

PINTÉR LEILA

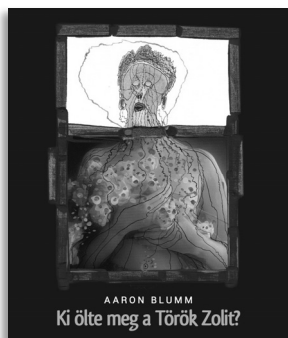
A délvidéki kockacukorangyalok festői nyelv(telenség)e

AARON BLUMM:
KI ÖLTE MEG A TÖRÖK ZOLIT?

Az Aaron Blumm álnéven alkotó, vajdasági születésű Virág Gábor harmadik, tavaly megjelent önálló prózakötete, a Maurits Ferenc illusztrációival kísért *Ki ölte meg a Török Zolit* legalább olyan komplex könyv, mint előzménye, a blogként indult, majd 2011-ben Sinkovics Ede rajzaival megjelent *Biciklizéseink Török Zolival* (továbbiakban *Biciklizéseink*). Utóbbiban egy férjezett, vélhetően pszichiátriai kezelés alatt álló nő, a magát néha Török Szoltánnak hívó Klára és szeretője, Török Zoli E/1-es naplójegyzetekből építkező – a két főszereplő (és Blumm) identitását, illetve a különféle tér- és idődimenziókat végül a megkülönböztethetelenségig összemosó – szerelmi történetét követhettük végig. A Török Zoli-sorozat második része hasonlóan bizonytalan világot épít, és a hét fejezetre – [*gyilkosság*]; [*nyomozás*]; [*dátumok*]; [*zolik*]; [*áldozat*]; [*magyarázat*]; [*történelmi összefoglaló gyengébbeknek*] – tagolt sztoriba az ismerős szereplők mellett újak is kerülnek, hogy aztán, „mint kockacukor a török kávéba” (103), ők is Klarába olvadjanak.

A könyv mindenestre nem csak az új szereplők – B.J., a tevés ember és a hodzsa – miatt lett impozánsan sűrű, hanem azért is, mert – technikait és figyelemszerkezetét tekintve – kicsit talán visszanyúl a 2006-os kötethez is, amennyiben társadalmi (-politikai) érdeklődéséből/érzékenységéből és az irodalmiságra – az alkotottságra, az alkotói szerep(ek)re stb. – való fokozottabb reflexiójából is bőséggel örököl. Ami utóbbit illeti –

Pesti Kalligram
Budapest, 2022
112 oldal, 3500 Ft



mint arra többen, így Kolozsi Orsolya és Faragó Kornélia is kitértek kritikáikban –, emlékezhetünk, a *Csáth kocsit hajt* írásai például nem csak Csáth, de Virág (Gábor) nevével is előszeretettel játszottak, s míg az ilyen típusú utalások a *Biciklizéseinkből* nagyrészt kimaradtak, sporadikusabban és áttételesebben jelentek csak meg, az új könyv nem fukarkodik ezekkel. A blummi maszk mögül kiváló ütemben kikandikáló Gáborok mellett Csáth is főszerepben tér vissza, a (gyakran észrevétlenül) hol Klára, hol Zoli bőrébe bújó E/1-es elbeszélő hivatásos (, tehát ezúttal nem csupán napló)írói szerepének kidomborításával pedig szintén tér nyílik az irodalmiság kérdéseinek látványosabb tematizálására.

A naplójegyzetek könyvvé szerkesztését például az eltűnt Zolit is felkutatni igyekvő B.J. végzi, aki instabil, megsokszorozott identitásával úgy bukácsol előttünk, akár a közteslétbe szorult angyalok, miközben figurájával a nyomozás és az olvasás szövegmanipulációi is egymás metaforáivá lesznek. A monogram mögött egyébként hol (az álnév helyett ironikusan épp a polgári neve mögé bújtatott) Csáth (31), hol pedig a festő Benes József alakja rajzolódik ki (33), ám könnyen lehet, hogy – mások mellett – akár Virág Gábor kollégájának, a Forum Kiadó szerkesztőjének, Brenner J. Jánosnak az alakja is ott leselkedik benne valahol, hisz egy ponton még egy újvidéki iroda (talán szerkesztőség) is szóba jön (35). A szerzői referencialitás bevonásával aztán számos más szöveghely is játszik, hisz Virág például hol „Gabi” néven néz ki ránk egy hibrid, Blumm–Zoli elbeszélői pozícióból elhangzó naplójegyzet sorai közül (56), hol pedig egy hasonlatból pattan elénk váratlanul „mint (...) fesztiválszervező” (67). A fiktív és a valós emellett egyéb módokon is hibridizálódik, például amikor Klára és a tevés ember Benes *Menekülés* c. festményében találja magát (84), vagy amikor a Doktor úr (az elbeszélő szerint) váltig állítja, hogy ő a könyvillusztrátor, csak álnevet használt (53). Ami egyébként az illusztrációkat illeti, Maurits illusztrációi mesteriek, s akár a szöveggel, akár a Sinkovics-rajzokkal való produktív kapcsolatukat tekintve külön tanulmányt érdemelnének, ahogy az intertextualitás is, mely hol egy, az élményidő szerkezetét hangsúlyozó, Csáth által is feldolgozott Madách-idézetet dob elénk (39), hol pedig a vajdasági *Magyar Szó* online ifjúsági mellékletének (*Képes Ifi*) „Aki választ” rovatához, Nagyabonyi Emeséhez vezet (43, 44). (Nagyabonyi szövege amúgy hivatkozik is a *Biciklizésinkre*, Benes *Menekülése* pedig nemcsak a fabula világában jelenik meg Facebook-posztként, de Blumm való életbeli Facebook-oldalán is.)

A fiktív és referenciális síkok tehát egymásba mosódnak, az egyirányú, leképező viszony helyett a műalkotás (nyelve) és a benne, körülötte formálódó világ kölcsönösen konstitutív relációba kerül, a szereplők (és szerzők) metaleptikus Möbius-szalagon közlekedő történetei pedig az író–szöveg–olvasó kapcsolat allegorizálásaként tárulnak fel, azonban úgy, hogy mindközben a már a *Biciklizéseinkben* is központi szerepet betöltő (látens, kvázi

vagy épp direkt) vallási motívumok talapzatára – a multietnikus vajdasági közeg háborús (közel)múltjától sem elválasztható – társadalmi-politikai témák, trópusok is épülnek. (A Tolnai Szabolcs rendezésében egyébként hamarosan filmes adaptációban is megjelenő *Biciklizéseink* vallási-liturgikus vonulatát Visy Beatrix, a *Csáth kocsit hajt* kvázi szociografikus, politikai vonatkozásait pedig mások mellett Szabó Szilvia és Kolozsi Orsolya vizsgálta közelebbről.)

A *Biciklizéseink*ből például a kavics szopogatásának motívuma (69, 135, 187), illetve az e kép mellé rendelődő másik jelenet, amikor Klára egy tuskét igyekszik kiszopogatni a mutatóujjából (105), a mostani kötetben központi helyeken térnek vissza. A kavics már direkten, a *Jelenések könyvéből* idéző mottóval kerül vallási kontextusba („adok neki egy fehér kövecskét, a kövecskére írva pedig új nevet, melyet senki nem ismer, csak az, aki megkapja”), a tuskeszopogató részlet pedig – a két könyv cselekményének időintervallumát is egymásra csúsztatva – szinte szó szerint megismétlődik (22), majd elegánsan becsatornázódik egy tágabb, a „rózsa” köré nyelvjátékkal (vö. Blumm/Virág), de fabuláris, jelképi és allegorikus-intertextuális síkon is építkező szövegtérbe, mely a *Biciklizéseink* keresztény és iszlám utalásrendszerét – azok továbbfejlesztése mellett – zsidó referenciákkal spékeli meg.

Klára leírásában például Zoli, akitől egy alkalommal negyven rózsát kapott, úgy jelenik meg, „mint rózsa a tövisek között” (7), s ez nemcsak egy közhelyes szerelemjelpép, hanem egy rejtett, jelöletlen idézet is, a *Zóhár* ugyanis pontosan ezeket a szavakat használja, amikor az *Énekek énekére* is hivatkozva arról beszél, hogy a rózsa valójában – az Ószövetségben gyakran Isten mennyasszonyaként megjelenő – Izrael népe. Később aztán további jelölt (50) és jelöletlen (79), a Tórárt például nőként, házként megjelenítő *Zóhár*-idézetek, illetve egyéb, bibliai utalások által a fabuláris sík további elemei (ház, kapu, sivatag) mosódnak bele a fenti, zsidó és keresztény kontextusok által adott allegorikus értelmezési keretbe, miközben a rózsa motívuma az iszlámhoz és persze Török Szoltánhoz, illetve a *Biciklizéseink* szultáni palotában játszódó fejezetéhez is visszaköt. Emlékezhetünk, Klárát itt rendszerint örök akadályozták a szultánná avanszált Zoli megközelítésében, és mint Géczy János kifejti, a *hadisz* alapján a rózsák a magát a „szultánok királyának” is nevező Mohamed izzadságcseppeiből keletkeztek Égi utazása során, azt pedig, hogy „a rózsa tövisek között rejtőzik – mint szultán a fegyveresek között, a misztikus költők is megerősítik.” (Géczy János, *Allah rózsái*, Terebess, Budapest, 2000, 12, 64).

Erre a hármas, ábrahámita keresztveződésben kibomló allegorikus szövegtérre – mely egyébként az Aaron Blumm név (egyik) forrásául is szolgáló *A Könnyemutatványosok legendájához* most kimondottan közel hozza a blummi szövegvilágot – épülnek tehát, hol lazább, hol szorosabb kötéssel, a társadalmi-politikai utalások. Klára egyszer például büntetésül csíkásra borotvált

fejjel, s a karján szégyenfoltként virító tetoválással jelenik meg (41), majd – Jézus negyven sivatagi napjára is utalva és erős (ön)cenzúra-allegóriaként – a sivatagban (vagy Benes *Menekülésében*) a tevés ember fogóval tépdés darabokat a nyelvéből (77), Csáth (alias B.J.) pedig – öngyilkosság helyett – végül határőrök lövésétől hal meg (31). Szintén beszédes, hogy miközben Zoli és Klára a kibertérben nagy erővel kémkednek egymás után, az univerzális metaforaként működő bicikli egy félig lekopott matricáján a kémkedés párhuzamos univerzumának nyomaként a Kétfarkú Kutya Párt logója látszik, mellette pedig az „orosz védelmi minisztérium címere és egy felirat (...): köszönjük az adatokat!” (30), ahogy az is, hogy a férj – akinek persze Zoltán napra esik a névnapja (51) – Klarával való megismerkedésének dátuma megegyezik a többek által egy tüntető halála miatt a délszláv háború kezdeteként számontartott dátummal (51) (1991. március 9.). (A majdani férj ráadásul a híradót nézve ekkor azt mondja a feltehetően 17 éves Klárának, hogy „fiatal vagy még ehhez”.) Egyéb példákat is lehetne említeni, de zárásul Zoli egyik naplójegyzetét emelném még ki, ahol visszatér a fent említett kavicsmotívum – s közvetve a „befogadás” alakzatán keresztül a *Zóhár* Tóra-ház megfeleltetése is –, de úgy, hogy immár az etnikai konfliktus kódja is ráíródik: „Ez egy kártyajáték, amit azért kell megtanulnom, hogy a barátok maguk közé fogadjanak. Az albán pásztorok nagyon jól tudják játszani: szar az élet, tök az adu, lesz még Ada török falu, ilyeneket mondogatnak közben, meg hogy nyalom a töködet, ha jó lapokat osztok, (...) és becsüljem meg magam, hogy egyáltalán játszanak velem” (73). De kik ezek az albán pásztorok? A nem mellesleg jól kártyázó Klára (55) később ezt írja: „Nyalogat, mint egy fehér kövecskét, szuszog, piszmog, birizgál, én meg úgy remegek, mint a tányérba kiöntött kocsonya. Amikor magamhoz térek, nem vagyok magamnál, és csak annyit tudok kinyögni: Zoli, nyalom a töködet” (93). Itt tehát az a (poszt)koloniális irodalmakban gyakran – s amúgy a fent említett Darvasi-könyvben is – fellelhető trópus bukkan elő, mely a birodalmi és/vagy nacionalista törekvések eredményeként létrejövő társadalmi konfliktusok mintázatait a nő-férfi kapcsolatra – nem ritkán a nemi erőszakra – vetítve jeleníti meg, Blumm azonban ennek bináris alapszerkezetét, ahogy az a fenti – az erotikába kannibalizmust is lopó – példában is látszik, a végletekig szétírja. (A trópuszt a 7. fejezet egyébként explicitté is teszi: Hunyadi János törököt vert, Klára/Blumm pedig törököt fogott.) Az áldozat és az elkövető tehát – ahogy a gyöngédség és az erőszak, a szent és a profán, a szereplő(k) és a szerző(k) is – menthetetlenül összemosisodik, s így az olvasó (mint író) és az író (mint olvasó) a katakrézis zavarbaejtő szabadságának terében kénytelen navigálni. (Vagy hogy Bencsik Orsolya fülszövegének szavait parafrázáljam, egy végtelen számú elemmel operáló kombinatorikai oázisban.)

Blumm új könyve – mely a (földi és égi) szerelmet a társadalmi és államhatalmi erőszakról való elmélkedés terepévé is teszi – vad játékoságában

mindazonáltal nem a valóság létét kérdőjelezi meg, hanem a valóság szövegtestszerűségére, azaz írhatóságára, és az ezzel járó felelősségre figyelmeztet. Posztmodern (könny)mutatványában egy hússzerűen, festőien árnyalt – remegő, vérző, olvadó – nyelv(telenség), nyelvrom bontakozik ki, mely a teljes önkioltás határán lebegve – mint Benes kötözött emberalakjai vagy Maurits sebként tátongó, pókháló- és kígyóbőrvektorok közé feszített figurái – elemi erővel érzékelteti a sérülékenységet mint létállapotot.

