megjelenő szövegtémák és szövegműködések a második kötetben evolválódtak, így tematikusan is továbbgondolása, nem pedig újra felmondása *A patkány évének*.



SZABÓ ISTVÁN

A világ sárkányhátról

GEORGE R. R. MARTIN: SÁRKÁNYOK TÁNCA



Alexandra Kiadó
Budapest, 2012
1152 oldal, 3999 Ft

A *Jég és Tűz Dala* sorozat ötödik kötetének megjelenését óriási izgalommal vegyes várakozás előzte meg és nem érdemtelenül. George R. R. Martin epikus fantasy regénysorozata – az első kötet 1996-os megjelenése óta – az egyik legkiemelkedőbb vállalkozássá vált a zsáner történetében. Martin újszerű megközelítései frissességet vittek a megcsontosodott, elöregedett, jobbára a megszokott eszközöket felvonultató, ugyanazokat a történeteket újramondó fantasyirodalomba, melynek kliséi Tolkien óta gyakorlatilag kőbe vésett törvényekként működnek. A *Trónok harca* nyitókötet mind az olvasók, mind a kritika részéről egyöntetűen pozitív fogadtatásra talált, hiszen az unalomig ismert, ugyanakkor a fantasy kedvelők számára kedves motívumokat egészen szokatlan módon használta fel, így lehelve beléjük új életet. Tette mindezt olyan irodalmi igényességgel, amely kétségkívül rendkívül ritka az egyik legtöbb epigont felvonultató populáris irodalmi ágazatban.

Mivel a sorozatot vizsgáló tanulmányok és egyéb írások jó része éppen azt fejtegeti, hogy milyen irodalmi eszközökkel, prózai sajátosságokkal ellátott roppant szövegtest a *Jég és Tűz Dala*, ezért jelen írás ettől eltekint – már csak azért is, mert e kritika egyedül az ötödik kötetet hívatott áttekinteni.

Kezdjük a kötetek végén elhelyezett Köszönetnyilvánításokkal. A szerző a harmadik regény – a *Kardok vihara* – utolsó oldalán azt írja: „Ha a téglákat rosszul készítjük el, leomlik a fal. Én most egy rettenetesen nagy falat építünk, ezért rengeteg téglára van szükségem.” Az idézett rész szerint Martin falként gondol a művére. Talán egy vár, egy erődítmény, esetleg egy templom vagy csupán egy ház falaként – ez, bár érdekes gondolat kísérlet lenne a felvetődő lehetőségeket végignézve mindannyiszor kibontani a metaforát, most nem számít. Martin masszív, jókora falat épít és ez olyan vállalkozás, amelyre méltán lehet büszke, aki hozzákezd. A *Varjak lakomája* és a *Sárkányok tánca* köszönetnyilvánításában viszont már ez olvasható: „Szívós egy szajha volt.” Vagyis a ne-

gyedik és ötödik kötetről már korántsem nyilatkozik pozitívan a szövegek e fontos helyein.

Valami tehát történt a harmadik rész után, amely megváltoztatta a szerző viszonyulását a sorozathoz. Eddig a pontig olyan műként hivatkozott rá, melyet fel kell építenie, be kell fejeznie, bár tisztában van a nehézségekkel. Az utolsó két részre már mint legyőzendő akadályra tekint, nehézségre, melyen túl kell esni. Ez nem feltétlenül tesz jót egy ilyen heroikus és műfajtörténeti jelentőségű vállalkozásnak.

Mi okozhatta ezt a változást? A negyedik és ötödik kötet megjelenése körül voltak az eddigi legnagyobb problémák. A megjelenés ideje folyamatosan csúszott, mígnem Martin és a kiadója bejelentették, hogy a készülő rész túl hosszú lesz ahhoz, hogy egy kötetben megjelenjen, ezért a logikailag egy cím alá tartozó szöveget ketté kellett választani. A *Varjak lakomája* cím alatt jelent meg az a rész, mely a királyvári történeteket mutatja be, míg a *Sárkányok táncába* került át minden más, azaz a szerző nem az időrendi eseményeknek megfelelően szerkesztette a köteteket, hanem a cselekmény helyszíne alapján. A negyedik rész megjelenésére öt évvel a *Varjak lakomája* után került sor, 2005-ben. A rákövetkező kötetet két évvel későbbre, 2007-re ígérte a szerző és a kiadó. 2011-ben jelent végül meg. Hat évvel az előző rész után. Ebben az időben nem volt olyan hét – talán olyan nap sem –, hogy az olvasók ne követelték volna a szöveget, ráadásul a regénysorozathoz készülő filmsorozat munkálatai is ez idő tájt kezdődtek. Ezeknek a körülményeknek minden bizonnyal szerepük volt abban, hogy Martin más megvilágításban kezdte látni munkáját.

Az említett bonyodalmak nem csak adalékok a szöveg keletkezési körülményeihez, hanem olyan momentumok, melyekkel sok olvasó a szöveg minőségi romlását magyarázza. Pedig minőségi romlásról ebben az esetben nem beszélhetünk. Minőségi változás van, ezt el kell ismerni. Ám, hogy ez a változás negatív előjelű lenne, ez legalábbis vitatható.

Leggyakrabban olyan kritikák érik a *Sárkányok táncát*, melyek szerint terjedelméhez képest rendkívül kis mértékben halad előre a történet, illetve hogy az első kötet végére szétfutó szájak még mindig nem kezdenek újra egymás felé közelíteni. Az effajta megjegyzések éppen a kötet irodalmi minőségét hagyják figyelmen kívül. Az első két kötet feszes szerkezetéhez viszonyítva az utolsó kettőé valóban jóval szertelenebb, ám ez nem jelent szerkesztetlenséget. A megteremtett, atmoszférikus világ sokkal kevésbé szorult keretek közé az utóbbi két kötetben, de legkevésbé a *Sárkányok táncában*. Hosszú, a történet fősodrához nem kapcsolódó betétek tarkítják, melyekben felszínre bukkan Martin óriási mesélői kedve. Az első kötetekben jól behatárolt és követhető történet látszólag sokkal kevésbé szabályozott, szerteágazó történetfolyammá terebélyesedett, mely a legjobb táptalajt biztosítja a szereplők pszichológiájának megrajzolásához és ezzel együtt az élő karakterek és környezetük megteremtéséhez. E sokszínű világ és a benne élő szereplők hiteles megalkotásának az „ára” éppen a kevésbé feszes történetközpontú narratíva volt. A Martin által az első kötet óta alkalmazott narratív technika – miszerint a fejezetekben mindig más karakter nézőpontjából ismerhetjük meg az eseményeket – szintén sokkal inkább kedvez a karakter- és világközpontú prózának, mint egy cselekményorientáltnak. A történet fősodrához nem kapcsolódó mellékszereplők mind gyakoribb szerepeltetése és a fentebb említett sajátosságok együttesen a világépítés tünete. A világé, melyben – mintegy „mellékesen” – az elbeszélte események végbemennek. Martin vállalkozása túlnőtt a történet elmesélésén, és ezzel együtt az eredetileg tervezett három kötetten (a jelenlegi állás szerint hét kötetre számíthatunk) és a világ megteremtésének tervezetvé fejlődött.

JÉG

Mindemellett a kötet történetiszövése sem veszített az erejéből az előző részekhez viszonyítva, jóllehet – mivel az ötödik rész a *Varjak lakomájával* egy időben játszódik, csak épp más helyszíneken történő eseményeket beszél el – valóban keveset halad időben előre az előző kötethez képest. A Fálnál játszódó cselekményszál jó példa arra, hogy Martin módszerei nem puhultak az eddigiekhez képest, hiszen újabb heroikusan küzdő, nehéz döntéseket meghozni kénytelen főszereplő leli halálát (vagy legalábbis úgy tűnik, hogy halálát leli), ahogyan az az előző kötetekben már védjegyévé vált. Észak a különös szövetségek helyszíne lesz ebben a kötetben az Éjjeli Őrség, a Vadak és Stannis Baratheon paktumának következményeként. Az eddig egymás ellen küzdő erők egymásra utaltsága, kényszerű szövetségük, egymásba ágyazódásuk páratlanul színes és bonyolult szituációt eredményez, melynek szálait magabiztosan tartja kézben a szerző és a zsánertől szokatlan mélységgel és hitelességgel ábrázolja a kialakult helyzetet.

A fentebb már említett pszichológiai érzékenységre Cersei alakja a legkiválóbb példa. A királynő figurája a *Sárkányok tánca* egyik legkiemelkedőbb teljesítménye. A fogságban eltöltött idő lassan formálja át, lépésről-lépésre, míg nem a felsőbbrendű magabiztosságának nyoma sem marad benne. A nyilvános megaláztatás pedig végül teljesen összetöri, eddigi személyisége darabokra hullik. Ez az epizód a szöveg egyik legfelkavaróbb része, pedig felkavaró jelenetekből nincs hiány az ötödik kötetben. Habár ez a sorozat soha nem volt híján értékvesztésnek vagy megrendítő eseményeknek, a *Sárkányok tánca* e vonatkozásban talán az összes eddigi kötetet túltesz. Épp ez a tulajdonsága teszi a sorozat eddigi legkomorabb darabjává. Tulajdonképp minden szereplő sorsa egyöntetűen negatívan alakul a kötetben és ez a drámai fogás talán egy fordulópontot jelöl a történetben, ami a végjátékot készíti elő. (Ám az is elképzelhető, hogy Martin valóban minden alkalommal megöl/megaláz egy szereplőt, amikor megkérdezik tőle, hogy mikor érkezik a következő kötet.)

Érdemes megemlíteni azokat a Falon túli epizódokat is, melyeknek a középpontjában Brandon Stark áll. Több szempontból is fontos szöveghelyek ezek, hiszen egyfelől nyelvi, prózapoétikai szempontból kiemelkedően lirizált, mégsem túldíszített, takarékos fejezetekről van szó, másrészt a klasszikus fantasyhez közelítő, elemeiben, eszközeiben egyenesen nosztalgikusnak mondható történetszála ez a regénynek. A világ régmúltjának felépítése csaknem teljes egészében a Bran-fejezetekben megy végbe. Az eddig nem látszó kapcsolódási pontok a mítosz, a vallás és motívumrendszerek között most artikuláltabbá válnak, ezáltal egy rendkívül leleményesen felépített őstörténet, őskultúra képe körvonalazódik, ami azonban még mindig megmarad kellően hiányosnak, hogy ezáltal a mélység és távolság élményét keltse az olvasóban.

TÚZ

A világ másik felén egy bukott királyi dinasztia örököse, Daenerys Targeryen – a Sárkányok Anyja –, megpróbálja fenntartani a törekeny békét meghódított városában. A nyilvánvaló, külső ellenség legyőzése után most a sokkal nehezebben lokalizálható belső ellenséggel kell szembenéznie. A *Királyok csatája* és a *Kardok vihara* az öt király háborújának története, a véres harcok könyvei voltak. A *Sárkányok táncában* ezen a téren is hangsúlyeltolódás tapasztalható: a történetben mindig fontos szerepet játszó hatalmi harcok – az első kötet eredeti

címe (*Game of Thrones*) is ezekre utal –, még hangsúlyosabb elemekké válnak. Nem csak mennyiségileg, de minőségileg is változik az intrika szerepe, hiszen – főleg a Daenerys körüli események tekintetében – gyakran nem felfejthető, hogy az ellenséges frakciókat pontosan kik is alkotják. Nem az árulás tényét vagy az áruló személyét végletekig elrejtő írói taktikáról van ebben az esetben szó, amire már az első kötetben is láthattunk példát, sokkal inkább egy terrorisztikus működésről, melyben olyan irreguláris szabadcsapatok játsszák a főszerepet, melyeknek támogatói, pártolói azonosíthatatlanok és amelyeket nézőponttól függően nevezhetünk felkelőknek vagy szabadságharcosoknak is. Ahogy a moralitást játékba hozó kategóriák általában, Martinnál ezek a szerepek sem ítélték meg egyértelműen és problémamentesen.

Az árnyékháború, a maszkok mögé rejtőzés más szálakon is erősen jelenlévő motívum, csakúgy, mint a fenyegető, ám ismeretlensége folytán legyőzhetetlen, lappangó ellenség. Mindazonáltal az álnevek viselése is különböző funkciókat lát el. Míg Theon esetében teljes identitásvesztésről van szó, addig Tyrionnál – aki több álnevet is használ a szövegben – a rejtőzés és az elvesztett hatalom következtében kialakult identitásválság áll okként a jelenség mögött. Ezzel azonban nincs vége sem az okoknak, sem az álnevek mögé bújó szereplőknek: Arya szintén el kell, hogy felejtse, honnan jött, ezért új nevet kap; Griff és Ifjú Griff a történet újabb szereplői, akik olyan tettek véghezvitelében érdekeltek, melyek hatására felfedhetik kiletüket, vállalhatják eredeti személyüket.

A halálos betegségek, mint amilyen a szürkehám, illetve a harcok következtében kialakuló járványok szintén a lappangó, arctalan ellenség egyik fajtájaként jelennek meg a történetben. A lokalizálhatatlan fenyegetés, a hagyományos módon nem megvívható harc és a kiszolgáltatottság átütő erővel és állandóan jelenlévő motívumok.

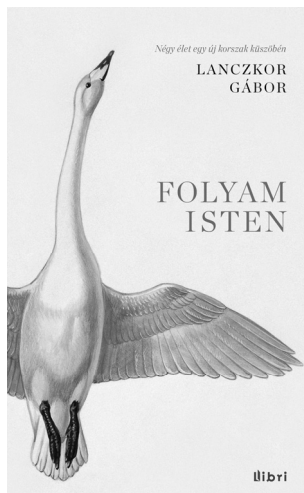
Összefoglalva tehát a történet gördül tovább, ám olyan hangsúlyeltolódásokkal és új eszközökkel, melyek megváltoztatják a szöveg hangulatát és ritmusát is. A küzdelmek már nem trónokért, hanem sokkal inkább a pusztá túlélésért folynak, sokszor azonosíthatatlan ellenségekkel szemben. Több mellékszál az eddigiekhöz képest nagyobb hangsúlyt kap, ami segíti a világépítés munkáját. Martin prózastílusáé viszont változatlan maradt. A mondatok ugyanolyan jól szólnak, mint az eddigi kötetekben, habár a fordításban bizonyos eddig már megszokott kifejezések megváltoztak, köszönhetően annak, hogy az író is folyamatosan alakítja, értelmezi saját világát. Csak egy példát hozva: az eddig Kaszter-hegynék fordított *Casterly Rock* ebben a kötetben már Casterly-hegy, köszönhetően egy fél mondatos megjegyzésnek a könyv utolsó negyedében, melyből kiderül, hogy a Casterly ősi családnév.

Nem halad olyan sodró lendülettel a cselekmény, mint az első két (és talán még harmadik) kötetben, ám ettől nem lett rosszabb a szöveg. Továbbra is felkínálja a legváltozatosabb olvasásmódokat a regény az újraolvasások alkalmával. *A Jég és Tűz Dala* egész szerkezete mintha a hagyományos olvasásmódok szétzilálását támogatná. A lineáris olvasáshoz hasonlóan releváns egy-egy nézőpontkarakter kiválasztása és az ő neve által jelzett fejezetek elolvasása, így az adott karakter története alkot egy kompakt, egész szöveget – egészen más olvasásélményt és értelmezési lehetőségeket eredményezve. Érdeemes tehát kísérletezgetni ezzel a monumentális szöveggel, amíg a *Dal* nem folytatódik. Lesz rá időnk.

FÖRKÖLI GÁBOR

Az átjárhatóság könyve

LANCZKOR GÁBOR: FOLYAMISTEN



Libri Könyvkiadó
Budapest, 2014
324 oldal, 3490 Ft

”

Lanczkor Gábor könyve „regényes ördöglakatként” hirdeti magát a fülszövegben. Ez a regény négy, látszólag különálló történetet beszél el, amelyből három napjainkban, egy pedig egy meghatározhatatlan, mesebeli időben játszódik. Időnként a prózát verses betétek tarkítják, amelyek utalásszerűen elevenítik fel és merevítik ki a regény egy-egy mozzanatát. Ilyen laza, helyenként csupán metonimikus, metaforikus és imaginárius kapcsolatok kötik össze egymással – híven az „ördöglakat” ígéretéhez – a regény cselekményét alkotó eseményeket is. A négy történet szála egy-egy folyóhoz kötődik. Az első Gellei Jánosról, a fiatal papról szól, akinek – idős előjárójának betegsége miatt – az egész plébánia igazgatása a nyakába szakad; a pap, miközben megszállottja lesz egy szellemi fogyatékos fiúnak, és a fekete misék hangulatát felidéző idéző álmok gyötrik, zarándoklatot szervez híveinek Rómába, ahol megfürdik a Teverében, és még egy transzszexuális prostituálttal is dolga akad, majd hazatérve megőrül. A második történet helyszíne London, ahol az alternatív zenével foglalkozó Esthert egy parkban hazafelé megerőszkolja egy ismeretlen; miután úgy dönt, hogy megtartja az erőszakból fogant gyereket, elutazik Indiába, ahol egy rejtélyes találkozás után kórházba kerül, majd meghal. (Az Esther zenekarának tulajdonított zenei albumot Lanczkor Anarchitecture nevű együttese egyébként el is készítette, az anarchitecture.bandcamp.com oldalon meghallgatható.) A harmadik történet szintén a Temze-parthoz kapcsolódik, Ságvári László a főszereplője, aki Londonba emigrált magyarként keresi a boldogulást. Furcsa álmok tartják megszállva, amelyekben állatokkal beszélget, és fejébe veszi, hogy vallást alapít. A negyedik történet az indiai Jamuna folyó partján játszódik, főhőse Mira, a fiatal özvegy, akit az ismert kegyetlen hagyomány szerint halott férjével együtt máglyán égetnének meg, ám az utolsó pillanatban megmenekül, és titokzatos utazásra indul egy fiatal muszlim költő társaságában. A többi, a mi körünkben játszódó történeteket a Mira kalandjai egyfajta szim-

bolikus, metaforikus párhuzamként kísérik, miközben a másik három történetzál között laza összefüggéseket is felfedezhetünk: Ságvári például egy alkalommal találkozik Estherrel, és álmában pontosan úgy erőszakolja meg a lányt, ahogy az ténylegesen megtörténik; valamint azt is feltételezhetjük, hogy a Csongrád megyei fiú, aki egy ponton a keresztény hit válságáról értekezik, akár Gellei János atya Tisza menti parókiájáról is származhat.

Az ördöglatkat tehát kibogozásra vár, azonban a történetek olyan szépen egymásba oldódnak, hogy a rejtvényfejtés nehézségei ellenére Lanczkor Gábor regénye egyben az átjárhatóság könyve is: gondosan elhelyezett párhuzamok, összecsengő motívumok révén demonstrálja költészet és próza, álom és valóság, mítosz és jelen, sőt a könyv apropóján komponált, az interneten ténylegesen létező zenei album és a fikció átjárhatóságát. A szerző a könyvet átszövő utalásháló felfejtésében és értelmezésében sokat bíz az olvasóra, mindazonáltal abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy az elbeszélő egy korántsem érdektelen epilógusban magyarázza el szándékát. Természetesen az ebben javasolt értelmezéssel, írói programmal mindenki azt kezd, amit akar. Egyelőre azonban vegyük komolyan a szöveg által kínált fogódzókat. Ez a pár költői tömörséggel megírt, sűrű és ihletett oldal ugyan nehezen kimeríthető a szükségképpen redukcionista értelmezés számára, de talán két támpontra érdemes figyelni. Először is arra az igényre, hogy a világban mint egyre kuszább és átláthatatlanabb térben tájékozódási pontokat jelöljön ki a szöveg, akár bizonyos kitüntetett helyek szakralizálása árán, mint amilyen a regényben London, a Temze vagy a Tevere; ezek a mitikus terek, ahol talán a regény címében bejelentett folyamisten is lakozik, képeznék a hétköznapi racionalitást meghaladva a történetek csomópontjait, amennyiben valamifajta nehezen tetten érhető bűverő a hősöket ezekre a helyszínekre vonzza. Ságvári László például London úgynevezett elveszett folyóit, vagyis azokat a mellékfolyókat és patakokat kutatja megszállottan, amelyeket a terjeszkedő város maga alá temetett, és amelyek a metropolisz alatt már láthatatlan csatornákként folytatják útjukat: így a kitüntetett hely istenei és védőszellemei kapcsán a regény a természet és a civilizáció ellentétét is megfogalmazza, a természeti és a transzcendens utáni vágy előtérbe helyezésével. Persze ez a vágy a narrátor számára nem problémamentes, sőt csakis két narratíva – ha úgy tetszik, a mitikus és a realista világnézet – konfliktusában értelmezhető. A másik fontos támpont az álomnak tulajdonított szerep, amely az elbeszélő szerint az irodalom számára legalább annyira valós, avagy fiktfv, mint az úgynevezett valóság mint konstrukció, amely csupán egy az író számára lehetséges számos látásmód közül; az elbeszélő számára az álom és az ébrenlét átjárhatósága az irodalmi realizmus kritikájára teremt lehetőséget, az ennek kapcsán megfogalmazott szavai legalábbis nehezen érthetők másként, mint elbeszéléstechnikai, prózapoétikai állásfoglalásként egy jól meghatározható hagyománnyal szemben: „Az álomkollázs megmintázása során – írja Lanczkor – az merült föl bennem, ugyan miért ne tekinthetném a mindenkori társadalmat pusztá fikciónak, sőt, koholmánynak, amit gyáva írók ötlöttek ki, valahogy úgy, mint a kultúra fogalmát a görögöket feltétel nélkül csodáló latinok.” Amikor tehát a hősök látszólag elhagyják a realitás talaját, és egy másik valóság síkján folytatják útjukat, netán egymás életét is keresztezik egy álom erejéig, akkor egy olyan irodalmi kódváltásnak vagyunk a tanúi, amelynek célja a hősöket egy olyan tapasztalatformában megmeríteni, amellyel a jólfészült civilizáció keretei között nem találkozhatnak.

Az epilógus felől olvasva a regényben bizonyos programszerűség érhető tetten: a *Folyamisten* a realizmus eszközkészletét folyamatosan kiaknázva ráirányítja az olvasó figyelmét a

realista kód és okozatiság lehetőségeire és korlátaira, miközben az álomnarratívák és a költői-motivikus összecsengések a realiztikus logikának újra és újra kontrasztot állítanak. Nem elhanyagolható tematikai gócpont a regényben az az aktuális társadalmi jelenség, amelyet Lanczkor hitelesen és szépirodalmi eszközökkel elsőként ír le: a nyugat-európai országokban, azon belül is Londonban élő, frissen letelepült honfitársaink élete, útkeresése és boldogulása. A globális tér megnyílása a gazdasági emigráción túl a más kultúrával való találkozás lehetőségét is magával hozza a könyvben, és Krasznahorkai mellett napjaink magyar irodalmának egy másik fontos Kelet-élménye talán éppen Lanczkor regényének Indiát megidéző lapjain keresendő. Ezenkívül értékes és pontos társművészeti, elsősorban zenei utalásokat olvashatunk az alternatív művészet világával kapcsolatban. Hiteles és nagyon is aktuálisnak tűnő oldalak találunk a könyvben arról is, hogy milyen lehet katolikus papnak lenni egy olyan világban, ahol a laikus hívő is problematikus viszonyban van saját hitével. A regény minden pontján földrajzi, kulturális részletek sietnek az olvasó segítségére, hogy sikerüljön lehorgonyoznia az egyébként mágikus és metaforikus érintkezések mentén szerveződő történetet napjaink valóságában. Ez a felfokozott realizmus persze ott csúcsondik ki, ahol Lanczkor könyve az amúgy is a végtelenségig feszített megfigyelőképességre apelláló műfajból, a bűnügyi regényből a legtöbbet merít: az egyik fejezetben ugyanis az Esther megerőszkolálásáról folyó nyomozásba pillanthatunk be, és a modern kriminológia széles technikai apparátusának felvillantásával azt is érzékelhetjük, hogy a rejtvényfejtés realista kódja mennyire nem tud mit kezdeni a valódi rejtélyekkel. Ebből a szempontból a műfaji séma megidézése kiváló fogás Lanczkor részéről, és a szövegnek a hitelesítő részletekben való tobzódása sem véletlen. Éppen ezért ha az egyik szereplő a fontos bizonyítékot tartalmazó DVD-t beteszi a számítógépbe, akkor az olvasó az aprólékos történetmesélésnek köszönhetően garantáltan értesül arról is, hogy az illető a „lejátzóprogramot” sem mulasztja el megnyitni, sőt szerencsénkre megtudhatjuk: a „lemez” bizony fel is „zummög”. Az epikus részletezőkedv tehát egyenes folyománya az epilógusból rekonstruálható írói programnak, azonban az így születő passzusokat nem feltétlenül említenénk a regény legélvezetesebb részei között. Lanczkor ilyenkor egy túlságosan is bejáratott, kiismert és otthonosan belakott prózanyelvet működtet, mint amikor fogalmazásórán megtanulja az egyszeri diák, hogy a jelzők és a mellékmondatok folyamatos adagolásával nemcsak elkerülheti a szóismétlést, hanem még az információközlést is viszonylag elegánsan oldhatja meg: „A posta előtti piros lámpánál várakozva a *papi civilt viselő* Gellei arra eszmélt, hogy...” „*Nem a végén, de a majdnem háromórás koncert vége előtt talán egy félórával* érezhetően föllélegzett a közönség puhább része.” „Amikor három évvel korábban a szegedi Várkert pultjánál megszólította, maga sem sejtette, honnan jutott eszébe pont ez a név, mindenesetre Kacifánt felügyelőként mutatkozott be. A *piros, ujjatlan pólót viselő lány* nem jött zavarba, ő azt mondta, Kalimpának hívják.” (Kiemelések tőlem.) Persze azokon a szöveghelyeken, amelyek az olvasót egy, a mindennapi valósággal kevésbé azonosítható térbe kalauzolják – mint az álomleírások vagy a meseszerű történetszálak –, a szerző jóval oldottabban, könnyedebben ír, ám néhány körülményes megfogalmazást ilyenkor is találunk Lanczkor könyvében.

A realista és az álomszerű elbeszélői formanyelv találkozásakor a nyelvi megformáltság problémája mellett az sem elhanyagolható kérdés, hogy mi indokolja a hősök pokoljárását, vagyis kilépését, átjárását egy irracionális közegbe. Ez János atya esetében érthető leginkább, hiszen a hitét megkérdőjelező élmények érik, a plébániáját vezető kanonok öntudatlanul fek-

szik a kórházban, miközben a lelkileg is magára hagyatott pap furcsa kalandba keveredik Rómában egy férfinprostituálttal, otthon pedig megfejthetetlen lelki és testi vonzalom támad benne egy fogyatékos fiú iránt; persze ugyanakkor az is igaz, hogy János atya történetéhez lehet a legkönnyebb földhözragadt magyarázatot keríteni, hiszen a pap környezete azt veszi észre egyik pillanatról a másikra, hogy az atya szabályosan megőrül – vagyis akár azt is gondolhatnánk, hogy az őt érő sokkok váltják ki benne a víziókat mint pszichiátriai tüneteket. Ezt a lélektanilag is megalapozott fordulatot tetten érhetjük a megerőszkolt és támadója gyermekét a szíve alatt hordó Esther kalandjaiban is, ám a lány az indiai utazás hirtelen jött ötlete révén egyik pillanatról a másikra egy olyan valóságban találja magát, ahol a hasonló pszichológizáló magyarázatok a Himalája egyre inkább elvonttá és archetipikusabbá váló terében érvényüket veszítik. Bár János atyához hasonlóan pszichikai állapota miatt a lány is kórházba kerül, végül nem ebbe hal bele, hanem egy végzetszerű tüzeset okozta füstmérgezésbe. A víziók és az álmok meghatározó szerepe leginkább Ságvári László esetében tűnik *ad hoc*-jellegűnek. A fiú látszólag a külföldön szerencsét próbáló magyar vendégmunkások megszokott életét éli, bár annyiban azért kilóg a sorstársai közül, hogy munka mellett ő múzeumokba is jár, és a történelmi London felfedezésére is szán időt; az sem elhanyagolható az ő esetében, hogy egy rejtélyes szerelmi kaland emléke vonzza őt Londonba, de ez talán még mindig kevés ahhoz, hogy látomásai hatására hirtelen vallásalapításra adja a fejét.

Így a realista kód és a fantasztikum kódja közötti kontraszt nem csupán stilisztikai probléma a regényben, hiszen az is kérdéses, hogy mennyire eredményez gazdag prózát a banális és az onirikus rétegek váltogatása, mennyire képes ez a két szféra egymást támogatni, magyarázni, jelentésekkel telíteni a *Folyamisten* lapjain. Gondoljunk csak bele, hogy – elnézést az igazságtalan és talán meglepő összehasonlításért – Beckett milyen remekül tudja azt a *Molloy*ban, hogyan kell az olvasóval a hétköznapi, esetleges és kisszerű cselekedetek leírása révén – ahogy például a főhős fölül a biciklire, és merev lábával hajítja magát – az élet abszurditásának rémületét éreztetni, mégpedig úgy, hogy közben nemcsak a sárba rántja le a befogadót, hanem mítoszt is teremt – víziók, látomások, fantasztikus elemek nélkül. Ehhez képest Lanczkornál nem érezzük ezt a mindent átható intenzitást: a *Folyamisten*ben oldalakon keresztül olvashatunk hitelesnek tűnő, de különösebben mély értelműnek semmiképpen sem nevezhető párbeszédet vagy hosszadalmas leírásokat arról, hogy a szereplők miből élnek, mit esznek, milyen ivászatokon vesznek részt, hogy a zenéléssel foglalkozó Lanczkor számára minden bizonnyal fontos hangszerek és technikai kiegészítők részletes bemutatásáról ne is beszéljünk. A realista próza kódjához képest szakítást jelentő szakaszok és narratív elemek azonban mintha csak toldalékként nőnének ki a regény szövetéből. Más szóval Lanczkor elbeszéléstechnikaként azt a megoldást választja, hogy a költőileg telített és kevésbé sűrű részeket váltogatja, és a szövegnek ez a ritmikus hullámmozgása a két szélsőség között nem is lenne probléma, ha az elbeszélés realista-referenciális rétege epikailag legalább olyan gazdag lenne, mint amennyire költői értékekben gazdag a mágikus-mitikus réteg, és ha így a két szféra a bennük elbeszélte történet hasonló súlya révén valóban átjárhatónak bizonyulna. Az epikus anyagnak ez az érdekessége, izgalmassága, amely az álmok világának lidérces élményeire adekvát módon képes felelni, szerintem egyedül Gellei János atya történetében van meg, ahol a papnak a rejtélyes értelmi fogyatékos fiúval, Péterrel való kapcsolata a maga megmagyarázhatatlanságával kellően elbizonytalanítja a valószerű és a valószerűtlenség közötti határt, és ahol az álombéli Eucharisztia-paródia vagy a hét főbűnt megtestesítő alak

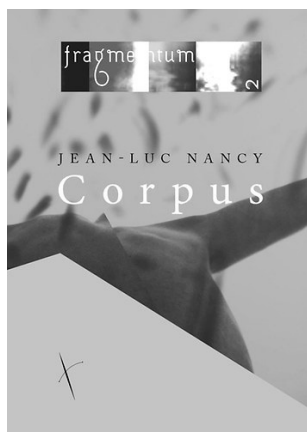
színre lépése valódi telitalálat: Keföbu Ihatolu, a képzeletbeli japán nagykövet, akinek neve a hittanórán mnemotechnikai eszközként szolgál a kevélység, a fösvényesség, a bujaság és társai könnyebb megjegyzéséhez, János atya álmaiban – a *Donnie Darko* c. filmet idéző baknyúl társaságában – a sátán inkarnációja lesz. A Gelleiről szóló terjedelmes első fejezet valamelyest ki is lóg a regényből, hiszen vele ellentétben a többi hasonló terjedelmű rész már Londonban játszódik, és két olyan szereplőről szól, akik egy ponton még találkoznak is egymással. Viszont a londoni történetzálak, valamint Esther indiai utazása, amelyekben egyébként a jól értesült olvasó önéletrajzi elemeket is azonosíthat, már inkább az író pontos helyismertéről, mintsem mesélői fantáziájáról tanúskodnak, és ezért jól kiütöközik bennük, hogy szerzőjük mennyire rá van szorulva a fantasztikumra mint a figyelemfelkeltés és a feszültségteremtés eszközére. János atya történetével ellentétben azonban éppen az álom és az ébrenlét átjárhatósága lesz viszonylag nehezen védhető elbeszélői technika.

A minduntalan kísértő hiányérzet azonban szerencsére nem képes elrontani a rejtélyek fölött érzett örömet, aminek köszönhetően a *Folyamisten* hangulatos könyv lett. Számos megoldatlan pontot érzek benne, amelyek nem feltétlenül az értelmező hiányosságait tükrözik, ugyanakkor rengeteg olyan fogást is kínál még magán a regény, amelyeket ez a kritika bizonyára elmulasztott. A magam részéről szívesen olvasnék olyan értelmezést, amely a művészi szerepjátszás fogalma felől értelmezi a zeneszerzés területére kiránduló Lanczkor könyvét. Ki tudja, talán kiderül, hogy a regény egy sokkal komplexebb rendszerben – a zene, a líra és a fikció háromszögében – sokkal gazdagabb és teljesebb értelmet nyer. A szerző együtteseit, a Médeia Fiait vagy az Anarchitecture-t hallgatva talán indokoltabbnak tűnhetnek a regény spirituális, pszichedelikus vonatkozásai, amelyek előtt a dramaturgiai és narratológiai szűkkeblűség sokszor értetlenül áll. Ettől még persze nem lesz tökéletes szöveg Lanczkor Gábor regénye, de van annyi potenciál a szövegben, hogy egy próbát mindenképpen megérjen egy ilyen típusú megközelítés is.

BARTÓK IMRE

Ezernyi ektópia

JEAN-LUC NANCY: CORPUS



Fordította: Seregi Tamás
Kijarat Kiadó
Budapest, 2013
130 oldal, 2700 Ft

„A *corpus* nem beszéd, és ez nem egy elbeszélés. Egy *corpusnak* kellene tehát itt lennie.”(39.) – írja egy ponton a szerző. Márpedig Nancy körkörös elbeszéléstechnikája, nem-szillogisztikus érvelése okán ellentmondások rengetegén kell keresztülatolnia annak, aki el akar érni a megígért *corpushoz*. Ahhoz a *corpushoz*, amely egyes szám *első és harmadik* személyben beszél, egyszerre kiszolgáltatva és elrejtve titkait.

Jean-Luc Nancy magyarul megjelent könyvei az életmű centrumától valamelyest távolabb eső, rövidebb esszék, aminek előnye is van, hiszen mindkét könyvecske gazdag keresztmetszetét is megmutatja Nancy gondolkodásának, ugyanakkor lépten-nyomon szembesülnünk kell azzal, hogy homályban kényszerülünk tapogatózni azt illetően, Nancy pontosan milyen saját filozófiai előfeltevések, fogalmi rendszerek mentén fejt ki gondolatait. Ebből következik, hogy a *Corpus* igen nehéz olvasmány: stílusából adódóan élvezetes is, de ha megkísérelünk minden bekezdés „mélyére látni”, komoly erőfeszítéseket vár tőlünk. Nem sokat old ezen a nehézségen, ha rámutatunk arra, hogy a rendkívül sűrű, asszociatív, burjánzó szövegkezelés jelen esetben magából a tárgyból fakad.

Bacsó Béla emeli ki a legújabb francia gondolkodási tendenciák tárgyalása során, hogy azok a filozófia egyfajta „feledése” ellenében dolgoznak, és olyan problémákat igyekeznek a felszínre hozni, illetve rekontextualizálni, amelyek az idők során vagy háttérbe szorultak, vagy a felismerhetetlenségig eltorzultak. (ld. *Élet és Irodalom*, LVII évfolyam, 44. szám, 2013. október 31.) (Az elgondolás természetesen rokonítható Heideggernek „a metafizika destrukciójára” vonatkozó, bizonyos megközelítések szerint az egész dekonstrukciót ihlető programjával.) De vajon állíthatjuk-e, hogy ilyen elfeledett téma a test? Miért nem beszélünk, illetve miért nem lehet beszélni a testről? Bár Nancy elsősorban nem fektet akkora súlyt a téma nyelvi reflexiójára, fejtegetései során mégis jelen van egyfajta fogalmi szkepszis: „Talán a *test* a *par excellence* használhatatlan szó. Talán minden nyelvben csak egy *túlzás*.” (18.). Ami

azonban ennél is fontosabb, hogy a testről való beszéd deficiensei magában a testben, annak létmódjában és működésében vannak lehorgonyozva.

A nyugati kultúra egyik legsúlyosabb szellemtörténeti közhelye, hogy anyag és szellem, test és lélek dichotómiájában mindig is az utóbbi volt a meghatározó, és ennyiben az egész Nyugat sajátos „testfeledésben” él(t). Súlyos ez a megállapítás egyrészt azért, mert igazságtartalma okán messzemenő következménnyel bírt és bír, de azért is, mert, mint minden leegyszerűsítő modell, elfedi azt a ténytet, hogy a test, bármilyen pozícióban is volt a lélek vagy a létezés egészének viszonylatában, valójában sosem volt teljességgel elfe(le)dve. És, mint máris utaltunk rá, „elfeledettsége” saját magába íródik, önnön eseménye és szükségszerűsége, valahogy úgy, ahogyan a heideggeri „létfeledés” sem „mulasztás”, hanem magának a létnek a belső működése.

Nancy könyve felütésével egy ellentmondásos hagyományra emlékeztet bennünket, amikor is a testről való beszédet az eucharisziából származó mondattal vezeti be: *Hoc est enim corpus meum*. A szerző tehát annak érdekében, hogy rögtön a test-lélek dichotómián túl (illetve innen) pozicionálja magát, egy markáns kultúrtörténeti kontextusba ágyazza mondandóját. Arra emlékeztet, hogy a kereszténység korántsem elfeledte, hanem – főként a görög filozófiával szemben – éppen hogy felfedezte a testet; ez olvasható le az eucharisziából, és a testi feltámadás tanából is. Igaz, a test hierarchizálása és leértékelése is inkább csak a platonikus hagyományra jellemző, hiszen Arisztotelész *A lélekről* című értekezésében valójában mindvégig a testről beszél. Azzal, hogy Arisztotelésznél „a lélek a test formája”, lehetőség nyílik arra, hogy magát a lelket is testként gondoljuk el. Innen egy bakugrással el is érkezünk Freudhoz és a Nancy számára meghatározó – egyébként posztumusz jegyzetben fennmaradt – mondatához: „A lélek kiterjedt – nem tud róla semmit.” (19.) A hisztéria jelensége pontosan azért válik fontossá, mert a hisztérikus – aki mellesleg nő, és a „sok ektópiának helyet adó” mell hordozója (61.) – egyfajta „túlzott koncentrációt” valósít meg, önmagába tömörül, elveszti kívülségét, hiszen minden(ki) számára, aki rajta kívül van, a látványossága ellenére valójában abszolút jelentésnélkülivé lesz. A hisztérikus megszünteti maga körül, mintegy magába omlasztja a teret, és ezért van, hogy a hisztérikus teste és más testek között nincs és nem is lehet kapcsolat többé. A hisztérikus (test) csak pusztán látványként, színházként lehet adott.

Az eucharisztikus alaptétel, *ez itt az én testem*, amellyel „kényszeresen felmutatunk egy ittet” (7.), rögtön a heideggeri fogalmi rendszer alapkövét, az ittlétet is eszünkbe idézi. Van azonban Nancy szerteágazó gondolatmenetének egy másik, kifejezetten filozófiatörténeti aspektusa, amelyet érdemes folyamatosan szem előtt tartanunk a mű olvasásakor. Descartes-ról van szó, akit szokás az említett test-lélek dualizmus az egész újkor számára mértékadó megteremtésével, illetve újbóli bebetonozásával vádolni. Az egyik probléma Descartes metafizikájában, hogy nem találja a test és a lélek közötti kapcsolatot – a tobozmiriggyel kapcsolatos homályos segédhipotézis már a kortársaknak sem volt meggyőző. Ezt azonban még lehet technikai jellegű nehézségnek tekinteni. A még súlyosabb probléma az, hogy Descartes-nál a későbbi, a német idealizmus és a fenomenológia felől megfogalmazott kritikák szerint a szubjektivitás egyfajta „világvesztést” szenved el, amikor radikális határvonalat húz önmaga mint gondolkodó dolog (*res cogitans*), és a testi-tárgyi létezés mint kiterjedt dolog (*res extensa*), illetve dolgok közé. Nancy alapos revízióra szólít fel bennünket: valójában Descartes „a lelke mélyén nagyon jól tudja”, hogy *a res cogitans egy test*. „Descartes hibája [csupán] az volt, hogy az *extrát* üresnek és tagolatlanak gondolta, miközben az éppen a különbségek képződésének helye, a »korporáció« helye, a nehézkedés eseménye, következésképpen a világi közös.” (70.) Ezzel együtt Descartes-nál „a gondolkodás érez, s mint érző érinti a kiterjedt dolgot” (98.) – legalábbis így értelmezi

Nancy a *Második elmélkedés* híres viasz hasonlatát, és ehhez kapcsolható a *hoc est enim* „kényszeressége” is, vagyis a testnek *megtestesülésként*, hússá lett logoszként történő értelmezése.

Nancy egy sor, a témával kapcsolatos előítéletünk felülvizsgálatára invitál, egyúttal újszerű kísérletet tesz általában a „kiterjedés” újragondolására. A test mint „*res extensa*” kiterjedését nem csupán anyagi adottságként szemléli, hanem – a leginkább ezen a ponton kapcsolódik erőteljesen a heideggeri szóhasználathoz –, az *ex-isztálás*, a folyamatos kivetülés mozzanatát látja benne. Ez a gondolatmenet, noha fogalmilag a német gondolkodóhoz, tartalmilag inkább a Sartre és Merleau-Ponty által félmjelzett hagyományhoz kapcsolódik, melynek tematikus középpontjában a látás problematikája áll. Sartre mélyen karteziánus filozófiájában a látás folyamatos objektíváció, a testek látása pedig a testek tárgyiasítása. A probléma az, hogy ebben a felfogásban a test felületként van elgondolva, bőrként, vászonként, és éppen ezért nincs valódi átjárás a testek között. A testek Sartre-nál látják és ezzel nyomban meg is semmisítik egymást mint testeket. Merleau-Ponty testfelmológájában továbblép az emberi kapcsolatok egzisztencialista drámáját előtérbe helyező sartré-i elgondolásnál. Nála a test önkonstrukciója, „intimitása” feltételez egy kívüliséget, vagyis azt, hogy a test mintegy kívülről is szemlélhesse magát – amikor az ember önmagát érinti, akkor szó szerint az érinthetetlent, vagyis magát az érintést érinti meg.

Ehhez a felfogáshoz kapcsolódik Nancy, és ezen keresztül nyílik lehetőség arra, hogy jobban megértsük a test kultúrtörténeti leértékelését. Ez a hierarchizálás ugyanis olyan mozgás, amelyet *maga a test* valósít meg önmaga észlelésében, önnön transzcendációjában és specializációjában, „arealitásában”, a „kívülre helyezés struktúrájában” (103.) A test *maga kényszeríti ki*, hogy amikor róla szólunk, mindig *valami másról* beszéljünk. A test nehézkedik, gravitál, elszökik, beteggé lesz – „a test egyben önmaga elnyelése, elpusztítása is, egészen a bűzös gennyig vagy a paralízisig terjedően.” (75.) Miközben persze a *corpus*, a kiterjedés – ezeryni ektópia! – folyamatosan úton van magához, és, ami Nancy filozófiájának egésze szempontjából különösen fontos: a másikkal. Nancy filozófiájának kulcsfogalma, a „szinguláris többes” [singulier pluriel] éppen egy olyan sokaságot kíván megnevezni, amely nem egyedi létezők numerikus összességéből, hanem „szingularitások” egymáshoz való viszonyaiból szerveződik.

Nancy ebből fejti ki egy sajátos művészetfilozófia alapjait is. Először is, Nancy „művészet” alatt nem a hegeli fogalmat, a „Művészetnek” valami zárt és végleges eszméjét érti, de nem is az egyes művészeti ágak összességét, hanem egy olyan „eseményt”, ami az egyes művészetek (és persze: testek) *között* jön létre, pontosabban, ami ott *íródik*. „Hajlamosak lehetnénk azt mondani, hogy ha a filozófiában soha nem volt test (csak *a szellemé*), az irodalomban (cserében) viszont csak testek vannak (amit az egész művészetről is állíthatnánk.” (51.) Ennek fényében különösen izgalmas, amikor Nancy elutasítja Kafkát: „Utálom *A fegyencgyarmaton* karkai történetét, az elejétől a végéig hamis, leegyszerűsítő és fellengzős.” (12.) Miért? Azért, mert valójában „nincs semmi átmenet”, mert maga a világ a testek teresüléséből jön létre, nincs „köztesesség”, pontosabban, csak a köztesesség van *mint* ezen teresülés, ahol már nincs hely a karkai gépezet számára. Az írásnak nem kell „eljutnia” hozzám, belém vésődnie, mert minden írás – „az értelemre irányuló gesztus” – már eredendően érint. Nancy egyenesen úgy fogalmaz: „tudom ugyan, hogy mi a különbség az írás és a csöpögős stílus között, *mégsem ismerem egyetlen olyan írást sem, amely ne érintene meg.*” (12.) A testek minden mozdulata írás, a test írása, a genitivus subjectivus és objectivus értelmében egyaránt – a testek egyszerre beszélnek első és harmadik személyben. Ha van egyáltalán emberi közösség, az ebből a kakofóniából szerveződik, és ha van egyáltalán művészet, az csakis a testek világában jöhet létre.

SZERBHORVÁTH GYÖRGY

A kor gyermekei avagy az (ön)gyilkos identitások

SZÉKELY CSABA: BÁNYAVIDÉK



Magvető Kiadó
Budapest, 2013
208 oldal, 2556 Ft

”

Több tekintetben figyelemre méltó kör alakult ki a tavalyi év végén, amikor a kritikusok az év irodalmi terméséről szavaztak a *Népszabadságban*. Az első öt műből háromnak a helyszíne, témája is Erdély: a második helyezett Tompa Andrea *Fejtől s lábtól* című regényének, a harmadik György Péter *Ál-latkert Kolozsváron – Képzelt Erdély* című kötetének, valamint a negyedik-ötödik helyen végzett *Bányavidék* című drámatrilógiának Székely Csabától (a helyet Kun Árpád *Boldog Észak* című regényével osztotta). Továbbá azt látjuk, az első helyezett Borbély Szilárd *Nincstelenségje* ugyanúgy egy lepusztult faluban játszódik, mint Székely drámatrilógiája, ahol az agresszió, a szegénység, a kilátástalanság, a hatalmi harc, a mély szociális konfliktus az úr. És az alkohol – de Tompa Andrea regényében is találunk egy ragyogó fejezetet e témára.

Az egybeesésekből még semmi különös nem következik, lehet mindez a véletlen eredménye. Ahogyan azon sem kell sokat okoskodni, hogy az egyre (el)ismertebb Székely drámakötete e szavazáson megelőzte a Magyarországon kultikus színházi szerzőnek számító Pintér Béla *Drámák* című kötetét, ha csak egy ponttal is. Ami őket összeköti, az szintén a magyar rögvalóság – de a felszabadító, katarzist nyújtó humor is. A kérdés pedig ugyan örök, hogy a drámák könyvben való megjelenítésének vajon van-e értelme, de értelme nem sok van, hiszen természetes, hogy a rendező és a színészek hozzátesznek a szöveghez. Ám Székely és Pintér drámái szöveggént is működnek, többek és kevesebbek is, mint eljátszva. Az biztos, hogy bizonyos poénok csak eljátszva működnek, és ez Székely Csabánál talán inkább érvényes.

Mégis, leginkább a párhuzamvonás György Péter kötetével adódik, bár az tanulmánykötet, nem szépirodalom. Pontosabban nem párhuzamot lehet vonni a tanulmányok és a *Bányavidék* közt, mert Székely mintha épp Györgyöt egészítené ki. Utóbbi Budapestről nézve igyekezett feltérképezni,

miért vált az itteniek szemében Erdély az őshazává, egy elképzelt világgá, ami referenciául szolgál az értékek tekintetében, de a kötet több kritikus szerint is inkább szól arról, hogyan képzei el Erdélyt maga György Péter. Ezzel szemben (vagy mellett?) Székely leleplezi a „pestiek” Erdély-képét, miközben szinte az abszurditásig a dráma eszközeivel mutatja be az erdélyi falu – nem feltétlenül – mindennapi életét. A *Bányavirág* és a *Bányavakság* ugyanabban a faluban játszódik, az utolsó, a harmadik *Bányavíz* egy másikban, bár mintha ugyanott járnánk: iszákosság, öngyilkosság, kilátástalanság mindenütt, ahol élni nem, csak elvagyódni lehet. Természetesen tudjuk jól, hogy nem minden erdélyi falu ilyen, sőt, nem kevés éppen arra játszik rá, ahogyan a magyarországiak elképzelik azt, és aki turizmussal foglalkozik, az akár kiválóan gyarapodhat is, se szeri, se száma a skanzenoknak. Egyes települések valóságos zárandokhelyé váltak, ahová nem csak üdülni járnak a magyarok, hanem úgymond lelkiileg és szellemileg feltöltődni is, azáltal, hogy igazi erdélyi magyarokkal, székelyekkel találkozhatnak Csaba királyfi földjén, és hitükben megerősödve térnek vissza a kapitalizmus idegőrlő mindennapjaiba, a gyaur Európai Unióba (mintha a Székelyföld ma már nem lenne az EU része).

Nomen est omen, Székely Csaba ezt a mítoszt aprítja szét fejszérével, ami az erdélyi hegyekben amúgy is nélkülözhetetlen szerszám (vagy sem, gondoljuk még mi ma itt). Végletekig feszíti a sztorikat, és itt aztán semmi jó nincs, és remény sem. A főhősök mind egy szálalig alkoholisták, elvagyódnak, akár Csehov három nővére Moszkvába, a városba (jellemző, hogy Székelynél is a nőkben erősebb a menekülésvágy), de nincstelenek is, akár Borbély *nincstelenekjei*: innen kitörni nem lehet, vagy csak nagy áldozat révén. Marad az öngyilkosság, egymás verése, szexuális zaklatása. Székely alakjai tipikusnak mondhatók: alkoholista orvos, perverz pap, korrupt polgármester, elvagyódó, szerelmes leányka, megbolondult öregasszony. A minta természetesen ismerős, a történetek játszódhatnak egy tönkrement ír faluban (Székely egyik ihletadója Martin McDonagh), vajdasági vagy csongrádi faluban, de akad hasonló alapszituációjú regény, illetve színmű a horvát Ante Tomić tollából is; a *Csoda Poskokovo Dragában* főhőse a részeges pap, akibe egy fiatal lány lesz szerelmes. Hasonló magyarországi magyar darabért se kell messzire mennünk – lásd éppen Pintér Béla *Parasztoperáját*. Utóbbi szintén részben arra épít, mint Székelynél az első darab kezdő motívuma: hogy el kell játszani a népviseletben hagyományait ápoló, szegény, de igaz, autentikus életet élő erdélyit, akinek élete emberhez méltó. El kell játszani a szerepet, mert jön a budapesti tévé. A másik oldalról a sztereotípiák jelennek meg: a nagyvárosi ember úgy hiszi, a falusi csak iszik, népdalokat énekel, de népviseletben verekszik is, az ide költöző viszont úgysem tud beilleszkedni, a falu nem fogadja be, ahogyan a város sem fogadja be a falusit, aki épphogy elvagyódik az istenített otthonból.

Mint ahogy az a hollywoodi szuperprodukciónál is történik, amikor a sikeren felbuzdulva legyártanak még pár folytatást, Székelynél is az első darab a legeredetibb. Meglehet, azért, mert később minden oly ismerős, megszokott már. A *Bányavirág* a haldokló apa körül forog, aki ugyan meg sem jelenik a színen, de gyerekei arra várnak, meghaljon, hogy az örökséghez jutva otthagyhassák az egykori bányászfalut – ám az apa végül az egyházra akarja hagyni kis vagyonát, mert annyit vétkezett életében, halálba kergette feleségét és anno a bányászokat is kizsigerelte. Az alkoholista orvossal épp az a baj, hogy nem kezeli félre az apát, illetve fogalma sincs, meddig él még az öreg. A fiú, Iván nem másba, mint féltestvérébe, Ilonkába szerelmes, aminek azért az is az oka, hogy a lepusztult faluban nemigen van választék, a fiatalok el-

tűntek. Illetve lenne, a szomszédasszony, Irén, aki Ivánt szeretné, ezért folyton kompótot hoz át a beteg apának.

Ilonka amúgy városi albérletét adta fel, hogy apjukat ápolhassa, ő az orvossal incselkedne, de ő meg nő, három gyerekkel. Mindenki boldogtalan, így a szomszédasszony férje, Illés is – akit nem tartanak normálisnak, mert absztinens –, ő végül szintén öngyilkos lesz, feláldozza magát, hogy Irma és Iván esetleg egy pár lehessen. A falusiak életéről annyit tudunk, hogy a papnak szeretője van és még a temetésen is részeg, ahol a falusi kórus össze-vissza énekel, a vallási énekeket a muskátlizenével keverik össze. Pénz semmi, és a munkanélküliség csak idiotákat gyárt, hisz az ivászatba menekülnek: *„Az egyetlen hagyomány, amit őrizünk itten, az, hogy békaszarrá isszuk magunkat, egymás torkának ugrunk, s aztán kimegyünk az erdőre fát lopni. Ez a mi kurva nagy hagyományunk.”* A természet szépségeiből semmit sem látnak; ha kimennek az erdőbe a lopáson kívül, hát csak azért, hogy felkössék magukat. A természetes halál itt igen ritka – pedig az is annak számít, ha valakit fejszével ütnek agyon. Iván végül a tévének nyilatkozik, úgy, hogy az még Wass Albertnek is bizonyára tetszene, hát még mai híveinek: *„Jó itt élni, mert vannak ezek a gyönyörű hegyek, s a fenyvesek, s az a kicsi szar csermely is olyan szépen csobog, mint egy patak.”*

A *Bányavidéken* az érződik, hogy a szerző mintha csuklóból, egy ültében írta volna: egyszerű, tipikus (de kidolgozott) alakok, falusi alapszituációk, zsigerből jövő humor jellemzi. A *Bányavakság* története már bonyolultabb: a polgármester a közlegő választás előtt román rendőrt hív, hogy leleplezze a másik jelöltet, de végül az ő korrupciós ügyére derül fény. Itt is arat a halál – Ince, a polgármester búsongó alkoholista, felesége és fia autóbalesetben halt meg, most meg újabb korrupciós ügyleten törí a fejét, mert teljesen tönkrement, örökségét is kénytelen volt eladni húgának, Iringónak. Akinek a férje öngyilkos lett, s Iringó terve szintén az, hogy a városba költözik, ha eladja a házat. Ince egyedüli reménysége a lánya, Izabella, aki a városban egyetemista, taníttatására kell a pénz. Váratlanul betoppan, kiderül, már rég nem jár egyetemre, a fű miatt most meg menekülnie kell a bíróság elől, Olaszba menne dolgozni. A másik polgármesterjelölt, Izsák, aki az erdők visszaszármasztatásakor gazdagodott meg, nagy magyar, aki még az úrlapokat is rovásírással tölti ki, és akinek még a Turul Zászlóalj Harcosai is túl liberálisak. Heves történelmi és egyéb vitába keveredik Florinnal, a román rendőrrel, aki törí a magyart. A helyzetet Izabella „oldja meg”: lefekszik Izsákkal, aki pénzt ad neki az olaszországi útra, de megígéri, hogy apját békén fogja hagyni korrumpáltsága ellenére is. Székely happy end.

A harmadik darab, a *Bányavíz* is egy lepukkant faluban játszódik, itt legfeljebb az olyan provokatív elemek jelentik az újdonságot, mint hogy a pap pedofil, illetve saját fogadott fiát, a templom gondnokát, Mártont dugja még a szószéken is. Azt persze el tudom képzelni, hogy ha ezt egy székely kisvárosban adják elő, vagy akár a provokatív színházat megvető „új” Nemzeti Színházban, sokakat felháborít – ahogyan az előző két darab alapszituációi és alakjai is, hisz részben saját közegére ismerve mindenki felhorkanhat, hogy „no de a mi falunkban azért még sincs minden így, lehet itt azért élni is” –, de az önisméltéssel tarkítva a *Bányavíz* már elég fárasztó olvasmány, hisz újra azt tudjuk meg, hogy az emberek fele öngyilkos lett, másik fele beköltözött a városba, páran ugyan maradtak, a legszerencsétlenebbek, akiknek még kötélre sem telik. Itt is megy a részegeskedés, a polgármester ugyan nem szegény, de nemrég jött ki a börtönből. A sztori fő motívuma, hogy a tanító háza leégett, benne a feleségével. Így lányával ideiglenesen a paplakba költöznek, de a pap meglopja őket. A házvezetőnő

viszont az Amerikába emigrált lányát várja haza, de szegény már meghibbant, lánya rég halott. Imola, a tanító tizenhat éves lánya szinte az egyedüli lány a faluban, mindenki rá hajtana, Márton szeretne vele elszökni, de ez sem jön össze. Ő amúgy titokban verseket ír, a pap leleplezi, de hogy ennek a drámában mi a szerepe, nem túl világos. Végül kapunk egy kis verekedést, és hogy az esetlegesen fáradó közönség feléledjék, jön a reformátusok legecizése, miképpen az előző darabban is volt románozás, bozgorozás a darab végén. Aki viszont elsőként a darabot nézi meg vagy olvassa el, arra biztosan az újdonság erejével hat majd a mű és alighanem csalódnai sem fog.

De ne panaszkodjunk, a bányatrilógia szerzője igen fiatal még mindig, hangja friss, akár az erdélyi havasok levegője, poétikája is egyedi. És felébresztheti azokat, akik a falvakban a nyomort, a súlyos, nem etnikai alapú konfliktusokat nem akarják látni. Csak hagyományos vágyálmaikat a nemzeti identitásukat oly büszkén ápoló, hagyományos életmódot élő „parasztokról”. Székely humorral, de kegyetlenül ábrázolja, hogy egy kis közösségben a túlélés egyedüli eszköze a másik átverése, meglopása, a folyamatos harc, a hatalom pedig mindenütt korrump, hát még ott, ahol másra lehetőség sincs. Az egyház pedig nem megtartó erő a kisebbségek körében (sem), és ha nyilvánvaló túlzás is, hogy a papok mind egy szálig szeretőt tartanak, homoszexuálisok vagy pedofilok lennének, sebészi pontossággal vágja fel azt a sebet, hogy míg az egész világot megrázták a keresztény egyház emberei által elkövetett szexuális zaklatások, addig a magyar világban, legyen az katolikus vagy protestáns, mindegy, gyakorlatilag egyetlen egy esetre sem derült fény, ahogyan pénzügyi visszaállásokra sem (a politikaiakat most hagyjuk is). Persze azért ne hangsúlyozzuk ezt túl, a problémának ez csak az egyik gyökere, és természetesen rengeteg ellenpélda is akad – vannak még tisztességes emberek (valahol).

Amit ki kell hangsúlyozni, hogy mindez elementáris, bő humorral, szellemesen íródott. Ebből az is következik, hogy aki bármit szó szerint vesz, az nem érti, mi az irodalom, a színház. A társadalomkritika ráadásul azért hiteles, mert Székely esztétikailag, dramaturgiailag is hiteles. De próbáljuk meg *nem érteni* egy pillanatig, azaz látteleként olvasni a darabokat, szociográfiai jellegű színművekként, mert Székely Csaba nem csak szórakoztatni akar, egykét gügye poén ellenére (ennek kigyomlálása amúgy is a szerkesztő vagy a rendező dolga lenne) mindhárom darabnak megvan a mélysége, valamiről szólni akar.

A trilógia kapcsán Armin Maalouf világhírű, magyarul (persze) nem olvasható, 1998-as esszékötetete jutott eszembe, a *Gyilkos identitások* (a francia eredeti címe: *Les Identités meurtrières*, én szerbül olvastam), amely többek közt arról szól, hogy a többség elvárja, hogy az embernek egy identitása legyen, vagy legalábbis identitása jól lehatárolható részekből álljon össze – ez Maalouf esetében azt jelenti, hogy félig francia, félig libanoni kell legyen, illetve esetleg döntenie kell arról, ha megkérdik tőle, ez vagy az-e. Ám ez az elvárás hamis és igazságtalan, mert minden bonyolultabb identitást marginalizálni akar. Székely kiválóan ábrázolja azt, hogy ez az elvárás mennyire nem működik, semmi értelme nincs egy-egy adott kis, kompakt közösségben. Hiszen egy lepusztult faluban – bár nem csak ott – minden másképp működik, mint ahogyan azt kívülről a nagy többség elképzeli. Persze Székely kezére játszik az, ahogyan Erdélyt ma elképzelik és forszírozzák, de jól ragadja meg a kínálózó alkalmat (nem véletlenül a szakmai díjak, de a közönség általi elismertség sem), hogy azt ábrázolja, van ugyan némi románozás vagy egymás köztli vallási alapú gonoszkodás, de alapjáraton mindenkit valami más érdekel: saját maga, azaz saját nyomorú sorsa. Ugyan az erdélyi falu

lakója el tudja játszani a tévéseknek, meg tud felelni a külső elvárásoknak, hogy ő erdélyi, magyar, falusi, hagyományait ápoló, aki nem változtat ősei életmódján, de ez a mimikri stratégia minimum azóta ismert, hogy a gyarmatosítók fővárosaikba szállították a meghódított országok egzotikusnak számító őslakosait, indiánokat, eszkimókat stb. Nemrég az egyik világhírű tévé riportját leplezték le, hogy egy olyan ázsiai törzset mutatott be emberevőkként, s akik a világról semmit sem tudtak, akik eljátszották a jövedelmező szerepet, de ahogy távozott a stáb, illetve a turisták, visszaöltöztek nyugatias gönceikbe és előszedték a tévét is.

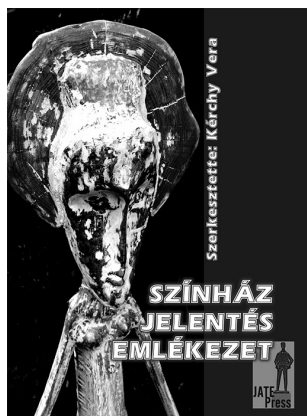
A falusi erdélyi magyarhoz most ugyanígy házhoz jönnek, hogy eljátszhassa az elvárt szerepet, de valójában senki sem úgy gondolkodik ott nemzetről, vallásról, nyelvről, életmódról, kultúráról (amit a szerző jól szemléltet a szleng használatával és a régi székely humorral való keverésével), ahogyan azt „Budapesten” elgondolják. Akad ugyan helyben olyan, aki megfelel az elvárásoknak, mint az ultranacionalista ősmagyarra váló Izsák (a név talán nem véletlen, a Bibliában Izsák az engedelmesség példaképe is), de a trilógia hősei nem az ősök gyermekei (szinte minden szereplő szemben áll felmenőjével, lázad ellene, megveti, halálát kívánja, kihasználja). Maalouf Mark Blochot idézi helyeslőleg: „Az emberek sokkal inkább saját koruk gyermekei, semmint apáiké.” – és ez ma hatványozottan igaz, a trilógia pedig ezt kiválóan mutatja meg. Hiába a kívülről érkező erősködés, hogy az elődök tisztelete mindenek felett áll, az ősi föld megőrzése erkölcsi parancs, akárcsak a hagyományok ápolása, ha fölbomlanak az egykori viszonyok – ez esetben bezár a bánya, azaz megszűnik a munkahely –, az ember a kor gyermekeként megpróbál boldogulni. Ha másutt, akkor másutt, és ez nem erkölcsi kérdés. E darabokban senki nem is filozofál arról, hogy aki elhagyja a falut, az hibát, sőt bűnt követne el, közösségét cserben hagyná, elárulná (bezzeg a valóságban azért ez a hozzáállás még sok helyütt megtalálható, főleg azok részéről, akik az adott társadalmi-politikai-gazdasági-kulturális közeget uralják, vagy akik meg tudnak élni valamiből, például éppen a skanzen-turizmusból). Vagyis eszi a fene a földet, a mezőt, az erdőt, a nyelvet, a vallást, az életmódot, a hagyományokat, ha pénz csak abból van, ha az ember a városi szupermarketben árufeltöltő, mint Izabella, aki végül Olaszország mellett dönt.

Vagyis a drámák azok elé tartanak tükröt, akik még mindig azt hiszik, hogy nem a kor gyermekei vagyunk, hanem az ősöké, és ez valamire – sőt, sok mindenre – kötelez is bennünket... Hogy tarthatatlanok azok a klisék, melyek nagy része Magyarországról érkezik, hogy miképpen is kell gondolkodni. Vagyis inkább nem gondolkodni, mert eldöntődött, miről hogyan kell vélekedni, mi módon kell élni. Ám éppen ez az identitás meggyilkolása. Még jó, hogy az effajta trilógiák segítenek bennünket abban, hogy mi más identitást építsünk magunknak.

DERES KORNÉLIA

Színház: tágas tudomány

SZÍNHÁZ – JELENTÉS – EMLÉKEZET



JATE Press
Szeged, 2013
220 oldal, 3465 Ft

”

A *Színház – Jelentés – Emlékezet* című kötet egy 2012-es szegedi konferencia emlékét eleveníti fel, az ott elhangzott tudományos előadásokat, illetve egy, a konferenciaprogramhoz tartozó beszélgetést is rögzít. A gyűjtemény ekképpen tágas szövegtérre nyit ablakot, amelyben kedvére bolyonghat a színháztudományt preferáló olvasói tekintet. Ennek a tágaságnak a címadó fogalmi háromszög ágyazott meg, utat nyitva a színházi emlékezet-hagyományok kutatásától egészen a drámaszövegek és színházi gyakorlatok összefüggéseinek elemzéséig. Így a teatralitás és performativitás különböző rétegei, s magának a színháznak a történeti, kulturális, intézményes, esztétikai, fogalmi rétegzettségé egymással párhuzamosan és – szerencsés esetben – egymás tükrében válhatnak a vizsgálat tárgyává. Ennek következménye az is, hogy a kötet írásai tematikailag széttartók: kényelmesen megfér egymás mellett a reneszánsz angol és 17. századi francia színházi gyakorlat; Zsótér és Novarina; az ifjúsági színház és a tudattragédia; a kognitív, pszichoanalitikus, vagy épp fenomenológiai alapvetésű elméletek. A könyvben helyet kapó húsz tanulmány négy formálisabb csomópontba (Elmélet; Mise en scène; Dráma; Történet) rendeződve kutatja többek között a dramatikusszöveg, az előadás, a színházi konvenciók, a teatralitás jelentés-rétegeit, a kora moderntől egészen a kortárs magyar és európai kontextusig.

Az első, összességében leginspiratívabb blokkban vegyesen kapnak helyet a színházi intézményrendszerre, a jelenlétre és reprezentációra, illetve percepcióra fókuszáló szövegek, melyek ugyanakkor mind a színház és valóság viszonyának bizonyos aspektusait elemzik. Imre Zoltán kötetkezdő tanulmánya többféle hiányt tematizál és vizsgál a kortárs magyar színházi közegben: így a hazai színházi viták a történeti-kulturális emlékezet, valamint a konklúzió és programkidolgozás, a rendszerváltozás óta regnáló kormányok a tudatos kultúrpolitika, a színházszakma pedig az átfogó, strukturális kérdéseket érintő diskurzusok hiányának lenyomata-

iként jelennek meg. A programadó írás felhívja a figyelmet a Kádár-rendszer társadalmi-színházi mechanizmusainak következmény nélküli – kapcsolatok és kiváltságok fenntartásában is megnyilvánuló – továbbélésére, valamint ennek hatásaira, továbbgyűrűzésére. Imre olyan, a színházzakma jelenbeli önértelmezése és önértékelése szempontjából megkerülhetetlen, a múltra emlékező párbeszéd létrejöttét sürgeti, amely talán kiutat mutathatna a magyar színház '49 óta tartó, (párt)politikai játszótérre való degradálódásából. S míg Imre írását a hiány feltérképezése szervezi, Sándor Zita tanulmánya a jelenlétre, a test jelenvalóságára összpontosít: Valère Novarina szövegeit és az ezekből készülő előadásokat az Erika Fischer-Lichte nevével fémjelzett performatív esztétika, valamint Hans-Thies Lehmann poszt-dramatikus modellje felől értelmezi. Az írás fókuszában a drámaszöveg, a nyelv megváltozott funkciója áll, melynek következtében a színészi test elsődlegesen a hangzó szöveg médiumaként – semmint egy dramatikus univerzum építőkövéjeként – jelenik meg a színpadon. Érdemes lenne ugyanakkor a logosz ezen lehmanni értelemben vett dekonstrukcióját hirdető nyelvfelfogással kapcsolatban megvizsgálni azt is, hogy mindez egy olyan kortárs észlelési módként válik olvashatóvá, amelyik nem szervezi többé egységes, lezárt, s a formális logika szerint követhető rendszerré a valóságot, inkább a különböző érzékszervek (Novarina esetében leginkább a fül) benyomásaiból összeálló hálóként tekint rá.

Ebben a fejezetben szerepel Matuska Ágnes tanulmánya is, amely a „theatrum mundi” angol reneszánsz színpadhoz kötődő értelmezésének hagyományain keresztül vizsgálja színház és valóság kapcsolatát. Matuska szerint egy hármasság tradíció együttes feltételezése és elemzése nyithat utat a metafora, s ezáltal a színháznézői szerepkörök korabeli összetettségeinek megértéséhez: a színháznak mint illuzórikus téridőnek (a valóság távolléte), mint a kozmikus világrend manifesztációjának (a valóság jelenléte), illetve mint a valóság performatív konstrukciójának (a játék helye) gondolata. Valóság és fikció kapcsolata egészen más irányból válik fontossá Seress Ákos írásában, amely a kognitív színháztudomány lehetséges irányait mutatja be, a hangsúlyt a nézői perceptuális keretezésre, azaz arra helyezve, hogy „mi történik a nézővel a színházi esemény tapasztalása során, illetve milyen (kognitív) feltételek szükségesek a teatralitás értelmezéséhez, vagyis: mit *jelent* színházat látni?” (27). Ezen az izgalmas kutatási horizonton belül kerülnek elő olyan problémák, mint az előadás során a nézői tekintetben generálódó mentális terek; illetve a színész és szerep észlelését szervező sémák, például az ötvözött tér (a blend) elmélete. A dramatikus előadásokban a blend olyan (előfeltételezett) mentális térként értelmeződik, ahol a szerepet és a színészt is sokkal inkább valami helyett állóként észleljük, semmint a maga valóságában – ebből a perspektívából értelmezi Seress is a teatralis reprezentáció és a színházi ötvözet kapcsolatát.

A második (Mise en scène) és harmadik (Dráma) blokk több tanulmányát a tér, a térbeliség kérdései szervezik, legyen szó drámai, avagy színházi térről. Liktör Eszter írása például a 17. századi Alexandre Hardy drámáinak és a korabeli francia díszletezési gyakorlatnak, a fülkés színpadnak az összefüggéseit vizsgálva mutat rá a dialógusba ékelődő színpadi utasítások szerepére, s így a szövegek inherens performatív dimenziójára. Varró Gabriella egy Shepard-darab bemutatója kapcsán elemzi a klausztrófó és mediatizált drámai terek színházi lehetőségeit; Szabó Attila a tér felőli színházolvasat lehetőségeiből kiindulva vizsgálja a Holokauszthoz kötődő emlékezhagyomány változásait kortárs lengyel darabokban; Jászay Tamás pedig a Krétakör helyspecifikus előadásainak kapcsán kutatja többek között a nézői szerepkör módosulásait. Ezzel szemben az elme elvontabb terébe kalauzol Kiss Attila tanul-

mánya, amely a Macbeth tudatdrámaként való értelmezése kapcsán olyan előadás-központú szemiotikai megközelítést alkalmaz, amely a kora modern drámák jelentésszintjeinek feltérképezésekor alapvetően a korabeli színházi gyakorlat (hipotetikusán rekonstruált) kontextusára épít. Kiss ennek keretében részletesen elemez hat olyan '89 utáni magyar rendezést, melyek valamiképpen rezonáltak a kora modern emblemikus színház térszerkezetére és reprezentációs logikájára. Ez utóbbi eredetileg arra épült, hogy „a közönség birtokában volt azoknak a szimbolikus, ikonográfiai kódoknak, amelyek alapján a kis számú színpadi elemhez több jelentésszinten rendelhetek hozzá asszociációs hálózatokat” (70). A dolgozat produktív értelmezési horizontot nyit a magyar Macbeth-előadások kutatásában, s így egymás fényében válik olvashatóvá például a Marton-féle zöld világ groteszk tere, a Zsámbéki-féle emblemikus képrendszerek, vagy a Kálloy Molnár-féle függőleges térszerkezet.

A kötet tanulmányai között kapnak helyet a teatralitás különféle lehetőségeit vizsgáló írások is: Kérchy Vera a társadalmi nem szerepét elemzi a melankólia horizontjából Cronenberg *M. Butterfly* című filmje kapcsán; Lukovszki Judit *A székek* című Ionesco-darabban a fény teatrális hatásairól ír; Ótott Márta pedig McNally egyik drámájában, s annak egy magyar színházi adaptációjában kutatja a sebfeltárás aspektusait. A negyedik (Történet) blokk tanulságos írása Egyed Emese tanulmánya a dramatikus játékot tanítási gyakorlatába is bevonó 19. századi Czinke Ferencről. A már ekkor szabadvers felé tendáló Czinke *Szatíra* című versét és annak Kazinczy vagy Szemere oldaláról megfogalmazott heves kritikáját olyan színháztörténeti-esztétikai emlékként értelmezi Egyed, amely a mai napig újra és újra előkerülő kérdéseket tematizál, mint például „Hogyan kell a színházi eseményeket észlelni, hát azokról értekezni? Elválasztható-e a hangzás a látványtól, a művészet a művészek és közönségük műveltségétől? Elévül-e a kritika (...)?” (185). Ugyanakkor az utolsó blokkon belül több írás is rámutat egy „Szeged” címszó alatt kirajzolódó ötödik fejezet látens hiányára: a Varga Mátyásról, Juhász Gyuláról szóló írások, illetve a műfajilag-tematikailag némiképp eldönthetetlen, s fejezet alá nem sorolt Malgot Istvánhoz kötődő monológ, illetve beszélgetés is otthonosabb helyet kaphatott volna egy ilyen blokkon belül. Mindazonáltal ez a gazdag gyűjtemény számos olyan izgalmas utat, problematikát, réteget rajzol ki a hazai színháztudományon belül, melyek érdemesek a figyelemre, támogatásra.

(Szerkesztette: Kérchy Vera)

DANYI ZOLTÁN

Kódarab vagy jég, nagyjából akkora, amekkora a szív

NAGY JÓZSEF – ANNE-SOPHIE LANCELIN: MEGNEVEZHETETLEN

Ha el kellene mondanom, hogy miről szól, feltehetően már az elején belebuknék. Pedig tiszta, világos, követhető, és a helyén van minden. A színtér egy fekete doboz, mindössze néhány méter széles és néhány méter hosszú: ebben a „sötétkamrában” játszódik az előadás. A mennyezetről gyertyatartó lóg, az egyik sarokban egy durva seprű áll, ennyi csupán a díszlet.

Az első jelenetben egy fekete zakós, fej nélküli férfit látunk, aki a közönségnek háttal áll, a karját többször szétárja, és lassan kimegy. A színpad elülső szélén, félig takarásban egy nő hever, testhezálló, sötétszürke ruhában, és zsineget teker egy orsóra; ez a zsineg lassan egy bűrszíjat feszít ki a színpad két fala közé. Szép jelenet, tisztább és világosabb már nem is lehetne. Mégis, már itt, a legelején érezhető, hogy nem csak „szép”, „tisztá” és „világos”, hanem éppen ellenkezőleg – komor, súlyos és letaglózó itt minden. Például a fej nélküli ember, ez a régi jelkép, amely a különállást, a kettéválasztott állapotot jelenti az alkímiában: a sötétséget, amelyben az összetartozó elemek nem találják egymást. Ezzel kezdődik a *Megnevezhetetlen*, a férfi és a nő könyörtelenül szét vannak választva. Lehet, hogy örökre külön kell maradniuk? Úgy tűnik, igen. Az előadás ugyanis, túl azon, hogy letaglózóan szép, komoran megkapó, és mintegy rabul ejtően „csupas”, mindezen túl tehát ez az előadás a legfőképpen: *időtlen*. Mintha a tér és az idő szabályai felfüggesztődtek volna, vagy legalábbis másként érvényesek.

A következő jelenetben a férfi egy keskeny ablakon keresztül hajol be, háttal, a sötétkamrába, mellkasa lassan a nézők felé feszül. A feje már a helyén van, most viszont a lába hiányzik, jobban mondva takarásban van. A kezében egy hosszú, vastag szöveget tart. A nő mágikus jeleket rajzol a levegőbe, azután sepregetni kezd. Újabb szögek kerülnek elő a színpad sarkából, a nő háromszög alakba söpri őket össze a színpad közepén. Lehet, hogy boszorkány ez a nő? A férfi most felegyenesedik a kis ablakban, és a szöggel jeleket ír, rovátkákat rajzol a falra: a vázontapéta felszakad, a falra rótt jelek világitanak.

Mintha mágikus helyre kerültünk volna. Dürer is eszünkbe juthat: *Melankólia* – a perc, amikor a vakok látni kezdenek. A nő mozgása kísérteties, talán mert időn kívüli. A szellemek lebegnek így, vagy a boszorkányok. És a hangok, a süvítő zörejek, amelyek a jelenetet kísérik, ugyancsak kísértetiesek. A nő ráfekszik a „sötétkamra” falai közé kifeszített bőrövre, elnyújtózik rajta, teljesen kiegyenesedik a keskeny övön, és most úgy tűnik, mintha a színpad felett lebegne: mintha csakugyan mágia, színtiszta mágia volna, amit látunk – és a hosszú ideig kitarított jelenet azt sugallja, hogy ez a mágia valahogy örök időktől fogva tart.

A nő aztán felmászik a kamra falán, egy láthatatlan ajtót kinyit, és kimegy. A férfi az ablakon keresztül becsúszik, és következik a szólótánc. A nő közben „átvedlik” a színpad mögött. Amikor újra bejön, fekete ruhát visel, a mozgása is lágyabb. A jelenetet kísérő zörejek,

hangok szintén megváltoznak, most csörgőket, dobokat, gyerekhangokat hallunk. És az „örökre” szétválasztott elemek ebben a pillanatban mégis egymásra találnak a férfi és a nő lassú, elégikus duójában. – Az alkímiai menyegző pillanata ez, a király és a királynő násza. Nem az izgalmak, nem a szerelmi mutatványok, nem a tündöklő báj az, amiről ez a tánc szól; miközben aligha lehetne elképzelni izgatóbb, szerelmesebb, tündöklőbb táncot. Mégis, itt már nem a férfi, nem a nő, nem a tánc az, amiről szó van, mert ebben a táncban a növények énekelnek és a kövek mozognak. Paul Celan írja: „Ideje már, hogy a kő kiviruljon.” Az alkímiai nász éppen erről szól, a kövek virágzásáról.

A férfi a fal mellől egy hosszú, vékony rudat, egy acéllándzsát vesz elő, és a mennyezet közepén függő gyertyatartóra akasztja. Ez az „órainga” talán az időt jeleníti meg; nem a mindennapi tapasztalás idejét, nem is Newton absztrakt, matematikai idejét, hanem inkább az „esztakologikus”, vagy még inkább az „okkult” időt, amelyben a legszemélyesebb sors beteljesedhet: amelyben tehát az említett kő kivirulhat. – Newton az abszolút időt kereste, az absztrakt időt, amely minden körülmények között egyenletesen múlik. Kérdés, hogy van-e ilyen elvont, matematikai idő, vagy inkább csak a sorsot alakító okkult idő létezik; akárhogy van is, ez a lándzsa egyfelől hűvösen egzaktságot és *húsbavágóan* pontos, másfelől a jég hideg hegyével magára a sorsfordító időre mutat: arra az időre tehát, amelyben a születés és a halál, a kiteljesedés és a bukás bekövetkezik, és amely Beckett szerint éppen ezért nem más, mint „a kárhozat és a megváltás kétfejű szörnyetege”. A jelenet alatt hullámok lüktetését halljuk, a tenger, az óceán lélegzését. A nő az acélinga alá helyez egy tálcát, és egy kóddarabnak látszó, ökölnyi tárgyat erősít az acélrúdhoz. Kóddarab vagy jég, nagyjából akkora, amekkora a szív. Lehetne akár a *lapis philosophorum* is. A férfi egy lángot helyez alá, majd a nővel együtt kimennek a színpadról. Mialatt ebben a szemünk előtt összeáll alkímiai műhelyben a láng az ökölnyi jég- vagy kóddarabot hevíti, olvasztja, edzi (újra csak a sorsot formáló időt megjelenítve, amely, miközben alakít, formál és változtat, ezalatt egyre csak fogy, múlik és apad), addig a falon egy ablak nyílik az elmúlt, vagy talán inkább az eljövendő sivatagra, közepén egy homokban heverő oroszlánással. – És ezen a ponton már egyre inkább úgy tűnik, hogy egy alkímiai folyamatot kísér végig az előadás. A király és a királynő kémiai menyegzője létrehozta a filozófusok követét, amelyből most ezzel az égetéssel, ezzel a hevítéssel a végső egyesítésre alkalmas fémet, az aranyat előállítják. Az oroszlán ennek az aranyaknak lehet a jelképe, és egyben utolsó védelmezője.

Az alkímista műveletek fontos, ha nem épp a legfontosabb kelléke a higany, a mercurius. Az első jelenetben a nő ezt a folyékony fémet, ezt a „híg anyagot”, a higanyt alakítja – ezért lehetett olyan kísérteties, „cseppfolyós” a mozgása. A higany többféle szerepet játszik az alkímiában: részben a kiindulás előmozdítója, részben az említett *lapis philosophorum* készítésének „katalizátora”; ez utóbbi révén tehát a folyamat végcélját, az aranyat is magában hordozza.

Az arany megjelenésével persze még nincs vége az átalakulásnak. Ami következik: a hús megkínzása, megszagatása, hogy végleg megtisztuljon a szenvedésben. Mert, ahogy az alkímisták mondják, az aranyat a tűzben edzik meg.

A nő most krémszínű ruhában jelenik meg a színpadon. Ez a színváltás is feltehetően az újabb alkímiai stációt jelzi. A férfi ezúttal egy középkori lovag páncélsisakát viseli, és lassan, kíméletlenül lassan, kitartóan, már-már aszketikus elszántsággal egy vastag szelet húst ütöget, klopfolóval. Mintha egy végsőkig elszánt, könyörtelen szertartást látnánk, a hús meg-

szaggatását, a hús megkínzását, a hús megpróbálását. Esetleg a hús megsemmisítését? Nem, erről nincsen szó, az alkímia nem megsemmisíteni, nem eltüntetni akar, hanem átszellemíteni és megemelni. Az aranyat a tűz, a húst a szenvedés edzi meg – így válik alkalmassá a végső egyesítésre, az alkímiai konjunkcióra.

A nő lassú, szívbe markoló szólótáncában a virágok ismét megszólalnak, és a kövek újra kivirágoznak. Aztán a nő hanyatt fekszik, a lábait felrakja a falra, és egy szöggel megérinti a lábfejét. Sebek fakadnak a húsán, a falon vékony, sötét kis erecskék csorognak végig.

A lovag egyre üti, gyötri, klopfolja a húst, lassan, következetesen, és úgy tűnik, megállíthatatlanul. Csak akkor hagyja abba, amikor a nő odamegy hozzá, és megfogja a kezét. A lovag leteszi a klopfolót, és a nővel együtt a színpad jobb oldalára megy. A falból egy-egy madártollat vesznek elő, és végiglebegtetik, végigtáncoltatják őket a kamra egyik falától a másikig. A tollak ide-oda kanyarognak, könnyedén hurkokat vetnek, jeleket rajzolnak a levegőbe – talán mert az aranyat már megedzették, a szenvedés könnyűvé vált, és az alkímiai folyamat közel jár a befejezéshez. A lovag visszamegy a kiklopfolt húshoz, és lassan, nagyon lassan, néhányszor megütögeti még ököllel. A nő hátranyúl egy szöggel döfködi magát, hátul, a lapockájánál – kék stigmák jelennek meg, nagyjából a szárnyak helyén.

A lovag végül leveszi a páncélsisakot, és a földre teszi. Felegyenesedik, kezébe veszi a kiklopfolt, kinyújtott, megedzett húst, ezt az „agyonvert csipkét” (Tolnai Ottót idézve, akinek a költészete ugyancsak kihagyhatatlan ihletője Nagy József művészetének), és ráhelyezi az arcára. A mű készen van, a konjunkció megvalósult. A férfi és a nő egymás mellé állnak, kezeikkel jeleket rajzolnak a levegőbe, és lassan hátrálva elhagyják a színjáték terét. Mintha csak Paul Celan versét látnánk színpadi megjelenítésben: „elmennek félénken / sötét jeleket mutatva felénk”.

