

Tartalom

KORMÁNYOS Ákos: Raktárépület (dráma)	3
DÖME Szabolcs: Bonaventurianum (regényrészlet)	16
HARMADIK BALOGH Gyula: Atya, kérsz patkányt? (novella) . .	18
MIRNICS Gyula: Padláskémek (novella)	22

IRODALOM ÉS HÁBORÚ

DECZKI Sarolta: Húsz év múlva (tanulmány)	29
TERNOVÁ CZ Dániel: Posztháborús költészet: szilánk, mítosz, álarc. A (déli-szláv) háborús irodalom mint paradigma (tanulmány)	45
SIMOR Kamilla: Határokon innen és túl. Az idegenség társzerkezeti és narratológiai megközelítése (tanulmány)	58
„A társadalmi kontextus danse macabre-jellegű” – KRUSOV SZKY Dénes és ORCSI K Roland levélinterjúja	74
TRICEPS: A Forum-notesz. Bada Dada emlékére (esszé)	90

A számban BADA DADA Tibor munkáit közöljük.

A szám megjelenését a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma, a Tartományi Művelődésügyi, Tájékoztatási és Vallásügyi Titkárság, a Magyar Nemzeti Tanács, Újvidék Város Önkormányzata, a Bethlen Gábor Alap, valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.



Град Нови Сад



CIP – A készülő kiadvány katalogizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Patócs László. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)–. – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350-9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2018. december.

Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Virág Gábor. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.hid.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 15-től 16 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2019-re belföldön 1500 dinár. Egyes szám ára 150, kettős szám ára 250 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 70 EUR – Készült a Grafoprodukt Nyomdában, Szabadkán. – YU ISSN 0350-9079

Raktárépület

(Dráma)

Szereplők:
I, E, S és Hang

I. rész

A színpad üres. E térdel, I E fölé hajol, kezét E vállára teszi. S tőlük távolabb ül a földön. S többnyire halálos nyugalommal, kimerően beszél. I folyton izgatott és felhevült. E kommunikációs stílusa változik a cselekményhez mérten.

I: Hú, imádom, amikor rángatóznak!

E: Csak fogni kell jó erősen.

I: Rángatózz!

E: Szorítani kell erősen.

I: Lazítok rajta. Csak egy kicsit.

E: Erősen kell fogni, rángatózik.

I: Lazítok rajta egy kicsit, hogy jobban rángatózhasson.

E: Nem jó ötlet lazítani rajta, résen kell lennem.

I: Hátha belém is karmol. Húúú, imádnám, ha belém karmolna.

E: Nem kéne elengedni a kezét.

I: Belekapna az arcomba. A szemembe.

E: Egy kicsit tényleg elengedhetném.

Csak egy kicsit, hogy jobban rángatózhasson.

I: Vérezne az arcom. Húúú!

S lassan feláll, majd elindul I és E felé.

E: Lazítok rajta, egy kicsit.

I: Belefolyna a számba. A vér a szememből és az arcomból belefolyna a számba.

Megkóstolhatnám.

E: Na jó, lazítok a szorításon egy kicsit. De óvatosan!

I: Lazítok rajta.

I és E koncentrálnak, gondolatban lazítanak a szorításon.

Egy pillanatban nagyon megijednek és felkiáltanak.

I és E: Baszd meg!

E: Meg kell fogni, baszd meg, kiszabadul.

I: Fogom! Megvan!

E: Nyugalom! Megvan.

I: Fogom. Erősen, mozdulni se tud.

A riadalom lecseng, és S hatalmas pofont ad E-nek. E hanyatt esik, majd felpattan, ismét térdelőállásban van, I ráteszi a kezét a vállára.

S: Észnél kell lennem.

E: Csak azt akartam, hogy megkarmolja az arcom.

I: Csak azt akartam, hogy megkarmolja az arcom.

S: Elment minden eszem.

I: Folyna a vér a szemem alól. Megkóstolhatnám a nyelvemmel.

E: Lehet, hogy tényleg nem kéne.

I: Akarom!

E: Lehet, hogy nem kéne...

I: Csak egy kicsit lazítok a csuklóján.

S halálos nyugalommal ismét ad egy hatalmas pofont E-nek, E hanyatt esik, majd felpattan és ráüvölt I-re.

E: Szorítani kell!

I: Szorítom!

E: Nem engedem el!

I: Nem engedem el!

S lassan visszasétál arra a helyre, ahol ült, és újra kényelembe helyezi magát, addig csönd.

S: Kibaszott állat.

Rövid csönd.

I: Elkezdett sírni!

E: Sír.

I: Óóó, igen! Hogy sír!

E: Hogy szipog!

I: Biztos sós a könnye.

E: Óvatosan. Szorítani kell.

Ügyesen szorítja ez a másik srác a száját.

I: Hatalmas tenyerével elfedi az egész száját.

Ujjai közül felbugyog a nyál.

E: Az apró nyálbuborékok elkeverednek a könnyekkel.

Kipukkadnak.

I: Olyan jó.

Olyan finom.

E: Szorítani kell erősen.

Nem szabad lazítani.

I: Eleredt a taknya.

Eleredt a taknya!

Rácsurog az ujjaira a takony.

E: Bárcsak az én ujjaimra csorogna a takony!

I: Lazítok rajta. Letörölöm a taknyát.

S lassan feláll és sétálva I és E felé indul.

E: Nem szabad.

I: Megkóstolhatnám a könnyeit, a taknyát. Óóó, igen.

E: Nem szabad.

I: Megkóstolhatnám a taknyát.

Megkóstolhatnám a sóját.

E: Nem szabad.

I: Az ujjai közé csordul a takony.

Az apró ráncokon be, aztán ki.

E: Talán csak egy kicsit.

S egy hatalmas pofont ad E-nek. E hanyatt esik, majd azonnal visszavágja magát térdelőpozícióba.

E: Nem szabad!

S visszasétál a helyére, kényelembé helyezi magát, addig csend.

S: A takony meg a nyál helyett inkább arra kellene figyelnem,

hogy szoroson tartja-e a tenyerét a száján.

Nem hiányzik, hogy bárki meghalljon minket.

I: Ó, bár csak felsikoltana! Ha hallhatnám, ahogy üvölt félelmében!

S: Nem mentünk elég messzire, és remélem, hogy ezt ez a másik

csávó is tudja.

Csönd.

S: Azt se tudom, ki ez. Tíz perce még idegen volt. Ha visszagondolok, azt hittem, hogy közbe akar avatkozni. Szerencsére segített vetkőztetni.

I: Ó, ha hallhatnám, ahogy hörög a fájdalomtól!

S: Kapóra jött ez az elhagyatott raktárépület, de körülöttünk lakóházak.

I: Ha sikoltana. Csak egy kicsit.

E: Nem szabad!

S: Nem tudom, ki ez az ember. Nem bízhatok benne.

Lehet, hogy először csinál ilyet, és akkor hibát követhet el, nem fogja be rendesen a száját, vagy megijed, vagy akár meggondolhatja magát.

Idióta barmok közben gondolják meg magukat.

A leglogikátlanabb lépés, a legrosszabb dolog, amit tehetsz, ha közben gondolod meg magad.

Végig se gondolják, mit tesznek. Megijednek és abbahagyják.

Mi van, ha később gondolja meg magát? Fel is dobhat a rendőrségen.

Csend.

S: Nyugalom. Nem ismer. Sötét van, nem látja az arcom.

Ha véletlen elrontja és lecsúszik a keze, lehet, hogy el kell futnom.

I: Nem akarok elfutni.

Még úgy élvezem.

Majd, ha meguntam.

S: Attól függ, mit kiált. Talán maradhatok.

Bármit is üvölt, ha kintről zajt hallok, vagy lámpát csap fel valaki, futnom kell.

De ha azt kiabálja, hogy „Tűz van!”, akkor gondolkodás nélkül futnom kell.

„Tűz van!”, csak azt ne kiabálja.

E: Nem fog kiabálni semmit. Nagyon ügyesen be van fogva a szája.

Csend.

S: Az se izgat, ha megfullad!

I: Ó, istenem! Végignézhethném, ahogy megfullad.

S: Meg kell ölnünk.

I: Ah! Istenem! Meg kell ölnünk!

E: Talán inkább el kéne vágni a torkát.

I: És használhatnám síkosítónak a vérét.

- E: Még egy kicsit ki kell bírnom.
S: Még kell várnom, míg a másik is végez vele.
Nehogy beköpjön.
Neki is el kell követnie, és akkor biztosan tartja a száját.
I: Én nem akarok itt maradni segíteni.
Ha végeztem, haza akarok menni.
S: Segítenem kell neki, különben beköp.
Előbb befejezem én.
Aztán segíték neki.
Aztán elvágjuk a torkát.
E: Mivel vágom el a torkát?
S: Nálam van a késem. Mindig nálam van a késem.
Elteesszük a testet valamelyik sarokba. Ketten.
Segítenie kell neki is. Minél több bűnt követ el velem, annál valószínűbb, hogy örökre hallgat.
Aztán hazamegyek.
I: Nem lehet még egy kört?
A vér miatt. Vérben csinálni.
S: Nem! Nem lehet még egy kört.
Elég időigényes lesz így is. Ketten vagyunk.
Vigyáznunk kell. Okosan kell.
I: De én még maradni akarok!
Még egy körre!

Rövid csönd.

- E: Hazaérhettek a meccsre.
I: Igaz! Hazaérhettek a meccsre!
Milyen igaz! Ma van a meccs!
Na akkor egykettőre végzek!
El is felejtettem! Még hazaérhettek a meccsre!

A színpad elsötétedik.

II. rész

A színpad üres. E térdel, I E fölé hajol, kezét E vállára teszi. S tőlük távolabb ül a földön. S többnyire halálos nyugalommal, kímérten beszél. I folyton izgatott és felhevült. E kommunikációs stílusa változik a cselekményhez mérten.

I: Jól látom?
Mintha el akarná engedni?
E: Lazítani akar a fogáson.
I: Meggondolhatta magát?
E: Nem engedheti el.
I: Mi lesz, ha kicsúszik a kezei közül?
E: Óvatosabbnak kéne lennie.
I: Még sorra se kerültem.
E: Biztosan nem engedi el.
I: Talán csak szereti nézni, ahogy ficáncol.
E: Még ha szereti is nézni, ahogy ficáncol, nem lehet ilyen felelőtlen.
Nem lazíthat a fogáson.
Még sorra se kerültem.
I: Még sorra se kerültem!
Mondjuk, igaz, ami igaz, tényleg jó nézni, ahogy ficáncol.
E: Csak szorítanom kell a száját, és én is sorra kerülök.
I: Nem akarom szorítani a száját.
Olyan nagyon unalmas.
E: Mindjárt sorra kerülök.
Egy kicsit ki kell bírnom, és én jövök.
I: Úgy unatkozok.
Meg olyan sok munkával jár.
Nem egyszerű leszorítani a száját.
E: Egy kicsi még, és sorra kerülök.
Rövid csend után hirtelen nagyon megijednek és felkiáltanak.
I és E: Baszd meg!
E: Mi a faszt csinál?
I: Meg van ez bolondulva?
E: Majdnem kicsúszott a kezem alól.
Normális ez?
Nem hibázhatunk.
I: Ez nekem így nem tetszik!
Most már az én sorom van.
Ez meg itt játszik vele. Jó, hogy nem engedte el!
E: Még egy kicsi, és én jövök.
Rövid csend.
I: Elkezdett sírni!
E: Hogy csorog a könnye!

I: Tetszik ez nekem.

Ahogy sír!

Én jövök most már!

E: Még ki kell bírnom.

I: Fúj! A taknya is eleredt.

E: Ráfolyik a takony a tenyeremre.

I: Tiszta buborékos a szája a nyáltól.

E: Már csak ez hiányzott, le fog csúszni a kezem róla.

I: Elegem van! Undorító az egész!

Most rögtön én jövök, vagy menjünk haza.

Tiszta takony a kezem.

E: Még egy kicsi, és én jövök. Ki kell bírnom.

Rövid csönd.

S: Még mindig meggondolhatom magam.

Feladhatom magam.

I: Csak történjen már valami.

E: Nem vagyok idióta, nem adom fel magam.

Most már végig kell csinálni. Nincs más lehetőség.

S: Vagy miután ő végzett, én inkább nem teszem meg.

Elfutok.

I: Ha már végigvártam, én is akarom.

Nekem ez jár.

E: Nem futok sehova.

Nem is ismerem ezt az alakot.

Még a végén megtámad, azt hiszi, beköpöm.

Most már végig kell csinálnom.

S: Nem kell végigcsinálnom semmit!

I: Történjen már valami! Úgy unatkozom!

E: Nem is ismerem ezt az alakot. Végig kell csinálnunk most már.

Egyrésztől mert mindjárt én jövök, és nekem ez jár.

Másrésztől, mi van, ha azt hiszi, hogy beköpjük.

Profinak kell tűnnöm, mert még engem is megtámad.

Rövid csönd.

S: Hogyan juthatott eszembe, hogy belekeveredjek ebbe?

E: Az ő hibája.

Minek kell késő éjszaka egyedül mászkálni.

Ráadásul ebben a ruhában.

S: Hogyan keveredtem bele?

- E: Aztán csodálkozik, hogy ez történik velem.
S: Elsüllyedek szégyenemben.
E: Fogadjunk, hogy még akarta is.
Itt flangált az utcán, arra várva abban a mini kis ruciban.
Agyonfestett arccal.
Azt várta, hogy jöjjön végre valaki.
- I: Rám várt!
Énrám várt!
- E: Aztán persze már nem akarja.
Még neki áll feljebb. Rátámad a másikra.
Még szerencse, hogy erre jártam. Segíteni ennek a szerencsétlen flótásnak.
- S: Nem az ő hibája.
Úgy döntöttem. Én úgy döntöttem, hogy ezt megteszem velem.
Én, függetlenül a ruháktól, a sminktől, a sötétségtől, az utcától, a késő éjszakától, én úgy döntöttem, és már nincs vissza. Én egy kibaszott állat vagyok.
- E: Minden az ő hibája.
Még nekünk kéne feljelenteni.
Addig ficáncol, hogy kárt tesz bennünk.
A lelki sérüléstől nem is beszélve, előbb bevár, ebben a göncben, ebben a sminkben, ebben a sötét utcában.
Persze, mikor jogosan megkívánom, amit persze ő akart, ő alakította így, akkor meg nem kellek neki.
Miféle lelki játék ez?
- I: Terror!
- S: Én egy kibaszott állat vagyok.
- I: Annyira unatkozom. Mikor jövök már én?
- E: Mindjárt én jövök.
- Rövid csönd.*
- E: Szorítanom kell a száját. Erősen.
- I: Azt se bánom, ha megfullad.
Unom ezt a szerepet.
- E: Amúgy is meg fogjuk ölni.
- S: Meg fogja ölni?
- E: Meg fogjuk ölni.
- S: Én nem segítek megölni.
- E: Segítenem kell megölni.

S: Hova kerültem?
Mit teszek?
E: Börtönbe nem megyek.
Meg fogom ölni.
Ha nem ő, majd én.
I: Csak történjen már valami!
S: Hogy nézek ezek után az emberek szemébe?
Hogy számolok el magammal?
E: Legalább nem a dutyiban rohadok majd.
I: Végre én jövök.
E: Végre én jövök.
Ügyesen kell helyet cserélnünk.
I: Én jövök!
Én jövök!

A színpad elsötétedik.

III. rész

I, E és S egymás mellett ülnek félkört bezárva. E ül középen.

I: Fáj.
E: Olyan nagyon fáj!
I: Talán, ha nem rángatózok.
E: Meg kell próbálnom kiszabadulni.
I: Talán, ha nem rángatózok, nem szorítanak annyira.
E: Ki kell szabadítanom magam.
I: Lehet, hogy akkor hamarabb befejezik, és akkor vége.
E: Ki kell szabadulnom a fogásukból.
I: Úgy fáj!
E: Ezek a mocskok lehet, hogy élvezik ezt.
I: Arra vágnak, hogy küzdjek ellenük.
E: Akkor sem várhatom meg a végét.
Ha kiszabadulok, meg kell karmolnom.
Az arcába kapni, a szemébe.
Erősebbek nálam. Nincs más esélyem, egyetlen mozdulattal kell a gyenge pontjukon eltalálnom őket.
I: Kikaparom a szemüket!
A szemgödrük mélyéről fog folyni a mocskok vére!
E: Ki kell szabadulnom, nem hagyhatom abba a próbálkozást.

Rövid csönd.

E: Mintha engedne az egyikük a szorításon.

I: Enged a szorításon.

E: Most vagy soha!

I: Most vagy soha!

Rövid csönd.

I: Bassza meg!

Ez volt az egyetlen esélyem!

E: Nem szabad feladnom.

I: Ez volt az utolsó esélyem.

Nem bírom tovább.

Feladom. Elég!

Elég!

E: Csak meg ne fulladjak.

Tele a szám a könnyeimmel.

Ez a barom meg olyan erősen szorítja a szám.

I: Bár csak megfulladnék.

E: Már a taknyom is folyik.

Alig kapok levegőt.

I: Meg akarok fulladni!

Meg akarok fulladni!

Legyen már vége!

E: Ha véletlen lecsúszna a keze a számról.

Kiabálhatnék.

Kiabálnom kell.

Nem vagyunk messze a házaktól.

Nagyon is jók az esélyeim.

De nem kiabálhatok akármit.

Tűz van! Tűz van!

Ezt kell kiabálnom.

Amúgy szarnak rá az emberek.

Még nem adhatom fel.

Tűz van, azt kell kiabálnom.

S: Ez az egész az én hibám.

Ezt én akartam.

I: Ezt én akartam.

S: Ezt biztosan én akarhattam így.

I: Ezt én akartam.

12 S: Ilyenkor este itt sétálni. Egyedül.

I: A ruhám is túl mini.

S: A ruhám is túl mini.

Ki vagyok sminkelve.

Meg ez a magassarkú.

I: Ezt én akartam.

S: Nem mondhatom el senkinek.

I: Nem mondhatom el senkinek.

S: Hogy fognak rám nézni ezek után?

Milyen ember az, aki ilyesmin átesik?

Nem mondhatom el soha senkinek.

E: Ez az egész nem az én hibám!

Ezt nem én akartam! Nem kértem!

I: Nem az én hibám.

E: Nem adhatom fel, ki kell innen szabadulnom, és el kell mennem segítségért.

I: Segítségért.

S: Nem!

Nem mondhatom el senkinek.

Egy korcs vagyok. Egy korcs!

Ez az egész az én hibám, én tehetek róla.

De van remény.

I: Remény.

S: Ha magamban tartom. Nem mondom el senkinek.

Még élhetek teljes életet.

Még lehet teljes értékű az életem, ha nem mondom el senkinek.

Rövid csönd.

I: Én úgy szégyellem magam.

E: Nincs miért szégyellnem magam.

S: Én úgy szégyellem magam.

E: Nincs miért szégyellnem magam.

I: Én úgy szégyellem magam, de én ezt egy kicsit... egy kicsit élvezem.

Én ezt miért élvezem?

Hagyják abba! Elég!

Fáj! Fáj!

Hagyják már abba!

Én ezt élvezem!

Én ezt miért élvezem?

Rövid csönd.

S: Beteg vagyok.

Biztosan beteg vagyok.

Én beteg vagyok, és én ezt megérdemlem.

Aki ezt egy kicsit is élvezi, az beteg.

I: De miért?

Én ezt nem értem.

S: Most már biztosan örökre el kell hallgassam.

Soha nem mondhatom el senkinek.

I: Bár csak megfulladnék!

E: Koncentrálnom kell.

Észnél kell lennem.

Nem fogok megfulladni.

Ez az egész nem az én hibám.

Segítséget kell kérnem.

Ki kell szabadulnom.

I: Csak legyen már vége.

E: Ki kell szabadulnom, vagy megölnék.

I: Megölnék!

Úristen, lehet, hogy megölnék!

E: Biztosan megölnék. Nem hagynak csak itt.

Bár nem látom az arcukat.

Nem fognak kockáztatni.

S: Megérdemelném, hogy megöljenek.

Az ilyen betegek megérdemlik.

I: Megérdemlem. Beteg vagyok.

E: Én még élni akarok, és élni fogok.

Nem hagyhatom abba a rángatózást.

Nem hagyhatom abba a küzdést.

Kiabálnom kell.

Rövid csönd.

I: Ez elélezett. Egy elélezett.

S: Undorító vagyok.

Én undorító vagyok!

I: Ez belém élvezett.

Undorító mocskos bűdös fasz!

Elég! Elég volt!

S: Undorító vagyok!

Undorító vagyok!

I: Talán vége. Talán befejezik.

Megölnék vagy elengednek.

E: Még nincs vége.

Biztosan a másik is akarja.

Helyet fognak cserélni.

Itt a lehetőség.

A színpad elsötétedik.

IV. rész

Az előző jelenet végén a színpad sötétbe borul. Rövid hatásszünet következik, síri csönd. Egyszer csak egy hangot hallunk torkaszakadtából kiabálni:

Hang: Tűz van!

Tűz van!

Függöny

Bonaventurianum¹

(Részlet)

1.

Délelőtt van, kilenc óra lehet. Az aprócska szoba olyan hatást kelt, mint egy mini tengeralattjáró. Egyetlen, égre néző tetőablakon jön be némi kopottas, gyenge, felhőkön szűrt fény. Időnként percekre elered, majd abbamarad az eső.

Egy irodalmi elemzést, rövid dolgozatot írok éppen. Olvasok és jegyzetek az íróasztalomnál, kínlódva, lelkesedés nélkül. A szobatársam még alszik. Amikor eláll az eső, hallom, ahogyan lélegzik.

Valaki bekopog, nyílik az ajtó, Dedi bedugja a fejét:

Demó, jössz fizetni?, kérdezi fojtott hangon.

Aha, mindjárt. Öt perc, válaszolom. Várj meg a nappaliban.

Ákos és Andris is jön, teszi hozzá, majd óvatosan becsukja az ajtót.

Megkönnyebbülten nézek fel a jegyzeteimből, amik szinte fehéren világítanak az olvasólámpám fénykörében. Csak nyomós okkal függeszthetem fel az egyetemi feladat megoldását: a kollégiumi szobáért a lakbért minden hónapban előbb-utóbb ki kell fizetni.

Sorban állunk a ferences rendház titkársági irodája előtt. A hideg, téli hónapokban, novembertől februárig 55 euró a lakbér a központi fűtéssel járó többletkiadások miatt, tavasztól őszig 50. Fizetéskor Mónika, aki titkárnő és egyházi folyóiratok szerkesztője egy személyben, beírja a nevünket a lakbérnyilvántartást tartalmazó keményfedelű füzetbe. Visszatérünk a kollégiumba, ki-ki a maga szobájába. Összesen nyolc tetőtéri szoba képezi a kollégiumot: hét kétágyas és egy négyágyas.

¹ A szerző a szöveg megírása idején a Nemzeti Kulturális Alap Gion Nándor alkotói támogatásában részesült.

A szobatársam, Barna, felébredt. Felkapcsolta a villanyt. Az asztali számítógépe előtt ül, kékesfehér fény dereng az arca körül. Viszszatérek a dolgozatomhoz. Aztán felnézek az esőcseppektől pettyes tetőablakra: a szürke felhőrétegen kívül semmi egyéb nem látható.

2.

Havazik: daraszerű, szemcsés, sűrű. Arra gondolok, hogy az otthoniak valószínűleg fáznak ilyen időben. A vaskályha régi, füst szivárog belőle a szobába, a samottszigetelés eltöredezett, legfeljebb tizenöt Celsius-fokra melegíti a két helyiséget. Elé kell kuporodni, vagy lehajtani a nehéz szárítófedelelet, óvatosan akár rá is lehet ülni. A reneszánszról olvasok éppen: Niccolò Machiavelli: *A fejedelem*, Kopernikusz heliocentrikus világmérete, a Medici család, Firenze.

Szilvási, ezen a héten ő és szobatársa a két hetes, ahogyan kell, feltörölte tisztítószeres vízzel a szobák közötti folyosót. Ameddig szárad a padló, ez nagyjából tizenöt-húsz perc, ha nem muszáj, nem járunk a szobák és a nappali között, mert megmaradnak a nyomok.

Nagytyé viszont türelmetlen volt: sportcipőjét a kezében tartva, zokniban végigsétált a folyosó végén elhelyezkedő szobájáig. Szilvási észrevette.

Öt percet nem tudsz várni, baszd meg, hogy felszáradjon?, kérdezte indulatosan a nappaliban, miután Nagytyé másodszor is megtette a szobája és a lépcső közötti utat a nedves laminált padlón. Ezúttal a konyhába tartott.

Levettem a cipőmet, mit ugrálsz?, válaszolta Nagytyé az érdeklenség hangján.

Egy hétig nézhetjük a lábnymaidat, idióta, morogta a tévés kanapéről Szilvási.

Nekem ne dumálj, seggfej! Odamenjek?, válaszolta Nagytyé.

Eredj a picsába, majom!, mondta Szilvási.

Nagytyé némileg talán jogosnak érezte Szilvási felháborodását, mert csak ennyit mondott, mielőtt eltűnt volna a konyhaajtó mögött:

Már úgyis mindegy, baszd meg!

Szilvási erre is morgott valamit, aztán idegesen, összeszorított ajakkal, sűrűn pislogva a tévé képernyőjére erőltette a tekintetét.

A szobában különös, halk hangot hallani odakintről: a szélben a darás hó milliónyi fagyott szemcséje súrolja egyszerre a tetőt és az ablakot. A központi fűtés hibátlanul működik, kotyog a víz a csövekben. Meleg van, még az ablakot is megnyitjuk. Nem fázunk. Az otthoniak talán igen.

Atya, kérsz patkányt?

A szegedi ferences kolostor kollégiumában a fegyveres biztonsági őrtől kezdve az Európa-bajnok vívón át a Mária Terézia személyi testőrének ki tudja hányadik szépunokájáig sokféle ember lakott együtt. A Doki például kutatóorvos volt, aki abból él, hogy patkányokon végez kísérleteket. Bár én nem értek ehhez, azt mondta, hogy ezek az állatok nem olyan fertőzőek, mint a padláson vagy a lépcsőházban futkosók, amelyek közül egyet éppen a minap vert agyon a Ferenc Jóska nevű lakó egy partvissal. Sőt, állítólag olyannyira sterilek, hogy mondjuk ki: tulajdonképpen meg is lehetne őket enni. Márpedig, ami megtörténhet, az valójában elkerülhetetlen.

A kollégium nagy része még javában aludt, mikor a Mancsi, a Zsolt meg én már kint voltunk a konyhában. Ez a reggel is épp úgy indult, mint a többi: a Mancsi gingkóteát szürcsöl, mi kávé, miközben tetehavat összehordva készülődünk a munkába.

– Otthon a Tata simán felakasztotta a kutyát – kezdte Zsolt. – Nem kegyetlenségből, egyszerűen meg kellett tenni. Tényleg, ti hisztek az eutanáziában? – bökte oda, miközben megigazította a kotyogóst a villanyrezsón.

– Az ilyesmi hit kérdése? – feleltem, ő meg persze csak mondta a magáét.

– Felénk nagyon megy, rendszeresen lehet róla hallani, hogy ez meg amaz felkötötte az állatot. Merthogy hamis volt, vagy nem szerette a gyereket. De nálunk az is elég, ha egy kutya szökdösős, a szomszéd rögtön dróthurkot köt a kerítés alá, a lukhoz, aztán ha a blöki éjszaka megint próbálkozik, sutty, vége van.

– Lefőtt a kávé – szakítottam félbe újra. Közben mindketten a Mancsit lestük, aki egyelőre szó nélkül viselte a tortúrát.

– Tudjátok, nálunk a nagyszülőknél félkörös a kocsibeálló, aztán ahogy tolatasz, nem lehet jól belátni. Az izgága kutya meg úgy örült, mikor megjött a Tata, hogy egyenesen befutott az autó alá. Nagy nyikkanás. Egy lába eltört, meg még ki tudja, mi baja lett. Így dönteni kellett, hogy durr, ásonyél vagy kötél. De a dögökről jut eszembe. Hallod, Mancsi? Múltkor biciklizek Ópusztaszer felé. Báméskodok, jobbra szürkemarhák, balra halastó, kócsagok. Ismeritek. Nagyjából az Algyői-csatornánál jártam, mikor látom, hogy egy teknősbéka az út túloldalára igyekezik. Egy nagyobb mocsári teknős lehetett, bár meg nem mondom, mert épp ahogy észrevettem, áthajtott rajta egy kocsis. Az ember azt hinné, hogy az ilyenek aztán van hangja, de inkább csak úgy lágyan roppan, mint a nápolyi.

Ám ezen a reggelen a Mancit sehogy sem sikerült kihoznunk a sodrából. Arra számítottunk, hogy majd ismét felháborodik az alpári történeteinken, mi meg jól röhögünk. De semmi. Persze mi amúgy is csak a rituálé kedvéért hecceltük, mert egyébként rendes gyerek. Mi több, még a munkát is ő szerezte nekünk. Rögtön tudta, ha valaki arról panaszkodott, hogy a rekamiét arrébb kell pakolnia, vagy az udvarán elszaporodott a tyúkhúr. Aztán leadta a drótot: van munka, a plébánián ezt meg azt kell keresni. Ebben az időben így éltünk, egyik napról a másikra, a kiszolgáltatót öregasszonyok ötszáz forintjaiból.

De a Mészáros Mancsi is hosszú utat járt be, míg ilyen szent ember lett. Korábban ugyanis, nomen est omen, valahol a Nyírségben disznófeldolgozó üzemet vezetett, ami azt jelentette: ő adott róla papírt, hogy a szállítás közben elhullott állatok tulajdonképpen makkegészségesek. Mesélte, hogy egyszer Németországból egy romlott disznófejeket szállító kamion érkezett. Arról viszont szó sem lehetett, hogy a rakomány a szemétre kerüljön, ezért diákmunkásokat kellett szerződtetnie, hogy még mielőtt a fejeket visszafagyasztyák, szivacsos lemosás róluk a büzlő húslevet.

Hosszas tépelődés után aztán egyszer csak otthagya ezt a hazug életet, és vagy fél évre Ausztráliába, a kint élő öccséhez költözött. Ám a Mancsi még szinte el sem tökélt, hogy többé nem öl állatot, a sors máris kibabrált vele. Egyik nap a testvérével kocsikázni indultak. Csak úgy hasítottak át a nagy ausztrál sivatagon, mikor a piros homokon megtelepedett bokrok közül egyszer csak előugrott egy kenguru. Azt mondják, az is olyan, mint a macska, körül se néz, csak úgy vaktában rohan. Fékezni pedig már nem volt idő. Így történt, hogy a

Manci minden jó szándéka ellenére száznegyvennel kettészaggatott egy nyolcvankilós vörös kengurut.

Mivel azonban a pálfordulását követően minden ilyesmi kikészítette, nem faggattuk róla, hogy végül mi lett a döggel. Pedig kíváncsi lettem volna, én nem ismerek senki mást, aki már ütött el kengurut. Egyáltalán az ehető? De a vágóhídi hidzsra óta a Manci egyébként is vonzotta a hasonló eseteket. A közelmúltban történt például, hogy egy idősebb szőregi asszony hegedűtanárt keresett. Szerette volna a nyugdíjas éveit minél hasznosabban tölteni. Ő meg, kiváló népi hegedűs lévén, kapott is az alkalmon, és hétről hétre kibiciklizett a nénihez. Bár áttörő sikereket nem értek el (Az t a rohadt giszt tessék már!), az öregasszony rendkívül hálás volt a leckéért. Meg is akarta valamivel lepni a mesterét, hát rákérdezett, hogy szereti-e a nyulat. Igaz, a Mancinak az imént ecsetelt okokból kifolyólag nem volt gusztusa a húshoz, mégis eszébe jutott a kollégium, biztosan meglesz ott annak a helye. A néni pedig nagyon örült, hogy egyezik az ízlésük, úgyhogy a fagyasztóhoz lépve előkotort egy zöld-fehér csíkos nejlon-szatyrot, majd a kezébe nyomott egy szőröstül-belestül tepsilaposra lefagyasztott szürke házinyulat.

– Te Manci, mi is lett azzal a nyúllal, tényleg eldobtad egy árokba hazafele? Pedig a Bátor hogy szerette volna! Hallottad? Szegénynek szívférge van.

Aztán megint a kutyaírókról dumáltunk. Elmeséltem, hogy gyerekkoromban éppen akkor harapott meg egy, mikor a zeneiskolai hangversenyre igyekeztem. A művelődési házban rendezték minden évben a vizsgakoncertet. Ezer szülő, tanárok, függöny. Engem meg, alighogy kiléptem a házunk ajtaján, a szembe szomszéd kutyaája rögtön bokán harapott. Persze vita nem volt, így is le kellett játszani a darabot.

– De volt ennél rosszabb is – mondtam. – Nem sokkal az után, hogy Szegedre kerültem. Egyik nap elindultam a vasúti sínek mentén gyalog, csak úgy, poénból, a rókusi állomástól a Szeged pályaudvar felé. Bal oldalon betonkerítés, jobboldalt a töltés hosszú kilométerei. Útközben aztán követni kezdett egy kis foltos, drótszőrű kutya. Eleinte nem igazán zavart, ám ahogy egyre beljebb keveredtem a susnyásba, mind több és több kiskutya került elő. Legutoljára tizennégyet számoltam belőlük, akkor viszont már hiába is kerestem volna menekülőutat, mert bekerítették a nyamvadtak. Az egy szerencsém az volt, hogy sikerült felmásznom a hátam mögött álló ipartelep

betonkerítésére. Onnan köpködtem vissza röhögve a tetves kis görcsökre. Persze itt azért még nem volt vége. Mögöttem, a gyártelep udvarát sűrű fű nőtte be, mintha már évtizedek óta nem gondozná senki. Mivel tartottam tőle, hogy a másik oldalon meg őrkutyákkal találkozom, csak hosszas nézelődés után mertem leugrani. Óvatosan, minden érzékszervem kihegyezve, lélegzet-visszafojtva lépkedtem a gyom közt előre. Hát alig haladok nyolc-tíz métert, mikor közvetlen a lábam elől két fácán röppen fel füttyögve. Azt hittem, a gerincem kifosom ijedtemben.

– Na de gyerekek! – ugrott fel Zsolt a székből hirtelen. – Már fél nyolc van, elkések! Akkor este hatkor ugyanitt, a Doki vacsoráján! – szolt vissza még a lépcsőn lefelé futtában.

A reggeli végeztével aztán lassan én is készülődni kezdtem. Mosogattam, elraktam az ebédet. Közben meg ezen a munkán járt az eszem. Mégis micsoda ősbűn! Már csak azzal, hogy a világra jöttünk, egyből alá is írtunk a gályára. De mégis, ki vált meg? Kérdeztem a levegőbe, miközben a bakancsomba csúsztattam a lúdtalpbetétet.

Persze én is tudtam, hogy a mai napon azért mégiscsak érdemes volt fölkelni, mert mindenért kárpótolni fog a Doki exkluzív vacsorameghívása. Még egy üveg bort is vettem estére, és hát mire hazaértem, már ott is volt az asztalon a három kiszuperált albínó patkány. Az ő szerepük véget ért, a kísérletek lezárultak, úgyhogy a Doki a laborban valami gázzal elkábította, és szépen ki is nyírta őket. Nem is volt más hátra, csak kibelezni és megnyúzni. Miután pedig a bőr és a fejek is kikerültek a trágyára, és rezsóra tettük a köménymagos krumplit, én káposztát kezdtem fel dinsztelni, a Doki pedig a patkányokat kenegette rozmaringos fűszerolajjal.

– Kár lenne ezt az apró húst úgy miszlikbe vágni – magyarázta. – Inkább egyben sütöm meg, tepsiben, fokhagymásan. A megbeszéltek szerint aztán este hatra össze is jött a kollégium. Tízen biztosan voltunk, sőt, mivel ekkoriban ez még gyakran előfordult, végül az egyik szerzetes is az asztalunkhoz tévedt. Atya, kérsz patkányt? Imát mondjunk?

Padláskémek

(Novella)

Odaértünk a házhoz. Rogyadozó téglafal mögött, elvadult kert mélyén rejtőzködött az épület. Úgy döntöttünk, hogy a kapu mellett ugrunk be. Néhány házzal távolabb építkezés folyt, barnára sült, farmer rövidnadrágos munkások dolgoztak. Senki sem figyelt ránk. Először Arnold kapaszkodott fel, és egy hirtelen mozdulattal átlenyúlt a másik oldalra. Idegesen körülnéztem, majd lábamat a kapunak támasztva felhúztam magam a falra.

A házat a titkos helyünkről figyeltük ki. Arnold apja orvos volt, és szép nagy házat épített a falu déli részén, a dombon. Arnoldék az anyukája szüleinél laktak, egy még nagyobb házban, így a félkész épület a mi birodalmunk volt. Az átható fenyőillatot árasztó padlástérben rendeztük be a klubunkat. A bonyolult módon összeácsolt tetőszerkezet tanulmányozását soha nem untam meg. Elvittem apám orosz távcsövét, a cserepek között kialakított résen figyeltük a falut. Arnold a legjobb barátom volt, egész nyáron, minden nap reggeltől estig együtt voltunk. A nagymamája aznap süttött egy nagy tál illatos kiflit, belakmározunk, majd a szokásos tevékenységeinkkel töltöttük a napot: a fürdőben voltunk délig, majd szétváltunk, és kora délután találkoztunk újra. Kibicikliztünk a határba, szőlőt ettünk, himbálózunk az indákon az erdőben, körtét ettünk, majd visszabicikliztünk a faluba, és először leültünk a Sport nevű fagyizóban, ahol fagyigombócós limonádét ittunk, később pedig a Pizzéria nevű hely udvarában kialakított játékkerembe mentünk. Ezután Arnoldék felé indultunk, és már csak azt kellett eldöntenünk, hogy szateliton wrestlinget nézzünk, vagy megnézzük huszonkettedszerre videón a Terminátor 2-t. Ekkor javasoltam a házat. Az elhagyatott ház a főút másik oldalán, a domb alatt lévő utcában volt, jól beláttunk az udva-

rába a titkos helyünkről. Láttam, hogy a ház oldalának támasztott létrán be lehet jutni a padlására. Imádtuk a padlásokat. Mindkettőnk nagyszüleinek óriási sváb háza volt, a padlások tele kincsekkel. A padlás egy külön világ. A forró levegőben vékony fénycsíkokat vágva hatol be a fény a cserepek rései között, a fénycsíkokban cikáznak a porszemek. A gerendák között súlyos, szürke selyemhez hasonló pókhálók lógnak. A kincsek poros dobozokban és ládában találhatóak. Valamikor valaki elraktározta ide ezeket a papírokat és tárgyakat, azt gondolhatta, hogy kellhetnek még valamire, nem szemét, aztán megfeledkeztek róluk. Találtunk rejtélyes, gót betűkkel kitöltött okiratokat, fényképes újságokat, fekete-fehér fotókkal a második világháborús harcterről. Arnold nagyapja fogorvos volt, egy ládából különféle fogókat szereztünk. Az én nagyszüleim padlásáról színes üvegpalackokból állítottunk össze gyűjteményt. Minden okunk megvolt hát, hogy feltérképezzük a lakatlan ház padlását is.

Az udvaron látszott, hogy senki sem lakik itt. Vastag szőlőindák kígyóztak minden irányban, kövér szőlőfürtök heverték a földön. A ház rogyadozó állapotában is méltóságteljes volt. A sváb házak jellegzetessége az épület oldalán végigfutó széles, fedett terasz, ezt gangnak nevezték. A gang is elhanyagolt állapotban volt, facseteték hajtottak ki a cementlapokkal borított padló repedéseiben. A létra felé vettük az irányt. Legalább tíz méter magasan volt a padlásbejárat. A létra fája korhadt volt, és az egész tákolmány ijesztően ingott. Én mentem fel elsőként. Az ajtó be volt szorítva, de sikerült belöknöm. Feltárult előttem a padlástér. Ijedt madarak röppentek szét, amikor beléptem. Óvatosan megtapogattam a talpammal a padlót. Arnold is felért.

– Csukjuk be az ajtót – mondtam –, nehogy rájöjjön valaki, hogy itt vagyunk.

*

Az E5 elnevezésű főút Svédországban kezdődik, és Isztambulig vezet. Ezen az úton zajlott a személy- és a teherforgalom is. Nyáron itt hajtottak át a Németországban dolgozó török vendégmunkások. A dugig megpakolt Mercedesek és Golfok végtelen folyamában hömpölyögtek, néha a központban húsz percet is kellett várni, amíg át lehetett kelni az út másik oldalára. A központban, a községháza előtt táboroztak a rendőrök. Egymás után vadászták le az autókat, a törökök

pedig fizettek, csak ne tartsák fel őket. Aznap Srđan Golubović és Hámori Imre voltak szolgálatban. A harminchárom éves Golubović felnézett társára, a néhány évvel idősebb, de húszévesnek tűnő Hámorira, akit mindenki csak Mađarnak nevezett. Golubović azért lett rendőr, mert nem talált más munkát. Amikor a faluba költözött, azt várta, hogy az államtól kapni fog házat és földet, ahogy ígérték, de nem kapott semmit, még új igazolványt sem. A községházán ajánlották fel neki a rendőri állást. Egy hat hónapos tanfolyam után egyenruhát kapott, és szolgálatba került. Főként idősebb kollégák mellé osztották be, ücsörgött az autóban, amíg azok a megállított sofőrökkel egyezkedtek, majd zsebükbe csúszatták a márkákat. Híre sem volt a rendőri összefogásnak, ő nem kapott a pénzből. Hámori megosztotta vele a bevételt. Ez a gyerekképű, alacsony rendőr a hivatásának élt. Egy évet töltött Koszovón, majd önként jelentkezett a boszniai háborúba. Azt mesélik, ott történt vele valami, ő nem mond erről soha semmit. Amikor hazatért, egy ideig iszákos volt, egyedül bolyongott a kocsmákban, aztán összeszedte magát, és újra felvette a kék ruhát. Az arcán nem látszódott a kora, de akire ránézett hideg kígyótekintetével, tudta, hogy nem szereti, ha ellentmondanak neki. Aznap délután a rádiót hallgatták a motorháztetőn ülve, majd úgy döntöttek, hogy megisznak egy kávé. A Kume nevű fagyizó a községháza mellett volt, a tulajdonosa, egy egyedülálló, lóporfájú albán férfi, szívesen beszélgetett velük, és mindig ingyen főzött nekik a kávé. Golubović ment el a fagyizóba. Egyszer csak lövés dördült. A forró csészéket leejtve kirohant az utcára. Hámori már az autóban ült, idegesen integetett. Golubović odarohant, bevágta magát a Zasztavába, és a kerekeket csikorgatva megindultak. Hámori bekapcsolta a szirénát és a fényeket, az autók lelassítottak és félrehúzódtak.

– Fekete Audi volt, rendszám nélkül – mondta Golubovićnak, miközben a kormányt rángatta. – Leintettem, erre felgyorsított és rám lőtt.

– Eltalált? – kérdezte Golubović az ülést szorítva. Először vett részt igazi rendőri akcióban. Önkéntelenül megkérdezte. – Mi van, ha megint löni fog?

– Fogd a rádiót, és kérj erősítést – utasította Hámori.

A központban levő nő először azt hitte, hogy hülyéskedik.

– Srki, mindig is tudtam, hogy golyóálló vagy – mondta neki.

Aztán rá kellett jönnie, hogy ez most igazi. Nem kocsmaverkedés, ahova úgymint akkor kell kiérni, amikor vége van, nem baleset,

ahol megvárják őket, most riasztani kell a többi rendőrt, és értesíteni a központot. Mira Jasenac tíz éve dolgozott a rendőrségen, de még soha nem sietett, tudja ezt mindenki, aki várakozott rá a pultnál. Most nem is tudta, mit csináljon először. Átszaladt az ügyeletes szobába és elmondta, hogy mi a helyzet. Négyen voltak bent, közülük ketten már az éjszakai váltásra jöttek. A rendőrök felugrottak, és a kék csempével borított előtérbe vonultak, ahol mindannyian rágyújtottak. Közben megjött a parancsnok is, kétszer megnyomta a dudát az épület előtt, mire mindannyian kirohantak. Két autóval, fény- és hangjelzésekkel indultak el. Mindkét autó csomagtartójában géppisztolyokat tartottak, lezárt fémdobozokban, melyeket havonta egyszer kinyitottak, a parancsnok aláírta a karbantartási ívet, és visszazárta a dobozt. Az 1300-as Lada motorral szerelt 101-esek bőgve vágtak ki az állomás parkolójából, nem látták a visszapillantó tükörben az épület elé rohanó titkárnőt, aki sírva integetett utánuk.

A rendőrfőnök bekapcsolta a szirénát, és bevágott a főúton cammogó törökök közé. Megreccsent a rádió. Mira Jasenac a protokolltól eltérően nem azonosítással kezdte, hanem azt nyögte a mikrofonba: Ekkor kapták a második információt.

*

Az Audi hangos túlköléssel ugrasztotta félre az előtte haladókat, de a sűrű forgalom miatt nem tudott előzni. Egyszer csak bevágott egy mellékutcába, és eltűnt a rendőrök szeme elől.

Irodalom és háború

Húsz év múlva¹

A kortárs magyar próza egyik viszonylag új és némileg zavarba ejtő jelensége a realizmus visszatérése az irodalomba, az összes vele kapcsolatos problémával együtt. Ezek közül az egyik rögvest az, hogy miért visszatérésről beszélünk, hiszen akármennyire is problematikus a valóság fogalma és a róla való beszéd lehetősége, az irodalom anyaga akkor sem tud más lenni, mint a valóság, ha a legabsztraktabb, legavantgárdabb kifejezési formában is jelentkezik. A realizmus azonban ennél szűkebb kategóriának tűnik lenni, arra utal ugyanis, hogy egy irodalmi szövegnek nemcsak, hogy van referenciális olvastata, hanem ez az elsődleges. Arról beszél tudniillik, hogy milyen a világ körülöttünk, ám ez a beszédmód nem az utánzás értelmében mimetikus, hanem a Grassi-féle megnyilatkozás², megmutatás értelmében (GRASSI 1997).

Úgy tűnik, a kortárs irodalom egyre érzékenyebben reagál a társadalmi kérdésekre, melyek között éppúgy jelen van a közelmúlt feldolgozatlan vagy kevésbé feldolgozott traumáival való szembenézés készítése, mint az, hogy társadalmi igazságtalanságokra mutassa-

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² „A mimézisz és a mimeiszthai Arisztotelész számára nem »utánzást« jelent, hanem »megnyilvánítást«, »megmutatást«” (GRASSI 1997; 105). S hogy minek a megmutatását, az kiderül Arisztotelész *Poétikájából*, melyben azt olvashatjuk, hogy „az utánzók cselekvő embereket utánoznak” (ARISZTOTELÉSZ 1999; 9), valamint, hogy „a tragédia nem az emberek, hanem a tettek utánzása” (ARISZTOTELÉSZ 1999; 16). Ahogyan Heidegger érti Arisztotelész-interpretációiban, az emberi praxis, az élet mozgalmasságának felmutatásáról van szó a logosz által. A mimézis azonban nem értékeli le a költészetet, hanem éppenséggel betekintést enged a tettekben tükröződő jellemekbe, vagyis magába az emberi lélekbe, emberi természetbe.

nak rá, felhívják a figyelmet a nehéz sorsú emberekre. Ennek kapcsán merül fel egyre sűrűbben a „realizmus” vagy a dokumentarizmus terminusa. Kritikai konszenzus nem született még velük kapcsolatban, és még csak néhány cikkben vetettek számot ezzel a jelenséggel. Jobb híján „szegénysegirodalomnak” hívják azt a fajta irodalmat, mely a nélkülöző, társadalom perifériáján élő rétegeket mutatja be, ami némelyek szerint valóságos divattá vált manapság. S ott van még a szintén jobb híján történelminek nevezhető regények sora, melyek egy-egy korszakot dokumentálnak, vagy egy énelbeszélő szemüvegén keresztül, vagy pedig egy mindentudó narrátor elbeszélésében. Vannak, melyek a közelmúlt egy alig ismert szeletét dolgozzák fel – mint például Zoltán Gábor *Orgiája* vagy Závada *Egy piaci nap* című regénye –, s vannak, melyek azt mutatják be, hogyan nézett ki egy-egy korszak belülnézetből – mint mondjuk Tompa Andrea regénye, *A hóhér háza* vagy Vida Gábortól az *Egy dadogás története*. Úgy tűnik, a kortárs irodalomban egyre erősebb tendencia az, amit a Grassi mimézisértelmezése szerint megmutatásnak, megnyilvánításnak nevezhetünk, s ebbe a sorba illeszthetők be azok a regények is, melyekben valamilyen módon témává válik a délszláv háború.

Már csak azért is, mert az egyik szerző, Orcsik Roland is arról beszél egy interjúban, hogy a háború kapcsán alapvetően kétfajta poétikai eljárás különböztethető meg: az autobiografikus próza, valamint a neorealizmus. A kettő nyilván nem zárja ki egymást. A háborúval kapcsolatban azonban sok is, kevés is realizmusról beszélni. Sok, hiszen a háború maga a színtiszta realizmus a szónak abban az értelmében, ahogyan a mindennapokban használják. Ám valahogyan mégis kevés, hiszen a háború túl van mindenben, amit el tudunk képzelni, szétrobbantja az egész életvilágunkat és átrendezi annak értelem-összefüggéseit; a háború maga a szürrealitás. A szakirodalom traumairodalomként szokott még hivatkozni ezekre a szövegekre, és kétségtelen, hogy traumáról van szó, ám magát a szót annyit használták az utóbbi években az irodalommal kapcsolatban, hogy magyarázó érvénye némileg megkopott. Arról nem is beszélve, hogy – ha jobban megnézzük – ebben a szerencsétlen sorsú régióban jóformán nem is lehet másféle irodalmat művelni, mint traumairodalmat. Csakhogy akármennyire is közkézen forog ez a terminus, és végtelen szövegtenger áll mögötte, mégis talán ez bizonyul a legalkalmasabbnak arra, hogy általa megragadjuk azt a sorseseményt, amit egy háború jelent, hiszen a háborúról szóló szövegekből és az írókkal készített interjúk-

ból egyértelműen kiderül, hogy valóban erről van szó. A sorsesemény fogalma, ahogyan Tengelyi László érti, olyan esemény, melynek hatására „önazonosságunk szövedéke felfeslik, és ennek folyamánként olyan lehetőség nyílik meg előttünk, amely az elsajátítás minden igyekezetével a megszüntethetetlen *máság* és *idegenség* erejét szegezi szembe, s amely ennél fogva egyenesen az *önmagunkból való kilépés igényét* támasztja velünk szemben” (TENGE LYI 1998; 43). A más-
ság és idegenség ereje szétzilálja a világot, mely eleddig többé-kevésbé biztonságot nyújtó összefüggésrendszerként, magától értetődő természetességgel adódott számunkra, s az otthonosság helyén valami *Unheimlichkeit*, hátborzongató idegenség jelenik meg. Úgy gondolom, ezek a leírások érvényesek lehetnek a háború tapasztalatára.

De éppen itt válik kérdésessé, hogyan lehet beszélni, írni a háborúról? Hogyan lehetséges kifejezni valamit belőle, megragadni, megközelíteni úgy, hogy a giccshatáron, a közhelyeken innen maradjon a beszélő? Egy-egy nagy, sorsfordító esemény után, mely tömegek életére van kihatással, magától értetődő módon szaporodnak meg azok a művészeti alkotások, tudományos művek, melyek megpróbálnak számot vetni a közelmúlttal. Csak egy példa erre, hogy a háborús irodalom első igazi nagy felfutása az első világháborút követően volt, amikor a felhozatalt áttekintve Turóczi-Trostler József azt állapította meg, hogy „ma nincs fegyvernem, front, német város, tartomány, felekezet, párt, melynek ne akadt volna háborús megörökítője” (TURÓCZI-TROSTLER 1930; 23). Virágzott a háborús irodalom, hiszen az élmény még az antimilitaristák számára is eleven és mély volt, és a kortársak számára az volt „korunk egyetlen eldöntő és kiható kollektív élménye” (FÁBRY 1930). Hasonló megállapításokat lehet tenni a délszláv háborúkat követő irodalomról is, mely – legalábbis a Balkánon és környékén – a maga korának egyetlen eldöntő és kollektív élménye volt, melynek számos oldaláról, mozzanatáról irodalmi művek sora született a térségben szerbül, horvátul, bosnyákul, magyarul.

Szerbhorváth György írja egy tanulmányában – melyben a háborús irodalom tekintetében az első világháborút ő is korszakhatárnak tekinti –, hogy a háború idején az írók számára az írás hozzásegített a normalitás látszatának a fenntartásához, afféle terápiás eszköz volt, ám igazán nagy remekművek nem születtek ekkor (SZERBHORVÁTH 2005). Hivatkozik továbbá Végel László egy írására, melyben azon medítál, hogy divattá lett írni a háborúról, divat lett a véres balkáni

háborút emlegetni, és a háborúról való beszéd trivializálódásától tart. Kétségtelen, hogy a háborúról szóló, vagy vele bármilyen áttételesen is foglalkozó művek korántsem egyenletes színvonalúak. Tanulmányom azonban nem elsősorban esztétikailag akarja mérlegre tenni a három kiválasztott regényt (Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*; Orcsik Roland: *Fantomkommandó*; Sirbik Attila: *St. Euphemia*), hanem azt elemzi, hogyan jelenik meg bennük a háború mint sorseseemény tapasztalata, és az erről való megszólalás lehetőségét firtatja. Természetesen számos kérdésre nem tér ki, hiszen az utóbbi években sok kritika, recenzió, előadás született ezekről a könyvekről, és ennyi idő távlatából aligha lehet ezekhez hozzátenni.

A kiválasztott művek az elmúlt években jelentek meg a vajdasági irodalom fiatalabb generációjának alkotóitól, és rögvest nagy feltűnést keltettek, Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regénye pedig Mészöly Miklós-díjat kapott. Vagyis – ha történetileg nézzük – azt mondhatjuk, hogy önálló jelenségről van szó, pontosabban arról, hogy egy új generáció is megpróbál számot vetni a háború tapasztalataival, mint sorseseménnyel. Ahogyan Valuska László írta a Könyvesblogon: „Húsz év telt el, felnőtt egy generáció, ami beszélni akar a délszláv háború borzalmairól” (VALUSKA 2017). A generációs jelentkezésre mások is felfigyeltek; Nemes Z. Márió Sirbik Attila könyvének fülszövegében egyenesen generációs kulcsregényről beszél, és szintén az ő regénye kapcsán jegyzi meg Márjánovics Diána, hogy a „regény narrátora egy nemzedék hangját igyekszik felerősíteni” (MÁRJÁNOVICS 2016). A *St. Euphemia* narrátora ki is mondja: „Elbaszott nemzedék vagyunk, egy kibaszottul elcseszett nemzedék...” (29), mely állítás egyszerre erősíti meg, hogy valóban nemzedékiségről lehet szó, másrészt minősíti is annak élethelyzetét. (S itt ismét adódik a párhuzam az első világháborút követő háborús irodalommal, hiszen ott is megfigyelhető volt a művek és alkotók egy második hulláma, a fiatalabb generációé, akik még gyerekek, kamaszok voltak a harcok alatt.)

Ez a nemzedéki konstelláció bizonyos értelemben a véletlen műve, hiszen aligha volt bármi szándékosság abban, hogy ezek az alkotók egy bizonyos időintervallumon belül egyszerre jelentkeztek ezekkel a művekkel. Más értelemben pedig talán mégsem a véletlen műve, hiszen arról is szó van, hogy egészen egyszerűen felnőtt az a generáció, amely gyerekként, kamaszként, fiatal felnőttként élte át a háborút, és alkotó emberekként nem tudták kikerülni azt, hogy számot

vessenek vele. Ahogyan Danyi mondta egy interjúban: „Húsz évig, amíg nem akartam ezzel foglalkozni, valamilyen módon hazudtam magamnak. [...] Én is megpróbáltam folytatni az életet, amely megszakadt, mert vannak az embernek tervei, vágyai, elképzelései, és van egy irányultság, ami felé az élete tart, de ha közben történik valami, ami ezt az irányt módosítja, vagy nagymértékben befolyásolja, akkor egy idő után az ember érezni kezdi, hogy elveszik a lendület és az erő. Ilyenkor még mindig lehet hazudni magunknak tovább, de azt hiszem, hogy nálam ezek a testi tünetek időben jelezték, hogy nem azt az életet élem, ami az enyém, hogy nem vagyok őszinte magammal, és nem akarok beleállni abba a sorsba, ami nekem adatott, vagy ami nekem jár, vagy ami az én sorsom” (DANYI–BÍRÓ 2017; 563). Sirbik hasonlóképpen nyilatkozott; szerinte a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején születettek mostanra értek meg arra, hogy felfogják, mi is történt velük (SIRBIK–KURCZ 2015). Orcsik pedig a könyve bemutatóján mesélte, hogy már fiatalon megmérgezte a háború mint mediális tapasztalat: vagyis az a tény, hogy a médiából tudják, hogy a közvetlen közelükben harcok dúlnak, ám maguk nem találkoznak közvetlen közletről a háborúval (SZUTORICS 2017). Körülbelül húsz évnek kellett tehát elteltie, mire ez a generáció megértette, mi történt vele, szembenézett ezzel, és megírták a maguk történetét.

Radics Viktória elemzi egy tanulmányában, hogyan alakult át a nyelv és egyáltalán az irodalmi megszólalás lehetőségfeltétele a háborúban. A mitizáló, etnonacionalista irodalommal szemben (mely a háborús uszítás és a nemzet felsőbbrendűségét, valamint áldozatszerepét egyszerre kiemelő diskurzus szolgálatába állt) kialakult az a fajta irodalom, mely „a *különbség poétikáját*, a *tanúságtétel* és az *új érzékenység poétikáját*, a *szenzuális realizmust* és a *kritikus mimetizmust*” (RADICS 2008) műveli, ám nem humanisztikus értékek képviselőjében vagy valamilyen metafizika menedékében. Radikálisan kétségbe vonja azokat az identitásképleteket és mítoszokat, melyeket előszeretettel használ minden háborús propaganda: az etnikai homogenitás mítoszáét, a macsó kliséket, és velük szemben a „peremre szorítottak, a sehova sem tartozók, a fiatalok, a homoszexuálisok, a feministák, a hontalanok, a disszidensek, a társadalmon kívüliek világaira és értékeire figyelnek, és nekik adnak hangot” (RADICS 2008). Úgy gondolom, ezek a megállapítások Danyi, Sirbik és Orcsik regényeire is találóak.

A kritikusok a *road movie* műfaját szokták emlegetni a három regény kapcsán, hiszen mindegyik főhőse nyughatatlanul bolyong. Igaz, a *Fantomkommandó* hőseinek tere egy kisvárosra korlátozódik, de a főhős, Spenót, a haverjaival együtt járja be és térképezi fel azt a talpalatnyi földet, melyet a háború szabadon hagyott számukra – noha ez sem nélkülözi a kockázatokat. Nem derül ki, melyik városról van szó konkrétan, és az olvasónak egyre inkább az az érzése, hogy valamilyen szürreális világban vagyunk, amelyben az emberek bezárkóznak a bunkerszerűen megerősített házaikba, az utcákon pedig az állatkeretből kiszabadult oroszlánok, tigrisek, majmok grasszálnak. Egyszerre tragikus és groteszk ez a kép, mint ahogyan az utolsó náci törpe figurájáé is, akivel Spenóték egy régi szélmalomban találkoznak. A *St. Euphemia* hőse is ide-oda sodródik a világban; Pécs, Szabadka, Rovinj között imbolyog, és sehol sem találja a helyét. A *Fantomkommandó*hoz hasonlóan ennek a hősei is sodródó kamaszok, akik nem látnak semmilyen perspektívát maguk előtt, drogokba, zenébe, bandázásba menekülnek, miközben leépül és széthullik az ország körülöttük. Nincs pénzük, nincs dolguk, nincs jövőjük, és előfordul, hogy családjuk sincs, hiszen ahogyan fokozódik az örület, úgy hullanak szét a egyes házasságok. Az utolsó szólam beszélője, a Jenki nevű figura végül jelentkezik a seregbe, hiszen anélkül nem kapna munkát, így a frontig tágul a regény horizontja.

Az előző két regénytől eltérően *A dögeltakarító* nagy része nem egyes szám első személyben íródott, ám a szöveg ritmusa, a hosszú mondatok tudatfolyamot imitálnak. A főhős itt is helyét nem találva bolyong a világban, ám mintha még az előző két regény hősenél is kevesebb realitásérzék jellemezné, hiszen minden komolyabb előkészület nélkül akar eljutni Amerikába. Az indítékai világosak, hiszen kiderül, hogy kiábrándult Európából, ám a Luftbrücke-terv kivitelezésének semmi realitása, még akkor sem, ha Berlinig sikerült elvergődnie. Onnan azonban hazakeveredik Újvidékre, majd Budapest és Split között ingázik, és megfordul Temerinben is. Az előző történetekhez képest annyi elmozdulást regisztrálhatunk, hogy Sirbik és Orcsik hősével ellentétben Danyi figurája megérkezik valahová: a regény utolsó, nagy jelenetében a spliti katedrális tornyában, látomászerűen feltáru előtte a messzeségben Újvidék, fehérén, mintha havazott volna, és ettől valami megnyugvásféle töltötte el, amitől úgy érezte, meg tudja bocsátani végre az elhibázott éveket. Ez a megnyugvásféle pedig akár sorseseménynek is tekinthető, hiszen ez-

után a főhős arra gondol, hogy itt valami a végéhez ért, és jó lett volna egy bácskai pálinkával befejezni az egészet.

Mindhárom regényben közös tehát az, hogy a háború, mint *Unheimlichkeit* a szereplőkkel valóban a „megszüntethetetlen *másság* és *idegenség*” olyan erejét szegezi szembe, mely „egyenesen az *önmagunkból való kilépés igényét* támasztja” velük szemben – ahogyan Tengelyinek a sorsesemény fogalmáról való leírásában olvashatjuk. A szereplők életvilága a háború hatására gyökeresen megváltozik: a másság és idegenség világává válik, ami eladdig többé-kevésbé otthonos volt számukra, de legalábbis áttekinthető, biztonságos. Danyi szereplője esetében különösen érzékletes az, hogy a hősnének a saját teste is felmondja a szolgálatot, és nemritkán vele ellenséges instanciává válik. Vagyis az én saját, térbeli megtestesülése is valami megszelídíthetetlen és megszokhatatlan idegenséggé és mássággá lesz, hiszen ki tudna azzal megbarátkozni, hogy a teste rendre nem csupán kellemetlen helyzetekbe hozza, hanem ezekben az emberi kultúra és civilizáció legalapvetőbb tabujait kénytelen megszegni. A testi folyamatok amúgy is cenzúra alá esnek, hát még az emésztéssel, ürítéssel kapcsolatos rendellenességek! A háború a testet is átprogramozta, noha tudjuk, hogy már jóval előtte, a nagy szerb mítingeken is becsinált a nadrágjába, ám ezeknek a mítingeknek a hangulata és logikája is a militáns gyakorlatot követte.

Sirbik Jenki nevű szereplőjénél is megfigyelhető a test normális működésének a felfüggesztődése, amikor a fiú kikerül a frontra: „nekem akkoriban lesz olyan feszes a segglyukam, az a gyűrűizom, ami, ha valakinek feszes, arra azt is mondják, olyan vagy, faszikám, mint akinek zabszem van a seggében. Hát én a mai napig nem tudom kilazítani” (150). Amikor a koszovói határ környékén bombáznak körülöttük, akkor ezt úgy jellemzi: „mintha a beleimen gitároztak volna” (162). Éppúgy, mint Danyi hősnének, neki is a vegetatív idegrendszerét roncsolja a háború, végérvényesen megváltoztatja a test működését, mely már soha nem lesz olyan, mint békeidőben. Kutya-húst esznek jobb híján, és elgémberedett izmokkal gubbasztanak a lövészárokból. Lassan kivetkőznek emberi mivoltukból is: levágott siptár fejekkel fényképezkednek, elállatiasodtak, „az emberi mivoltunk győzetett le” (163), továbbá egy harctársa is azt mondja neki, hogy „nem vagy te már ember, Jenki” (165), hiszen annyira lesóványodott az éhezéstől. Ember mivolta mégis abban a sokat elemzett momentumban jelentkezik, hogy összebarátkozott egy német

juhászcutya félével, enni adott neki, s mikor meghalt, eltemette és elsiratta.

Érdekes, hogy hasonló emlékezetes mozzanat Danyi regényében is található. Amikor a főhős a két szerb kollégájával döböket szed össze az utak mentén, akkor időben már rég túl vagyunk a háborún, ám a mentális és testi traumák nemhogy nem múltak el, de arra kényszerítik a traumatizált túlélőket, hogy egy véget nem érő jelenben éljenek, ahol a múlt még mindig meghatározó erővel bír a jelen és a jövő vonatkozásában. A döböök összeszedése világos metafora: a háború nyomainak az eltakarítására utal, a halottakra, a romokra. Az egyik ilyen útjuk során találkozik a főhős egy német juhászcutyával valahol az út mentén, hazaviszi, és másnapra az állat már nem él. A férfi gödröt ás neki, eltemeti. A kört tehát nem lehet megtörni: aki pusztulásra van ítélve, hiszen a sorsa a dögeltakarítók keze közé vezet, az akkor is el fog pusztulni, ha átmenetileg kegyelmet kap. Danyi és Sirbik regényében a megmentett, majd elpusztult cutyák motívumát a kritika úgy értelmezi, hogy a lét teljes értelmetlenségének és a teljes elembertelenedés közepette jelenik meg az az állat, mely a szereplőkből emberi érzéseket és gesztusokat hív elő. Sokatmondó, hogy nem emberek, hanem állatok közvetítik a moralitás szféráját az állati szintre került férfiak számára.

Danyi regényében egy másik cutya is előfordul a regényben: a főhős egykori szerelme, Celia beszerez egy staffordshire terriert, akit P., a szeretője nem igazán kedvel, és mivel úgy tudja, hogy az effajta agresszív cutyák egyedül a vadászoktól félnek, ezért egyre több vadászruhát szerez be magának. A cutya ebben az esetben inkább ellenséges instancia, mely alkalmazkodásra készíti P.-t, arra, hogy ruhatárával együtt identitást is váltson. És érdekes mód, Orcsik regényében is felbukkan egy cutya. Amikor Spenót a háborús állapotok között élő városban kószál, akkor csapódik hozzá egy korcs, akit Snoopynak nevezett el, és haza is vitte, a család pedig azon nyomban be is fogadta, kapott házat, tálat, és ki is lett jelölve a feladata: házőrző lesz. Ő megy Spenóttal a veszélyes városi utakra, és őrködik, amikor kell. Vagyis, miközben a háború teljesen felforgatta mindenkinek az életét, mindenki kiesett a régi szerepéből, és új feladatokat kell megoldania, aközben a cutya és a gazdája között létrejön egy teljesen hagyományos kapcsolat, „kölcsonös ragaszkodás” (56), noha Spenót megjegyzi magában, hogy ő nem tudna „bármelyik cutyához kötődni” (56). Aztán, amikor megismerkedik a városban bujkáló lánnyal, Ancsával, a

kutya párszor megszimatotha, majd vidáman csóválta a farkát. Snoopy konstataha is, hogy „látszott, hogy a lány értett az állatok nyelvén” (60). A kutya-ember kapcsolat ebben az esetben is valami ősi szövetséget jelent, mely mindkét fél számára biztonságot hoz.

A *Fantomkommandó*ban más minőségben is feltűnnek az állatok: a város vadsparkjából kiszabadultak az addig fogva tartott jószágok, és a háború idején majmok, tigrisek, oroszánok grasszálnak az utcákon. Groteszk kép ez a feje tetejére fordult világról: ezek az állatok eleve valamilyen egzotikus látnivalót jelentenek az európaiak számára, ezért is hozzák létre az állatkerteket, ahol domesztikált körülmények között lehet bámulni őket. Az állatkertek mesterségesen létrehozott zárt terek, ahol az állatokat gondozzák – ilyen terek a természetben nem fordulhatnak elő, kiváltképp nem Európában. A háború azonban ezt a térszerkezetet is szétrombolja, és összekeveredik az egzotikus a mindennappal, szürreális, groteszk hatást hozva létre. Spenót barátjáné, Anikó gondozza egy részüket az orvosi rendelőben; egy csimpánzról és két szurikátáról gondoskodik. Az ember-állat viszony ebben az esetben részint ugyanaz, mint amikor a fenti regényekben a fiúk barátoktaz kutyaakkal, hiszen ugyanaz a szeretet és gondoskodás jelenik meg benne, ám az állatok egzotikuma a háború egy új arcát, minőségét is megmutatja; azt tudniillik, hogy itt mégiscsak kevés a realizmus kategóriája a leírás számára. Ez lehet az olvasó érzése akkor is, amikor Spenót azt magyarázza a lánynak, hogy a náci törpe engedte szabadon az állatokat, mert „Náci Teremtőnek képzeli magát” (109), és új fajokat akar létrehozni.

Figyelemre méltó mozzanat, hogy egyedül Spenót az, aki nevet ad az általa befogadott és gondozott állatnak; a névadás mágikus gesztusával pecsételi meg kettejük szövetségét. Furcsa is számára, hogy a kutya azon nyomban hallgat a nevére. A másik két regénybeli befogadott kutyának nincs neve, igaz, az ideiglenes gazdáikkal való kapcsolat is nagyon kurta időre korlátozódik. Anikó pedig szántsándékkal nem ad nevet a csimpánznak és a szurikátáknak, mondván: „attól félek, ha nevet adok nekik, túlságosan is ragaszkodom majd hozzájuk” (111). Ennek ellenére mégis erősen ragaszkodik hozzájuk, hiszen ők jelentik a legfontosabb támaszait. Azt mondja: „csak az állataimban bízhattam” (118). Ennek háttere előtt még inkább hangsúlyossá válik a Spenót és kutyája közötti kapcsolat különlegessége.

Ehhez képest is figyelemre méltó, hogyan alakulnak az *emberek közötti kapcsolatok* a három regényben, ha a *St. Euphemiában* és

A dögeltakarítóban az állattal való kapcsolat jelenti a hősök legemberibb viszonyulásmódját. Ahogyan a háború mint sorseseemény a „megszüntethetetlen másság és idegenség” tapasztalatát jelenti általában, úgy az emberek egymás közti viszonyában is. Danyi főhősének nincsenek barátai, és a nőkkel is igen ellentmondásos a kapcsolata. A horvát lánnyal, Celiával való szakítása nem önmaga okán volt fájdalmas számára, hanem azért, mert „ezzel a szakítással még egyszer át kellett élnie mindazt, amit a háború kitörése jelentett, vagyis újra el kellett veszítenie valami fontos részét az életének...” (119). Celia a háború előtti világ szimbólumává lett, amihez minden bizonnyal az is hozzájárul, hogy horvát és a tengerparton ismerkedtek meg, mely többé már nem közös tengerpart – ami hatalmas érzelmi és kulturális veszteség a szerbek és a vajdasági magyarok számára. A lány tehát a régi időkre emlékezteti a főhőst, vagyis annak a tünetegyüttesnek a jelölője, amit jugónosztalgianak hívnak Bazooka rágógumival, tengerparttal együtt. A két szerb kollégájával, a dögeltakarítókkal nincs különösebben mély kapcsolata, munkatársak, mint ahogyan alkalmi megbízójával, Dalival sem.

Az emberi kapcsolatokra Sirbik regényében is rányomja a bélyegét a háború. A tenger itt is veszteséggént jelenik, annál is inkább, mert a főhős nagymamája Rovinjnban lakott, és minden nyarat ott töltöttek a háború kitöréséig, mely nemcsak a tengert vette el, de a gyerekkort is. Az új horvát állam pedig a Szabadkára menekült nagymama házáat is elvette – „odalett a paradicsom” (32). A főhős azért imádkozik, hogy vigyék el az apját katonának, mert nemcsak hogy nincs vele túl jó kapcsolatban, de kifejezetten „félek, rettegek” (25), mert tettlegesen és szavakkal is terrorizálja. Kiderül az is, hogy a gyerek verése, megálázása, bántalmazása a megszokott nevelési módszerek közé tartozik abban a közegben – vagyis szinte mindenki sérült, frusztrált és boldogtalan azok miatt a traumák miatt, amit gyerekként voltak kénytelenek elszenvedni, és ezeket a traumákat ők is továbbadják a saját gyerekeiknek, hiszen nem ismernek más bánásmódot a gyerekekkel szemben, mint amelyben nekik részük volt. A verekedés aztán az egymás közti érintkezés bevett elemévé válik, valóságos rituálévá, hiszen a városbeli sátánista, punk és egyéb bandáknak ez az egyetlen nyelv áll rendelkezésre az egymás közti párbeszédhez. Aztán a rendőrök is verik őket, ha beviszik a bandatagokat: az erőszak univerzális nyelv.

A háborús időkben azonban a szülők is tehetetlenek, kénytelenek felülírni az addig elfogadott erkölcsi normákat: az apa fát lopni viszi a

fiát az erdőbe. Az anya tiltakozik: „ebbe a házba ne hozz nekem több lopott fát, ha mész is, a gyereket ne vidd, mit gondolsz te, lopásra tanítod ezt a gyereket, mire tanítsam, hogy dolgozzon a semmiért...” (34) – csapnak össze a szülők, és ebben a vitában benne van a háború előtti értékrend teljes összeomlása: fát kell lopni, hogy legyen mivel fűteni, még hozzá a gyereket is meg kell tanítani lopni, mert a szükség arra kényszerít, és a munka semmit nem ér. Teljes értelemdeficit, nihil veszi át az addig megszokott életvilág helyét: „nem fizikailag, hanem szellemileg szüntek meg a részletek, a történések, a semmittevés és a hiábavalóság érzése maradt a háború, az életben maradás, a túlélés ideje alatt” (35). A főhős Pécsre menekül, de ott is idegennek érzi magát, hiszen míg zajlik a bombázás, az élet megy tovább, alig vesznek erről tudomást, ő pedig ki van bukva attól, hogy „bombázzák a hazámat” (41). Hazaköltözik Vajdaságba, ám ott sem tud mit kezdeni magával.

Orcsik regényében azonban nemcsak az állatokkal való viszony szorosabb és melegebb, mint a másik kettőben, hanem egyáltalán az emberek egymáshoz való viszonya is inkább idézi a többé-kevésbé normális hétköznapok világát. Persze, ehhez az úgynevezett normalitáshoz ugyanúgy hozzátartozik a szülői erőszak és agresszivitás, mint Sirbiknél. Az apa jelleme itt annyival árnyaltabb, hogy megtudjuk róla, hogy minden kisebbséget gyűlöl: a cigányokat, a zsidókat (ők felelősek mindenért) és a melegeket (őket pedig legszívesebben kiirtaná). Az apa figurája állatorvosi lova a frusztrált, szociopata, komplexusokkal küszködő, agresszív kisembernek, aki hiába éli át a kisebbségi lét hátrányait, más kisebbségekkel képtelen együttérezni. Spenót édesanyja nemcsak hogy terhes lesz a férjétől, de a szeretője is lesz a fia barátjának – mintha csak normális, békeidőkben élne. A fia is összejön Ancsával, és a barátságok, jó ismeretségek is többé-kevésbé megmaradnak, még ha fel is lazulnak. De Bobo, a szerb orvos Spenót apja segítségére siet, amikor műteni kell a lábát, és Pajo, a fanatikus DJ is beengedi őket a lakásba, hogy némán zenét hallgassanak.

Az erőszak, mint az emberi kapcsolatok békeidőben is természetes eleme mindhárom regényben megjelenik, noha *A dögeltakarító*-ban ennek inkább már a háborúban megjelenő hatását láthatjuk. Legálábbis nehéz elképzelni, hogy akkor is képesek lennének emberek annyira brutálisan és kegyetlenül viselkedni a másik emberrel, ha ez a brutalitás és kegyetlenség ne lett volna a mindennapjaik szerves ré-

sze. Ha nem lettek volna már eleve erre kondicionálva, és a háború csak szabad folyást engedett az addig többé-kevésbé elfojtott indulatoknak. Erre utalnak a nagy szerb mítingek emlékei is, amikor ugyan még békeidő volt, de a militáns szellem már megjelent a mindennapokban. És vélhetően Orcsik és Sirbik regényének apafigurája sem egyedi alak, hanem egy általános típust testesít meg, mely típusnak különösen sok köze van ahhoz, hogy egy társadalom érzelmileg fogyatékosná váljon; képtelenné az együttérzésre, az együttműködésre, az elfogadásra, és a nacionalizmusban, gyűlölködésben élje ki magát. (Ennek számos példáját megfigyelhetjük a régió közelmúltjában és jelenében egyaránt.) Talán ez, a társadalom mélystruktúrájában meglevő, alapvető másság és idegenség az, ami elidegeníti egymástól a családtagokat, szétrobbantja a közösségeket, és végül az egész országot. Ez a Tengelyi által megszüntethetetlen másságnak és idegenségnek nevezett sorsesemény – melynek egyáltalán nem kell eseményszerűnek lennie –, melyet az alanyai képtelenek integrálni, feldolgozni, túllépni rajta, ez az, ami akkor is fenntartja a háborús állapotot a testben és a lélekben, amikor már vagy még nincs háború.

A tér és idő, az emberi kapcsolatok, az életvilág szétesését, a testi-lelki működés anomáliáit az elbeszélés szétesése tükrözi. Egyik regény sem az események lineáris rendjét követi, és mindegyikben vagy több elbeszélő is van, vagy pedig a perspektívák váltakoznak. Korántsem szokatlan eljárás ez a kortárs irodalomban, de mindenképpen figyelemre méltó, hogy a háborúval kapcsolatban ez tűnik az egyetlen érvényes megszólalási módnak. S nem csupán ezekben a regényekben figyelhető meg a mozaikos narráció, hanem – amennyire jelen tanulmány szerzőjének rálátása van – például Faruk Šehić bosnyák író is ilyen szerkezetben mesél a háborúról és az azt megelőző gyerekkorról *Az Una hullámai* című regényében, valamint Dubravka Ugrešić horvát író is hasonló módon tudja leírni az emigrációs éveket, a jugónosztalgia és a múltat *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*, valamint *A fájdalom minisztériuma* című műveiben.

Az elbeszélésmód szerves elemét alkotják a trágárságok, és egyik regény sem stilizálja azokat a szavakat, kifejezéseket, melyekből „élőben” minden bizonnyal sokkal több hangzik el. Mivel Sirbik és Orcsik regényének narrátora(i) amúgy is közvetlen, egyes szám első személyben beszél(nek), és Danyi narrátorának szólama is tudatfolyamot imitál, ezért a hitelesség rovására is menne, ha a beszédmódjuk az úgynevezett „művelt köznyelvhez” igazodna (melyben egyébként

az utóbbi időkben amúgy is polgárjogot kaptak az efféle kifejezések). A dolgok nevükön nevezése (*A dögeltakarító*: „...persze a faszok és pinák is ugyanarról szóltak, amiről korábban a megsebzett szívek...” [102]; *St. Euphemia*: „...ez a kapcsolat is el van kúrva, baszva, cseszve, bele lehet szarni...” [125]) korántsem öncélú, hanem annak a határát-lépésnek is az illusztrációja, mely a normális élet képmutatását elválasztja attól az őszinteségtől, melyet – ha más nem, akkor – a háborús körülmények rákényszerítenek az emberre.

Közvetlenül a harcokról, a frontról a három regény egyike sem beszél sokat, egyik sem a borzalmak közvetlen, teátrális megmutatásával, ezek sokkoló halmozásával operál. Már csak azért sem, mert a regények fő színtere a hátság, ahol közvetlen harcok nem voltak, viszont – ahogyan Orcsik is mondta – a háborúnak mediális valósága volt, a tévéből lehetett látni, hogy mi történik, s persze, a mindennapi életet is gyökeresen átformálta. Ezáltal azonban sokkal nagyobb hatást keltenek azok a jelenetek, melyek mintegy kiugranak a hátsággi elbeszélés háttéréből, és egy-egy villanás erejéig hozzák testközelbe a frontot. Danyi és Sirbik regényében van néhány ilyen jelenet, melyekben a szereplők emlékeiben jelenik meg a háború egy-egy mozzanata, beledolgozva mintegy a jelenbeli szólamok szövetébe, minden retorikai, hatáskeltő eszköz nélkül elmesélve. Sirbik egyik hőse, Jenki a koszovói határ közelébe kerül katonának, és később, egy kocsmában meséli el, hogyan kellett összeszedni szétlőtt barátja testrészeit. Danyi regényében pedig megtudjuk, hogy hőse azért nem tud vizelni rendesen, mert egyszer, amikor rátört a szükség, és félrevonult a sarokra szükségét végezni, látta, ahogyan egy bajtársa a heréin keresztül, alulról, szétlövi egy férfi fejét, aki volt oly merész, hogy a seggét előremeresztve a képükbe fíngott. „...mindez annyira gyorsan játszódott le, hogy el kellett telnie néhány másodpercnek, amíg felfogták, hogy mi történt, és amikor a dülleszkedő pasas a fal tövébe roskadt, a nevetés abbamaradt, akkor ő még mindig a ház sarkánál állt, kezében a farkával, de amikor felfogta, hogy Grb a tökein keresztül lőtte fejbe a szivart, a vizelete elakadt” (19).

A mindennapi élet normális ügymenetében elképzelhetetlen, felfoghatatlan dolgokról van szó, melyek erős érzelmeket váltanak ki a befogadóból. Ezzel a fogással „a kevesebb: több” elvét követve mindhárom regény szerzője visszafogottan bánik, hiszen a folyamatos sokkolás az ellenkező hatáshoz vezetne. Inkább viszonylag hűvösen és tárgyyszerűen leírják, hogyan álltak a fejük tetejére a dolgok

a hátszágban, illetve a háború milyen nyomokat hagyott hátra a lélekben, a testben és a tudatban. Olyan életvilágokat írnak le, melyek köztes állapotban vannak a háború és a béke között: Orcsik és Sirbik regénye a hátszág felfordulását regisztrálja, Danyié pedig a háború utáni állapotokat. Vagyis mindhárom bizonyos tér- és időbeli távolságból tekint a háborúra, a narráció töredezettsége, a nyelv sűrítettsége, a világ kizökkenése, a mindennapokban jelen levő erőszak, a testi anomáliák azonban közel hozzák: a háború, bár messze van, de áthat mindent.

S ezzel többé-kevésbé választ is találtunk arra a kérdésre, hogyan lehet beszélni a háborúról panelek ismételtetése és a giccssé válás veszélye nélkül. Éppen így: nem a borzalmakban tobzódva, premier plánban mutatva rá horrorisztikus eseményekre, kiszolgálva ezzel az olvasót és megbénítva annak fantáziáját, hanem távolról rámutatva. Vállalva a nyelv korlátait, ám elvezetve az olvasót az elmondhatóság határáig, amelyen túl már nem diskurzív módon születik belátás. Ahhoz azonban, hogy ez a tapasztalat intuitíve megszülethessen, olyan nyelvet kell teremteni, mely létraként szolgál ahhoz, hogy az olvasó egyáltalán eljuthasson eddig a határig. Ennek többé-kevésbé mindhárom regény eleget tett, legmagasabb színvonalon azonban a Danyi Zoltáné.

Amikor Danyi Zoltánt *A dögeltakarítóról*, a nemzeti érzésekről, az etnikai konfliktusokról kérdezték egy interjúban, akkor így válaszolt: „ha a tömegsírokra és a csoportosan megerősakolt nőkre gondolok, akkor rosszul vagyok az irodalomtól. Amíg ezt a könyvet írtam, sokszor azért imádkoztam, hogy ne hogy irodalom legyen ez is. Végül persze mégse lehetett más, mint irodalom, egy regény a sok közül...” (GÓCZA 2016). Ezekből a mondatokból világosan kiderül, hogy Danyi számára korántsem feszültségmentes a kapcsolat az irodalom és a háború valósága között, továbbá az irodalom fogalma is problematikusává válik, ez a problematikuság pedig véleményem szerint morális kérdéseket vet föl. Méghozzá nemcsak az író, hanem – meggyőződésem – az olvasó, sőt, a kritikus számára is. Amikor Danyi attól tart, hogy amit ír, az irodalom lesz, akkor ezen alighanem azt kell értenünk, amire Szerbhórváth és Végel is célzott annak kapcsán, hogy jönnek az írók, és mindenki meg akarja írni a maga háborús regényét, le ne maradjon a nagy témáról, erről a nagy „kollektív élményről”.

A feszültség oka az, hogy az egyik oldalon ott van a háború, mint sorseseemény, mely életet zilált szét, tett tönkre, vagy okozott hosz-

szú időkre ható traumát. A másik oldalon pedig ott van az ezekről való beszéd, mely egyrészt nélkülözhetetlen, másrészt sohasem képes magát az élményt, a tapasztalatot kifejezni, és ez a távolság akár a frivolság játéktere is lehet. És úgy tűnik, hogy néha az is, nem lehet nem az, amikor kritikák tucatjai jelennek meg ezekről a regényekről, előadásokat tartanak belőlük, beszélgetéseket szerveznek róluk – óhatatlanul felmerül a szétbeszélés veszélye, az, hogy ebből is „csak irodalom” lesz. A traumákból, az életet kettétörő sorseseményekből, a test megpróbáltatásaiból, a lélek küszködéseiből, a kapcsolatok szétbomlásából, a test árulásából, a világ széteséséből. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ezzel a kihívással küzd mindenfajta irodalom és egyáltalán, mindenfajta művészet.

Kiadások

DANYI Zoltán (2015): *A dögeltakarító*. Magvető, Budapest

ORCSIK Roland (2016): *Fantomkommandó*. Forum–Kalligram, Újvidék–Budapest

SIRBIK Attila (2015): *St. Euphemia*. Forum–Magvető, Újvidék–Budapest

Irodalom

ARISZTOTELÉSZ (1999): *Poétika* (Sarkady János fordítása). Kossuth Kiadó, Budapest

DANYI Zoltán (2017): *Néha az segít, ami fekete. Bíró Tímea beszélgetése. Jelenkor*, 2017. május

FÁBRY Zoltán (1930): A háború vádkönyvei. *Korunk*

GÓCZA Anita (2016): *Bármelyikünk lehetett volna gyilkos vagy áldozat* (beszélgetés Danyi Zoltánnal). http://hvg.hu/kultura/20160405_balkani_haboru_danyi_zoltan_dogeltakarito_delszlav_aegon_dij_meszolydij_regeny

GRASSI Ernesto (1997): *A szépség ókori elmélete* (Pongrácz Tibor fordítása). Tanulmány Kiadó, Pécs

MÁRJÁNOVICS Diána (2016): „Eva Szeretlek '91”. <http://www.muut.hu/?p=20197>

RADICS Viktória (2008): *A háború mint poétikai fordulat Bosznia-Herzegovinában. Alföld*, 59. évf. 6. sz. (2008. június) <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00118/radics.html> (2018. február 13.)

SIRBIK Attila–KURCZ Orsi (2015): „Az élet nem lányregény”. <http://www.konyv7.hu/magyar/menuPontok/felso-menuSor/folyoirat/az-elet-nem-lanyregeny--sirkik-attila>

SZERBHORVÁTH György (2005): Háború, irodalom. Háborús irodalom a vajdasági magyar irodalomban (1991–2005). *Regio*, 3. <http://epa.oszk.hu/00000/00036/00059/pdf/regio200503szerbhorvathgyorgy.pdf>

- SZUTORICS Szabolcs Bence (2017): *A-N-B-A-R! A-N-B-A-R! A-N-B-A-R! Orcsik Roland Fantomkommandó című regényének bemutatójáról.*
<http://tiszatajonline.hu/?p=103141>
- TENGELYI László (1998): *Élettörténet és sorsesemény.* Atlantisz, Budapest
- TURÓCZI-TROSTLER József (1930): Az új német regény. Összefoglaló szemle. *Nyugat*, 1930. 23. szám
- VALUSKA László (2017): *A háború rákos sejtként nemzedékek óta alattomosan dolgozik* http://konyves.blog.hu/2017/03/12/a_haboru_mint_hiany

Posztháborús költészet: szilánk, mítosz, álarc

A (délszláv) háborús irodalom mint paradigma

Nem számít radikálisan új kijelentésnek megjegyezni azt, hogy az 1990-es években lezajlott délszláv háború jelentős szereppel bír az exjugoszláv térség kortárs művészetében. Ezzel együtt nehezen tudnánk olyan irányzatot meghatározni, melyet háborús irodalomnak mint paradigmának nevezhetnénk. Persze sorolhatnánk olyan műveket, melyek kizárólag a háborús élményt dolgozzák fel, és irodalomtörténetileg fontos esztétikai, poétikai, narratológiai stb. jelentőséggel bírnak. Talán olyan kontextusban használhatnánk ezt a meghatározást, melyben a háborús irodalom kategóriája alá, paradigmaticus vagy kanonikus értelemben véve, olyan műveket sorolhatnánk be, melyek a vérrontást a maga konkrétumában törekednének megragadni és ábrázolni. Ilyen alkotásokról a délszláv háború esetében leginkább olyan (elsősorban horvátországi vagy boszniai) írók esetében beszélhetünk, akik átélték az eseményeket, mint például Miljenko Jergović, akinek a *Szarajevó Marlboro* című elbeszélésgyűjteménye ma klasszikus műnek számít, vagy Semezdin Mehmedinović *Szarajevó blues* című verseskötete, mely szintén meghatározó jelentőséggel bír a délszláv háború irodalmában. Egyik ilyen Mehmedinović-vers a *Szarajevó* címet viseli, és e dolgozat további vizsgálódását illetően fontos lehet a tartalmi és a formai megalkotása, illetve idézésével szemléletesebbé válik az imént leírt elgondolás: „Valaha azt írtam, / hogy a versnek, ha Sarajevó a tárgya, / selyempapír-illata legyen, olyan, amilyenbe a kereskedők régen / a narancsot bugyolálták / – a susogós papíron nyomat, / a rajzon véletlen járókelő / és összegyűrődött minaretek. / A város ma ki van kezdve; szétbontott formák, / Sarajevó olyan, mint egy posztmodern műalkotás / fantasztikus méreteken. / Annyi a pusztulás, annyi az olcsó érzelem: senki se sír. /

A halál általános és a giccs általános. / Mire gondolt Jeff Koons, / amikor felfokozta a Kitsch értékeit? / Most már semmi sem fontos. / A világvége közönséges mozdulattal kezdődik: egy kéz, / terepszín egyenruhás fiatalemberé, / letépi a rózsát, és elviszi magával. / Örök-ké késik a felismerés, / hogy csak akkor van értelme letépni, / ha a rózsát valakinek szánjuk”¹ (MEHMEDINOVIĆ 2008; 39).

Azoknál a műveknél, melyeknek alkotói a háború következményeit tapasztalják, és ezen élményt kísérlik meg ábrázolni, felmerül a posztháborús művészet kérdése vagy a lehetőség, hogy ilyen megközelítéssel próbálkozzunk. Ez a megoldás már jóval tágabb teret nyit arra, hogy a borzalmaknak, a traumáknak a művészetekre gyakorolt hatásáról beszélhessünk, illetve reprezentációs tendenciákat határozzunk meg a 90-es évek történéseinek visszatükröződése kapcsán. Hiszen, ha csak megemlítődik egy-egy borzalmas esemény, vagy a vérrontásokat követő társadalmi állapot kerül ábrázolásra, a posztháborús művészetbe oltott realizmussal találjuk szembe magunkat, miközben pszichológiai, szociológiai, ideológiai stb. kérdések mezején kötünk ki. Megközelíthetjük ezen jelenségeket a trauma fogalmával, amely viszont a művészeti reprezentáció teoretikus diskurzusában olyan problémákkal telített, mint a túlstilizáltság, az amorális beszédmód vagy az abszurd állapot: a traumák egymás mellé kerülhetnek, *megmérettethetnek*. Ebben a dolgozatban, mindentől eltekintve, a trauma kapcsán bizonyosan levonható, hogy a délszláv háború következményei, például az imént idézett versben ábrázolt Szarajevó-városkép, egy (generációs) törésvonalat jelentenek, hasonlóan ahhoz, amit Adorno ír a holokauszt ábrázolása kapcsán, minthogy az a *negativitás esztétikáját*, a *nullpontot* jelenti: „a nyelv megingatja a jelentést, és értelemtől távoli mivoltával eleve fellázad az értelem pozitív előfeltételezése ellen” (ADORNO 1998; 119).

Egy tanulmány, mely az első világháborúról szóló, írókhoz és költőkhöz kötődő megnyilvánulásokat és műveket, a „lövészárok irodalmát” (SZEGEDY-MASZÁK 2016; 124) vizsgálja, igaz, egészen más kontextusban, de a következő, univerzálisnak mondható tételt állapítja meg: a háború a művészet végét eredményezi. Az elemzés felépítése egyrészt azért lényeges ebben a vizsgálatban, mert olyan végkövetkeztetést von le, hogy a háború kiterjedt irodalmából való válogatás módszertana „erősen vitatható” (SZEGEDY-MASZÁK

2016; 178). Alapjában véve van-e tudományos legitimitása annak, hogy a háborút esztétikai és poétikai jegyeknek feleltessük meg? Másrészt a tanulmány megállapítja, hogy „Európa tönkretette magát a Nagy Háborúban” (SZEGEDY-MASZÁK 2016; 178), ezért a műveltség elérte a maga végzetét. Tehát a törésvonal után nincs morális alap, melyből kiindulhat egy műalkotás. Így leginkább a *mi van a vég után?* kérdést feszegetik azok a művek, melyek témájukban a nullpontot törekednek körüljárni. Ezért a törés utáni művészet reprezentációja nem teljes sötétségként vagy a semmiként jelenik meg, hanem mégis paradigmaváltást eredményez, magának a töredezettségnek, a semmisségnek az érzését tematizálja, illetve esztétizálja és poetizálja.

Az imént leírtak a háborús irodalom mint paradigma problematikus voltát és lehetséges reprezentációs formáit szemléltették, tágabb kontextusban, ismert múltbéli példákkal. Egy másik jelenség, amely kapcsán már nehezen említhetnénk hasonló univerzális jelenségeket, a referencialitás kérdése, a Jugoszlávia szétesését követő társadalmi átalakulások témája. A háború mellett, hogy pszichológiai-traumatikus értelemben kifejti a hatását az értelemre és az érzékekre, így meghatározván egy-egy szöveg nyelvét vagy nyelvkeresését, magas fokú valóságközeliséget kölcsönöz az adott műnek. Amennyiben említésre kerül a délszláv háború, a tér és az idő nyomban konkretizálódik, és a realitáshoz fűződő viszony elkötelezettebbé lesz: adott a téma, amitől nem lehet elvonatkoztatni. Legyen szó a kommunizmusból a kapitalizmusba való átmenetről, déli szláv vagy balkáni, esetleg kelet-európai társadalmi átalakulásról (illetve a felsorolt földrajzi meghatározások határaitól) – a *tranzíció*ról, a nacionalizmus kapcsán kényszerű, kétpólusú állásfoglalásról (mellette vagy ellene) vagy a száműzöttség kényszerű választásáról, legyen az belső emigráció vagy tényleges kivándorlás. Nem kerülhetők meg a háborút, illetve az utána következő közéletet meghatározó nemzetmitológiai jelenségek vagy éppen a jugoszláv kulturális identitás és kollektív emlékezet mitizálódása. A felsorolt jelenségek által előidézett migráció például külön teret szolgáltat a posztjugoszláv (emigráns) irodalomnak a posztkoloniális, transznacionális irodalmakkal, illetve az etno lit paradigmában, mint azt Dubravka Ugrešić vagy Slavenka Drakulić művei is érzékeltetik, amelyek a kilencvenes években és utána íródtak. A két horvát író a háború által megváltoztatott identitást helyezi előtérbe írásaiban. Megemlíthető ezen a ponton a magyar származású Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című regénye. Az író Vajdaságban

született, majd fiatalon Svájcba költözött, így műveiben mind a jugoszláviai múlt és a délszláv háború, mind az emigráns lét ábrázolást nyer. Ha műfaji szempontból közelítjük meg ezeket a prózai műveket, leginkább olyan megállapításra juthatunk, hogy a (poszt)háborús tematikát illetően előtérbe kerül az autobiográfia, az önéletrajzi fikció és a dokumentumregény. Ezek a műfajok jóval nagyobb teret nyitnak a valóságközeliség szempontjának kivitelezéséhez, szemben e dolgot tárgyával, a lírai alkotásokkal.

Amennyiben a posztháborús olvasattal próbálkozunk, talán Slavoj Žižek szóhasználatát érdemes idézni, ily módon a (poszt)háborús narratívát az „inherens mítosz” (ŽIŽEK 2001; 38) kategóriájához hasonlíthatunk. Ez a meghatározás, a szlovén filozófus idézett kötetében, a posztmodern jelentésének egyik körbejárásakor tűnik fel, amely fogalom a déli szláv vagy balkáni kontextusban törekenynek, nehezen megragadhatónak számít, illetve kissé megkésett/megkopott jelleggel bír. Így szemantikájának kérdése is nagy távlatokkal nyitható. A szlovén filozófus a posztmodernt illeti az *inherens mítosza* megjelölésével. Arról ír, hogy a modern ipari társadalomban rejlő kaotikus erőszak közvetlen módon a civilizált rend eszközeivel visszaszorított ősi, mitopoétikus barbári erők visszatérése révén tapasztalható meg. Ezért a modernbe lényegileg benne foglaltatik a posztmodern. Elvonatkoztatva ettől a diskurzustól: miután megtörtént az agresszió a szóban forgó kontextusban, a történések következtében visszatérő, az irodalom részévé vált, törésvonalként generációs eredettörténeté formálódott traumatikus narratívák a barbári időket idéző, az anarchikus, felbomlott idő- és térviszonyok, az „alternatív történelem” (RADICS 2008), illetve a *re-mitologizáció* (ŽIŽEK 2001; 38) irányába mutatnak, amik a jelen és a jövő paradigmáinak arculatát formálnák.

Kisebbségi (háborús) irodalom

A vajdasági magyar irodalom alakulása a felvázolt irodalmi kontextustól nem független. A háborús események alapjaiban alakították át ezt a közeget, a 90-es években felnövő író- és költőgenerációk gondolkodását és egzisztenciáját lényegileg befolyásolták, és, ahogy a többi exjugoszláv nemzet(iség) esetében, a továbbiakban is kifejtik a hatásukat. A fentiekben leírtak egyik tanulsága, hogy a háborús irodalom mint paradigma több szempontból is problematikus vagy

nehezen behatárolható, ezért a kis narratívák, jelenségek kerülhetnek előtérbe. Ahogy az emigrációs irodalom *mássága* jelentős teret nyit a Jugoszlávia szétesését követő tapasztalatok irodalmi visszatükrözéséhez, talán hasonlóan a regionális vagy a kisebbségi irodalmak is határ- vagy peremhelyzetük okán lehetőséget nyújtanak, hogy a háborúhoz kötődő jelenségek kapcsán feltételezett poétikai jegyeket vizsgáljuk. Többek között a kilencvenes évek történései egy teljes generáció kiesését jelentette a vajdasági magyar irodalmi életben, így a fentiekben említett törésvonal jelentősen meghatározta az irodalom alakulását, annak tudatát, hogy a pályájuk elején járó alkotók valami után lépnek fel. A borzalmak terheiből részesednek, valamilyen szinten a tényleges tapasztalatokról is beszélhetünk, a háború gazdasági szinten Szerbia lakosságát is érintette, és a mindennapi propagandáról sem szabad megfeledkezni. Továbbá az 1999-es NATO-bombázás is kollektívan érintette a vajdasági magyarságot, annak „alternatív narratíváját”, mely a normalitás illúziójának fenntartását és a szituációtól való eltávolodást jelenti, illetve politikailag az ellenzékhez, etnikailag a kisebbséghez való tartozásban nyilvánult meg (RÁCZ 2016; 524–525, 542).

Ebből a társadalmi kontextusból adódóan az irodalmi élet értelemszerűen háttérbe szorult, nem alakultak ki irányadó elvek, melyek egységesen kijelölték volna, hogy miként kéne reprezentálni a 90-es évek életérzését, melyet egy vajdasági magyar alkotó megélt. A vajdasági magyar irodalom létének egyik kritériuma a „nemzeti-nemzetiségi önismeret” (BÁNYAI 1996; 58), így a 90-es évek kontextusához kötődő referencialitás és a következmények tapasztalata nélkül talán nem is beszélhetünk 2000 utáni vajdasági magyar irodalomról. Mindezt lényeges szem előtt tartani, amennyiben fiatal vajdasági magyar írói generációk műveit vizsgáljuk, mely már tudatosan reflektál mind a posztjugoszláv identitásra, melyet sajátjaként tart számon, mind a háború tapasztalatának a közelségére.

A háború utáni költészet

A nagyobb tendenciák közül, mely a szerb, horvát és boszniai kontextusokat jellemzi, érvényesnek látszik a vajdasági magyar irodalmi térben is, hogy a háború elsősorban a prózai műfajokban tükröződik vissza (Danyi Zoltán, Orcsik Roland, Sirbik Attila egy-egy regénye egyaránt a téma valóságát, közvetlenségét ragadja meg). Ez

a tanulmány a kisebbségi irodalom, mondhatni kisebbségi részét közelíti meg: azon vajdasági magyar lírai művek kapcsán kísérel meg egy, a törésponttól előre haladó irányt felvázolni, mely posztháborús poétikai jegyeket vonultat föl.

Formai szempontból talán a műfajtalanság vagy kevert műfajiség az a jelenség, melyet érdemes a háború poetizálásával kapcsolatban megemlíteni, esetleg mint átfogó stilisztikai fogást kijelölni. Érdekes ezek alapján két fiatal költő, Terék Anna és Benedek Miklós líráját elemezni. Terék *Halott nők* című kötete és Benedek *Mintha emberekből állna* című műve egyaránt távol áll attól, hogy háborús költészetről beszéljünk, érezhető ezen egyoldalú olvasat kontúrjainak szűkössége, elégtelensége. Ugyanakkor mind a két alkotó műveiben megjelenik a délszláv háború hatása, tematikus és poétikai jegyek szintjén egyaránt. Inkább háttérként szerepel a történeti örökség tudata, mely arra szolgál, hogy a jelen kontextus értelmezhető legyen. A szilánkosodott identitás, a többszörös álarcok mögül való megszólalás, a rész mint egésznek egy „poszt-helyzetű értelme” (FARAGÓ 2011; 50) nyílik meg a lírai hang számára. Poszt-ézés, melyben a szilánk, az álarc és a mítosz a hézagokat kitöltő hiányjelentésekkel bíró motívumokként szerepelnek. A Benedek-kötetben a háború és a kivándorlás motívuma történelmi narratívákba (az *Újra csendes* című ciklus versei), ősi tradíciókba vagy rituálékba (*Nárciszokkal körülvett, Velence, A halász halála, Táltos*), apokaliptikus víziókba (*Exodus, Sár*), az egzisztenciális eltörlődésbe – *mintha emberré válásba (A kerítés)* és az állatiasodásba (*Madarak*) ágyazódik. A *Halott nők* című kötet teljes egészében a rész és egész viszonyát, a fragmentálódás tapasztalatát közvetíti. Mind az idő, mind a tér bizonyos szinten töredékességet érzékeltet, de a lehangsúlyosabban az identitás szilánkosodik: „én mindent elhiszek anyámnak. // De később / sem sikerül felejtennem. / A testem roppanásokkal / emlékszik / emlékeztet. // Úgy törtem kettőbe, ahogy a virslik, / ha beléjük szűrod a villát. / pont a közepén” (1998 júniusáig, TERÉK 2017; 37). Elsősorban a több szubjektum szerepeltetése révén megy végbe ez a jelenség, akik valójában egy egzisztenciális szerepet járnak körül, és, ahogy azt az idézet is szemlélteti, önmagukban is tovább rétegződnek, darabjaikban léteznek. Ugyanennek a versnek egy későbbi részlete: „Illeszthetetlen vagyok. // Három szoknya van rajtam. / Vizes kezedet / nyugodtan töröld bele / a legfelsőbe”. Az álarcokat illetően így Terék költeményei vonultatnak fel következetesebb módon lírai éneket: különböző

kontextusokban, más-más elnyomó erők fogságában megszólaló nők szerepelnek. Benedek kötetében talán erősebb a lírai én és a költő személye közötti viszony, ennek ellenére a (vidéki) élet szélsőséges figurái sorakoznak fel (angyalok, táltosok stb.), időbelileg hatalmas ugrások követik egymást, megjelennek az irodalmi elődök (Kosztolányi Dezső, Nádás Péter, Domonkos István stb.), valamint a történelmi távlatokban megelevenedő valóság és a mítosz keveredése érzékelődik, mindez a végességet, az apokaliptikus víziót kiszolgálva.

A háborús irodalom kapcsán említésre került az elbeszélői jelleg fontossága, amelynek a jelentőségét a lírai művek sem nélkülözik. Ennek megfelelően a két kötet erős narratív szállal rendelkezik, egy kritika meg is jegyzi a Benedek-kötet egyik ciklusa kapcsán, hogy azok novellaként is szerepelhetnének. A felvetés kifogásolja a formai bizonytalanságot. A háborús tematika kapcsán merül fel a gondolat: „A harmadik ciklus, az Újra csendes, a kötet leginkább zavarba ejtő része. Háborús tematikájú írásokat tartalmaz. A zavart a megfogalmazottak és a forma egyaránt okozzák. Ezek prózai szövegek, kár, hogy nem akként vannak közölve” (SZARVAS 2015). Vagy egy másik, az említett formai eszközt sokkal inkább méltató elemzés szerint a *Mintha emberekből állna* versei „sokkal közelebb állnak a kisepikai formákhoz, mint a klasszikus vershagyomány reprezentatív megszólalásmódjaihoz”. A kritika „versnovellákként”, „versbe tördelt prózaként”, egyúttal „a lírai feltárulkozás mintapéldányaiként” határozza meg a költeményeket (PATÓCS 2014). Ha jelentősebb szerepet tulajdonítunk a két kötet műfajtalanságára, a líra és a próza között ingázó poémák alkalmazására, ezek alapján a *posztháborús költészet* koncepcióját támogatva, formailag párhuzamot vonhatunk a boszniai háborús irodalommal, melyben poétikai fordulatot jelentett a vérrontás. Ezen költemény magyar nyelven való olvashatóságában jelentős szerepet tudhatunk be Radics Viktóriának, aki értekezik is a szóban forgó líráról, annak *posztmodern* sajátosságát kiemelve. A szóban forgó irányzat „nem törekszik tiszta formákra, tiszta identitásképletek kialakítására, destabilizálja a műfajokat; a hibrid, liriko-epikus vagy nyers narrációt, a töredékességet, sőt a törmelékességet, és a mozaik-szerkezeteket választja” (RADICS 2008).

A *Halott nők* című kötet a címéből adódóan egyrészt a 90-es évek az emberi testet kisajátító, felette való uralommal rendelkező politikáját idézi meg, másrészt a nő szerepét, aki az elnyomás áldozata. A költemények feszültsége abból ered, hogy a lírai énekek, a vers-

ciklusonként váltakozó női szereplőknek nincs joguk a saját hangjukra: „Én mindig csendben mentem / mindenhová. / Anyám arra tanított, hogy / hallgassak, minél kevesebbet szóljak, / mert én csak félig vagyok orosz, / nem szóke a hajam, szégyen, / ne foglaljak soha / túl sok helyet, s örüljek / mindannak, ami jut. / Visszafogni az álmokat. / Nem kérni. // [...] // Azt mondják, az apa jelenti / a gyerekeknek a hidat / a külvilág felé, / abból a fekete, mély gyomorból / amivé az anyák / a családot teszik” (*Üvegek*, TERÉK 2017; 43). Az idézett részletből kitűnik, hogy nemcsak a hangra, hanem sem az identitásukra, sem a nyelvre, sem a testre, sem a vágyra, sem az akaratra nincs joguk, mivel ezeket a tulajdonságaikat és ezen túl minden korlátjukat a felettük álló hatalom szabja meg számukra. Ennek szerepét többnyire az apa és a férj alakja tölti be, bár az iménti idézetben az anya is az elnyomó réteghez idomult. A férj funkciójának szemléltetésére egy egészen másik szereplő megszólalásából is idézhetünk, más szövegrészben is lényegében hasonló módon veszik el a női identitás: „Két kézre vágyom, / hogy újradefiniáljon, / hogy új nevet adhassak / magamnak” (*Szilánkok*, TERÉK 2017; 100–101).

A térbeli határokat illetően kérdés, hogy a *Halott nők* című kötet mennyiben kelet-európai ihletettséggű, és az élet és a halál politikájának szembeállítását mennyiben helyezi át a szubjektumi szerepet egy felismerhetetlen non-territóriumba. Érdemes felidézni a délszláv háborúval kapcsolatos művészi alkotások egyik jelentős darabját, mely talán a leghatásosabban szemlélteti azt a női szerepet, amely a délszláv háború kontextusában lehetséges. A szóban forgó mű Šelja Kamerić *Bosnian Girl* című alkotása, mely a *Halott nők* által is prezentált szociális kontradikciókra utal (azon jelentésen túl, mely a boszniai háború borzalmaival tartalmazza). A kép alapjául szolgáló felirat egy holland békefenntartó alkotása, így üzenete jóval túlmutat a balkáni konfliktusok helyi, a világtól elzárt jellegén. Az alkotás leginkább arra a problémára utal, hogy a térség etnikai ellentétei, narratívái olyan képzetkörhöz tartoznak, mely távol áll a Nyugat világtól, értékeitől. Talán a már említett Slavoj Žižek elgondolásának tulajdoníthatjuk azt a vélekedést, hogy a Balkán a Nyugat *másikja*, melyre nem vonatkoznak a civilizációs normák. Ilyen szempontra alapozódik az a recenzió, mely szintén a szembeállásra, a lehetséges identitástípusok egymással szembekerülésére hívja fel a figyelmet: „a nemi szempontból is jelentéssé lett különbség nem szembenállásként mutatkozik meg. Ha beszélhetünk is ellentétről, akkor a »halott nő« nem a »halott férfi«

ellentéte, nem annak a mása, hanem az »élő nő«-é” (LAPIS 2017), minthogy létezik a világban az élő nő, akinek a másikja a jelen elemzés részét képező halott nő. A *Halott nők* főszereplői, Jelena, Olga, Maja vagy Judit ilyen viszonylatok között szólalnak meg, sem nőiességük, sem haláluk nem választható el származásuktól, az exjugoszláv vagy kelet-európai világ létérzéséből részesednek, illetve a posztháborús hatásokból, hangjuk azonban éppen a korlátokat legyőző tágasság felé irányul. A szóban forgó versekben a kelet-európai, délszláv vagy (poszt)jugoszláv identitást behatóan geopolitikai és etnikai vonatkozású kontúrok bizonytalansága, eltolódása, globalitása, személyes aspektusa fejeződik ki. Mind a házasság, mind a háború másodlagos tényező a halállal, annak személytelenségével, deszakralizációjával, az „erőszakélmény kisajátíthatatlanságával” (LAPIS 2017) szemben. Jól szemlélteti ezt például a *Halál* című vers. Mivel a háborús közeg és a házasság ugyanúgy az öngyilkosság vagy az áldozatiság képzetét készíti elő, olyan tapasztalat artikulálódik, mely a halál és az erőszak topográfiájának homályosodását közvetíti. Olyan szélsőségek jelentései kerülnek rekonfigurációra, mint az ellenállás, a mártírium, a szabadság, az öngyilkosság, az áldozat és a megváltás. Elvonatkoztatva a nőiség szerepétől, Jelena apjának az esetében láthatjuk, hogy ő egyszerre a gyilkosság alanya és tárgya, brutális elkövetője, majd áldozata. Ezáltal dehumanizálódik ez a pozíció, hiszen az apa mint áldozat akár metafizikai vagy transzcendens távlatokat is nyithatna, amennyiben létezne a mártír vagy a hős kategóriája a szóban forgó háború kontextusában. Jelena halála sem marad el, ő a lehetséges szabadság feltételeinek az áldozata, öngyilkossága az ellenállás, a terror és a fogság határainak megtörése. A házasság ugyanolyan lezárt, istentelen képzet, mint a *Maja* című ciklusban megjelenő Szarajevó, a város évekig tartó ostromának idején: „Néha itt olyan fehér / fölötünk az ég / hogy az ember el se hiszi, / hogy van ég fölötte” (*Szarajevó*, TERÉK 2017; 75).

A két kötet azonosságai vizsgálatakor levonható, hogy a halál motívuma a Benedek-kötetben ugyanúgy meghatározó jelenség, szintén a deszakralizálódás és a dehumanizálódás jelenségeit követhetjük nyomon: „[ELKÖLTÖZTÜNK] [...] mert az elpusztult / kutyák tetemeit / már nem tudtuk hova elásni” (*Elköltöztünk*, BENEDEK 2014; 35). A fentiekben említett lokalizálhatatlan non-territórium talán kapcsolatba hozható a *Mintha emberekből állna* című kötet világát jelentősen meghatározó képzzel, a *nématérkép* motívumával,

ami leginkább végtelenné vált falvak vízióját erősíti. Minden bizonynyal a határeltolódás jelenségét érzékelteti a *Földkörül* című versben megjelenő, kontinenseken átívelő lépések, a széteső nyomok rendszere: „és minden lehullik / valahova a fejünk fölé” (BENEDEK 2014; 41). Benedek verseiben a tengert, a pannon térség kontinuitásának jelölőjét, az egység és a tágasság motívumát a sártenger váltja fel a *Sár* című versben, mely a vajdasági helyhez kötöttséget, a provincializmus 21. századi változatát érzékelteti. A *Halott nők* című kötetben is előkerül a határok eltolódása, a terület szétesése. Igaz, ezekben a költeményekben a tér és a szubjektum viszonya a hangsúlyos, a kiteljesedés, a határátlépés, a kitörés az alanyok emberi létében vagy annak hiányában nyeri el jelentőségét, nem a földrajzi határok esetlegességében: „még nem lehet tudni, / hol lesz a határ, / és melyik országba fog kerülni / apa tengere” (*Apa tengere*, TERÉK 2017; 79). Felfedezhető még néhány azonos motívumhasználat a két kötetben, melyek esetében megmutatkozik ez a jelentésbeli eltérés. Az egyik kötetben a tér elváltozásai, a másik műben a szubjektivitás szilánkosodása megy végbe, azonos képzetek felvonultatásával. Ilyen a két műben egyaránt előforduló kerítés motívuma. A *Halott nők* hermetikusan lezárt egysége maga a lírai én: „Nem találok férjet. / Két kézre várok, / mint a befejezetlen / kerítés: / kilátástalanul” (*Szilánkok*, TERÉK 2017; 100). A *Mintha emberekből állna* című kötetben egy olyan terület záródik körül, melyben maga a tér haldoklik: „a lime-seken túl / nem találok a helyem / az érintetlen erdő megriaszt / a hidak nélküli zabolátlan folyók / akadályozzák a továbbhaladást / sehol egy útjelző tábla / városok sincsenek / csak koszos kis falvak / [...] / ide még Hermész sem jön utánam / csak egy ló és egy hűséges kutya tart velem / más semmi ismerős / ballagunk céltalanul (*Az utazó*, BENEDEK 2014; 33). A zártság felfedezhető a két kötet metafizikai vagy transzcendens aspektusaiban is. Míg Benedeknél a természeti elemek válnak metafizikátlanná: „Azt hittem, angyalt látok. / De azt mondták, / csak egy gömbvillám” (*Angyal*, BENEDEK 2014; 17), addig Teréknél a lírai én szövődik össze az istenséggel: „Nem tudom, / hogy a kezemben / hol ér véget a Jóisten / és hol kezdődök én” (*Olja dala*, TERÉK 2017; 52), „Nincs, ami mutasson / előre, hiába sebesedünk” (*Halál*, TERÉK 2017; 68). Ezekből az összevetésekből levonhatjuk azt, hogy a lírai személyesség válik hangsúlyossá és az alternatív tapasztalatok/történetek előtérbe kerülése, olyan értelemben, hogy az egyéni világok kerülnek szembehelyezésre a nagy narratív-

vákkal, globális távlatokkal. Ugyanakkor az eszköztár az, ami formai és motivikus szinten azonosságokat mutat, akkor is, ha a jelentés nem egyezik meg. Benedek esetében sajátos mitológiával ötvözött jelenvalóság épül fel, amihez hozzátartozik még a kötet kompozíciójának keretet adó focinarratíva is. Terék versei kapcsán pedig a felfokozott referencialitás kérdése kerül előtérbe: az elnyomás társadalmi és közösségi struktúrái (például az *Űvegek* című versben a család leírása), a nemi szerepek egyenlőtlensége, amit talán nem kell külön szemléltetni. Végül meg kell említeni az emigrációt, amely kapcsán szintén a személyesség, a társadalmi valóságra való utalás fejeződik ki. Mind a két mű a múltjának és versekben megfogalmazódó identitásnak a részeként tekint a háborúra. A közös tapasztalatra példa, hogy mind a *Halott nők* és a *Mintha emberekből állna* is tartalmaz egy-egy verset, mely a NATO-bombázások átélésének emlékezetét örökíti meg.

*

Ami a posztháborús lírai vonulat felől való olvasatot illeti, levonható, hogy Terék a szubjektivitás szilánkosodását írja meg, amely a lírai álarcok megteremtésében nyer teret a maga megvalósulására. Benedek a háborút és a társadalmi átalakulást illetően a tér, a történelmi és mitológiai narratívák, illetve a személyes viselkedésminták szerkezetére, mindezek átalakulására helyezi a figyelmet az elemzett verseskötetében. Ezenkívül számos egyéb motívum is említésre kerül, ami a háborúhoz kötődhet, például a halál és a pusztulás képzetköre. Az elemzés talán kevésbé vette figyelembe, hogy a vizsgált költeményeknek melyek azok a sajátosságai, ha vannak ilyenek, melyek egyértelműen a trauma, törésvonal vagy a nullpont meglétére utalnak, illetve ennek az ellentéte előtérbe kerülhet. Milyen motívumok vagy szerkezeti jegyek lehetetlenítik el, hogy egyértelműen besoroljuk e lírát a háborús reprezentáció kategóriája alá? Továbbá mely elemek mutatnak a továbblépés, az emlékek feletti győzelem legyőzésére? A válaszkeresés helyett ez a tanulmány leginkább arra törekedett, hogy kihelyezze a figyelmet az *utániságra*, a *poszt-érzetre*, ezáltal kiemelt jelentőséget tulajdonítva az időbeliség ezen vonatkozására, amelyre fontos tekintettel lennünk, miközben a kortárs fiatal vajdasági magyar költők műveit olvassuk. Ez a sajátos utóhelyzet azt eredményezi, hogy az esetleges új megteremtése előtt be kell határolni a saját identitás eszméit és mondanivalóját, a megnyilvánulásra adott tér lehetőségeit, de leginkább a határait. Továbbá a hatásme-

chanizmusoknak, a más művészeti tendenciáknak a meghatározásakor akár figyelembe vehető egy olyan keret, mely az újabb déli szláv irodalom kapcsán megfigyelhető, és ahhoz, hogy a háború tapasztalatán túllépjen, előbb fel kell építenie annak mítoszait, hogy le tudja bontani.

Ez a dolgozat, bár felvetette a háborús irodalom, a posztháborús líra és a trauma fogalmát, minden bizonnyal nem tisztázta le és nem szabott szűkebb kereteket az imént sorolt fogalmak jelentését illetően. Azoknak a problematikus volta említésre került, a megoldásuk viszont jóval nagyobb diskurzusban mozog. Mivel a szerb, horvát és boszniai irodalom viszonylag nehezen átlátható, ami a háborús tematika vonulatát illeti, és mivel ebben számos művészen kívül eső tényező is közrejátszik, ezért nehéz feladatnak bizonyul, hogy a vajdasági irodalmat tágabb kontextusban vizsgáljuk. Mégis, a kisebbségi irodalomelméletek egyik alapvető tézise, hogy a kisebbség kizárólag az uralkodó többség hierarchikus rendszerében teljesebben ki lényegileg kisebbségként. Ezért, amennyiben a posztháborús lírát szeretnénk megérteni, vizsgálni, a kisebbségi helyzetből kiindulva, miközben annak kapcsán egységes narratívát, kollektív tapasztalatot, a rész mint egész elgondolását feltételezünk, olyan következtetéseket vonhatunk le, melyek által a tágabb kontextus is egy fokkal megragadhatóbbá, értelmezhetőbbé, kevésbé idegenné válik. Továbbá olyan tér nyílik ezen alapállás révén, mely a vajdasági magyar lírának a szilánkos építkezését, az álarc-játékait és a mitizáló magatartását poétikai, illetve, a kisebbségi irodalom mint olyan sajátosságából kiindulva, ideológiai szinten is értékkel látja el, mégpedig a napjainkban sokat elemzett másság szerepének birtoklásával, ami hatalmas teret nyit a témáról való gondolkodásra, reflektálásra, értekezésre.

Kiadások

BENEDEK Miklós (2014): *Mintha emberekből állna*. Forum, Újvidék
TERÉK Anna (2017): *Halott nők*. Forum–Kalligram, Újvidék–Budapest

Irodalom

ADORNO, Theodor W. (1998): Elkötelezettség. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Helikon Kiadó, Budapest, 117–133.

BÁNYAI János (1996): Még, talán. In Uő: *Kisebbségi magyaróra*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 52–60.

- FARAGÓ Kornélia (2011): A törés helye és a töredékesség ideje. Ady Endre: Kocsi-út az éjszakában *Irodalomismeret*, 3, 48–54. http://www.irodalomismeret.hu/files/2011_3/farago_kornelia.pdf
- LAPIS József (2017): Ex libris. *Élet és Irodalom*, 45, <https://www.es.hu/cikk/2017-11-10/lapis-jozsef/ex-libris.html>
- MEHMEDINOVIĆ, Semezdin (2008): Szarajevó. Ford. Radics Viktória. In *Jelenkor*, 7–8. 739.
- PATÓCS László (2014): Röntgenezett versek <http://www.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&cid=623>
- RÁCZ Krisztina (2016): Trauma or Entertainment? Collective Memories of the NATO Bombing of Serbia. In *Südost-Europa Volume 64* no. 4 2016. Memories and Narratives of the 1999 NATO Bombing in Serbia. Szerk. Orli Fridman és Krisztina Rác. De Gruyter Oldenbourg, 520–543.
- RADICS Viktória (2008): A háború mint poétikai fordulat Bosznia-Hercegovinában. *Alföld* <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00118/radics.html>
- SZARVAS Melinda (2015): „...A második körben hozzád kerülök...” (könyvkritika). *Apokrif* <https://apokrifonline.wordpress.com/2015/05/02/a-masodik-korben-hozzad-kerulok/>
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2016): A lövészárók irodalma. In *Uő: Jelen a múltban, múlt a jelenben*. Kalligram, Budapest, 124–182.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001): *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the Mis(ue) of a Notion*. Verso, London

Határokon innen és túl

Az idegenség térszerkezeti és narratológiai megközelítése

Az idegenhez, a Másikhoz való viszony hosszú ideje a humán tudományok egyik kurrens vizsgálati területe. A *mi?* vagy inkább *ki az idegen?* kérdéséről a filozófiától a szociológián át az irodalomtudományig eltérő vagy éppen egymást metsző értekezések olvashatók, amelyek középpontjában az idegen legalapvetőbb vonása, a másság áll. Tanulmányom a kortárs vizuális kultúra és filmelmélet területéhez kapcsolódik: az idegen ábrázolásának problematikáját, filmi reprezentációjának kérdését járja körül a narratívában betöltött különböző szerepei szerint. Az idegen filmi pozíciója nemcsak a fabula szintjén válhat meghatározóvá: jelen írásomban a filozófiai megközelítés mellett arra kívánok rámutatni, hogy összefüggésben állhat a narratív határsértésekkel is. E kérdéskört Claire Denis *A behatoló* című filmjében (2004) az elliptikus tér- és időstruktúra alkotóelemeinek, valamint az Idegen/Másik és az Én viszonyának elemzésével vizsgálom.

A behatoló Jean-Luc Nancy azonos című autobiográfiai jellegű könyve nyomán született, melyben a filozófus saját szívátültetéséről, majd ezt követő rákos betegségéről ír (NANCY 2002; 1–14). Egy interjúban Nancy kijelentette, hogy a film esetében kevésbé adaptációról, sokkal inkább *adoptációról* van szó, mivel a forrásszöveg és a film közti kapcsolat sokkal lazább, mint egy hagyományos értelemben vett feldolgozás esetében (BEUGNET 2008; 35). *A behatoló*ban az idegenség ábrázolása metaforikus és szó szerinti értelemben is összefügg a film térstruktúrájával: a külső-belső, az ember és a hiány terei váltakoznak a cselekmény során. Kiinduló kérdésem, hogy miben térnek el egymástól a filmi behatolás különböző szintjei, melyek a *lokalizálható* és a *lokalizálhatatlan* terek, valamint az, hogy hol találkoznak egymással az idegenek. „Idegen terület”-en egyrészt a

geográfiai teret, másrészt az emberi formát értem: mindkét értelemben egyszerre misztikusként és fenyegetőként jelenik meg a filmben. Denis-nél általában ez a fikció forrása; poétikája – ahogyan Martine Beugnet fogalmaz monográfiájában – a Másik által okozta komplex zavarra, a félelem és a vágy érzetegyüttesére épül (BEUGNET 2004; 2–5).

A behatolás aktusa fragmentálja a film komplex terét, melyet egy három részből álló tipológia (*geopolitikai behatolás, mentális behatolás, Én-be hatolás*) segítségével elemzek. E tipológia a térbe hatolás típusát, míg a későbbiekben előkerülő *lokalizálható/lokalizálhatatlan* fogalompár a tér *jellegét* jelölik – előbbit főként filozófiai, utóbbit pedig narratológiai szempontból vizsgálom. Denis filmjeinek eddigi elemzői főként Deleuze kristályidő-elmélete, valamint az általuk emberi és prehumánnak nevezett hierarchikus rendszer és a természeti képek vizsgálata felől közelítették meg a francia rendező munkáit (vö. McMAHON, 2014). Tanulmányomban új szempontból, a fent említett tipológia segítségével elemzem a film térszerkezetét. Ezzel összefüggésben a fabula szintjén megragadható idegenségen túl arra kívánok rámutatni, hogy *A behatoló*ban nemcsak geográfiai és filozófiai értelemben vett határokon való átlépések történnek, hanem első ránézésre alig észrevehető, a narratív szintek közötti komplex határsértések is.

1. Behatolás a geográfiai térbe

Noha expliciten valóban kevés jegy jelenik meg Denis filmjében Nancy esszéjéből, az autobiográfiai szöveg alapvetően meghatározta a film ötletét. A film főszereplője Louis Trebor, egy szívbeteg férfi, aki a Jura-hegység lábánál, a francia–svájci határ közelében él; ez a fajta közties állapot határozza meg mindennapjait: így vár a szervre, mely meghosszabbíthatja életét. *A behatoló*, az *idegen* mindkét műben jelen van, ám a filmben helyenként sokkal explicitebben: az éjszaka közepén a határon keresztül átszökő menekültek képe például többször visszatér különböző jelenetekben, legtöbbjük azonban csupán *geopolitikai behatoló*ként azonosítható: a menekültek egyetlen filmi sajátossága a határátlépés, törvénybe ütközően lépik át a nemzetállamok közti határokat, nincsen útlevelük, belépésre jogosító okmányuk.

A küszöb felé megtett első lépést Jacques Derrida a felkínált vendégszeretettel, a hatalom uralásával hozza összefüggésbe filozó-

fiájában. Szerinte minden vendégszeretetben van egyfajta hatalmi mozzanat, hatalom-akarás; a *host*nak, a vendéglátónak hatalmában áll befogadni vagy elutasítani a küszöbön várakozót, ítéletet, döntést hozhat felette (DERRIDA 1997; 65–68). A geopolitikai behatolók engedély nélkül lépnek be az ismeretlen országba – vendégszeretet híján. Az itt élők nem kínálnak fel helyet, s abszolút jövevényként¹ kezelik őket: így élnek vissza a helyettesíthetetlenségükből származó hatalommal.²

Denis filmjének menekültjei annak ellenére, hogy *Másikként* definiálhatók, ki akarnak térni a behatolás aktusa elől: éjjel, „láthatatlanul” kelnek át az országhatáron, elkerülve az érkezésüket követő pánikot, zűrzavart. A film éppen ennek az elkerülésnek a következményeit mutatja be: mi lesz azokkal, akik rejtettek akarnak maradni úgy, hogy közben megőrzik identitásukat? Nem csak az identitás megőrzése problematikus ebből a szempontból: *A behatolóban* az országhatárokon való átlépéssel az egyes nemzetállamokba való behatolás szempontjából bizonytalanná válik az állampolgár, az emberi szuverén fogalma. Denis filmjének fő problémája a geopolitikai behatolás aktusával kapcsolatos bizonytalanságokkal függ össze: pontosan hova és ki hatol be, kik a menekültek, a határszegők, s ki maga Louis ebben a filmben?

Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökereiben az Emberi és polgári jogok nyilatkozatának* megjelenését olyan fordulópontként tárgyalja az emberiség történetében, amikortól a jog forrása már nem Isten parancsolata, hanem csakis az ember; e szekularizált világban ő rendelkezik a jog korlátozásával és kiterjesztésével. Arendt szerint az ember társadalmi és emberi jogai csupán a politikai rendszeren belül váltak értelmezhetővé és gyakorolhatóvá, ezt pedig a kormányok és az alkotmányok garantálták. Az ember alapvetően „elidegeníthetetlenek” vélt jogai könnyen redukálhatóvá válnak abban az esetben, ha nincsen kormánya, országa. A hontalanság problémája Arendt szerint arra világít rá, hogy ebben az esetben nemcsak állampolgá-

¹ Derrida különbséget tesz az „abszolút jövevény” és az „idegen” kifejezések között, e fogalmi szétválasztás alapjául pedig a jogi és az abszolút vendégszeretet oppozíciója szolgál, amelynek kifejtésére tanulmányom további részében térek ki (DERRIDA 2004; 16–17).

² A helyettesíthetetlenség ebben a kontextusban azt jelenti, hogy az adott befogadón kívül senki más nem ajánlhatja fel abban a pillanatban az idegen számára a helyét.

ri, hanem mindenféle emberi joguktól megfosztatnak az emberek (ARENDR 1992; 349–351).

A Hannah Arendt gondolataira építő Giorgio Agamben *Homo Sacer* című kötetének középpontjában a *puszta élet* és a biopolitikai szubjektum fogalma áll. Utóbbi Michel Foucault-tól származik, s azt jelenti, hogy az élet immár a hatalmi játszmák kereszttüzeiben áll: az ember életét „a hatalom [...] megpróbálja alakítani, szabályozni, ellenőrizni” (FOUCAULT 1996; 143). A 18. század közepétől a születések és halálozások arányának számszerűsítésével, valamint az életkörülmények és az élettartam befolyásolásával a hatalom elsődleges célja az lett, hogy az élet feletti hatalmat is birtokolni tudja, és ezzel „biohatalommá” válhasson (FOUCAULT 1996; 143–144). Alapvetően ezzel a terminussal áll kapcsolatban az Agamben-féle puszta élet, amely a *homo sacer* élete: olyan, jogi értelemben homályosan körvonalazható emberé, aki már az ókori római jogrendben megjelent. A puszta élet „tulajdonosát” bármikor meg lehetett ölni: a gyilkos nem volt büntethető, élete a törvény alapján csakis a kirekesztés formájában szerepelt (AGAMBEN 1998; 8) – az ő lényegi funkcióját elemzi Agamben a modern politikában. Agamben – Arendt-hez hasonlóan – megvizsgálja ebből a szempontból az *Emberi és polgári jogok nyilatkozatát*, mely – Szigeti Attila interpretációjában – „valójában a puszta életnek a nemzetállam jogi-politikai szerkezetébe való beírása mozzanatának felel meg; a modern, a nemzetállami szuverenitás eredetének és alapjának tekintett élet eredeti alakzatának. [...] A *születés* (*nascere*) ekkor azonmód *nemzetté* (*nation*) válik” (SZIGETI 2014; 266). Tehát ugyanaz a puszta élet, amely az ókori időkben politikai értelemben semlegesnek számított és Istenhez tartozott, a modern időkben az állam szerkezetébe íródott bele (AGAMBEN 1998; 81) – ahogy a Foucault-féle biohatalomban is. Agamben az 1789-es nyilatkozat harmadik tételére utal, mely szerint „[m]inden szuverenitás elve természeténél fogva a nemzetben lakozik” – tehát a puszta élet úgy tűnik fel itt, mint az emberi jogok forrása és tulajdonosa: a születés elve immár a politikai közösségbe íródott bele (AGAMBEN 1998; 81–82).

Úgy vélem, elméleti síkon ehhez hasonló *A behatoló* név nélküli illegális határátlépőinek sorsa is. A film során semmi lényegit nem tudhat meg a néző: honnan indultak és miért pont ide jöttek, mi a szándékuk? Csakis behatoló státuszban láthatók: szerepük nem felvett, hanem – elszakadva hazájuktól – puszta létükben észleljük őket

a vásznon. *A behatoló* menekültjei, amint belépnek a számukra idegen állam határain, számontartottak: kutatnak utánuk, ellenőrzik őket, s ha rájuk találnak, kíméletlenül meg is ölik őket – látszólag büntetlenül, mivel a filmben a gyilkosok tetteinek következményeit egyáltalán nem látjuk. A menekültek saját hazájukat elhagyva elvesztik politikai státuszukat: ezáltal éppen az ahhoz való jogot veszítik el, amely lehetővé tenné, hogy más emberek embertársukként bánjanak velük. Erre a kérdéskörre tanulmányom későbbi részében, tipológiám harmadik szintjén, az Én-be való behatolás elemzésekor részletesebben is kitérek még.

2. A mentális behatolás

Nem pusztán az egyes szereplőcsoportok státuszának azonosítása állítja kihívások elé a film befogadóját: *A behatoló* tér- és időstruktúrájának töredezettsége már az első perctől kezdve megnehezíti a néző történetkonstruálási törekvéseit. A néző bizonytalanságát, melyet a narráció ébreszt – ahogy Wim Staat e filmről írt tanulmányában említi (STAAT 2008; 196–200) – részben az álom és a valóság jeleneteinek keveredése okozza. Több jelenet esetében nem egyértelmű, hogy a legtöbbször a főszereplő szubjektív nézőpontjából látható filmképek mikor Louis elméjének kivetülései (álmok), és mikor történnek meg „valójában” – a második esetben e képek a diegézis többi szereplője számára is érzékelhetők, hozzáférhetők. Utóbbiakat vizsgálva a filmbeli behatolások újabb csoportjával találkozunk, melyeket – elválasztva az eddigiek során használt „geopolitikai behatolás” kategóriájától – a „mentális behatolás” fogalmával ragadhatunk meg.

Az elliptikus szerkezet szempontjából az egyik meghatározó jelenet az, amelyben egy téridő-ugrás látható. Ebben a részben Louis egy genfi hotelben alszik el, és a szívműtétje után a koreai Puszanban ébred fel nagy vágással a mellkasán, jelezve, hogy túl van a szívműtétjén.³ A sebészeti beavatkozást megelőzően egy orosz szervkereskedő nővel álmodik, kivel feketén üzletet kötött korábban egy biztosan egészséges szívről.⁴ Ebben az álomban viszont a nő egy lovon ül, és Louis-t kínozza: az állathoz kötve húzza maga után a férfit, majd fenyegető-

³ DENIS, Claire: *L'Intrus (A behatoló)* (2006) 00:46:22–00:53:49 (A filmet a továbbiakban az DC jelöléssel használom.)

⁴ Uo. 00:42:55–00:44:13

en közli vele, hogy Louis sosem fizethet eleget.⁵ Ennek az álomnak a jelentése leegyszerűsíthető volna arra, hogy a szervkereskedő egyre több pénzt követel, így a főszereplőben folyamatosan növekszik a feszültség az anyagiak, valamint saját életének kockáztatása miatt. Ezzel szemben úgy vélem, egy másik, megtörtént eset is motiválhatja az álom létrejöttét. Louis a feketén elvégzett műtét előtt kifejezetten egy fiatal férfi szívét kérte sajátja helyére, mégpedig azután, hogy – a film elején – önkézevel végzett egy, az ő területére behatoló lánnyal⁶: metaforikusan a nő, tágabb értelemben a *behatoló* szívét kívánja elkerülni. A férfi kínzó álmait éppen ezért a gyilkosság okozta frusztrációja, a behatoló kivégzésének nyugtalanító emléke is táplálhatja.

A téridő-ugráson belül két álom is elkülöníthető – az első után a férfi felébred, a néző pedig rádöbben, hogy mindeddig csak egy álmot látott. Ezt követően Louis ismét elalszik, és elkezdődik a második álomrész: ebben egy, a film elején Louis által kifigyelt lányt végeznek ki a határvadászok, miután az betört a főszereplő otthonába.⁷ Ha szemügyre vesszük Louis álmainak erőszakos jellegét, a mentális behatolás szintjén kétféle behatoló aktus történik. Egyrészt a néző a film mint médium „miatt” hatol be a szereplő elméjébe, képzelte mentális képeibe. Másfelől az ismeretlenek, az idegenek által történik *mentális behatolás* Louis elméjébe: a tudat mélyéről feltörő álmok, a „másik hang” az önhasadás megnyilvánulása is lehet. Az álmok létrejötte eredeztethető a férfi frusztrációjából is: Louis azután próbálja megszerezni a számára új életet jelentő szívét, hogy előtte megölt egy menekültet, és ezzel a normatív etikába ütköző tettel kell elszámolnia.⁸

A meghatározhatatlan értelmű jelenetek álom és valóság között ingadoznak, ám míg legtöbbjük jellege jelöltségük révén⁹ könnyeb-

⁵ Uo. 00:46:31–00:48:44

⁶ Uo. 00:22:46–00:23:01

⁷ Wim Staat elemzésében nem említi ezt az álmot, sőt az ebben megölt lányt azonosítja Louis áldozatával, holott annak az áldozatnak arcát, akinek a férfi ténylegesen elvette életét, látja a néző, és így szinte világos, hogy két különböző nőről van szó. Annál is inkább, hiszen a Louis álmában szereplő áldozat a tóban befagyva talál rá a ténylegesen meggyilkolt lányra: a képzelte és a valóban megtörtént keveredik még az álom szintjén is.

⁸ Nancy szerint az erőszakosan, fenyegetően a tudat mélyéről érkező jelenségek (melyek a hallucinációhoz hasonlíthatók), a behatolás kategóriájához, a Másik Én-be való behatolásához is kapcsolhatók. Részlet Claire Denis: *Vers Nancy* (2002) című rövidfilmjéből (06:52–07–20)

⁹ Azaz látjuk a férfit elaludni-felkelni.

ben megállapítható, addig akadnak olyan részek, melyek próbára teszik a nézőt. Ilyen például az a jelenet, melyben Louis egy puszáni utcán bolyong és észreveszi, hogy a szervkereskedő nő mindvégig követte koreai útján.¹⁰ Ebben a részben – a téridő-ugrás jelenetével ellentétben – alapvetően semmi nem utal arra, hogy Louis álmodna: éppen friss ismeretséget kötött egy helyivel, és vele járja a várost. Ellenben lehetetlennek tűnik, hogy az orosz nő ebben a hatalmas országban megtalálta volna Louis-t, és időnként ténylegesen követné. Így ez a rész valószínűleg miatt álomjelenetnek tűnik, de mivel semmilyen módon nem „jelölt”, ezért nem is sorolható egyértelműen a meghatározható értelmű jelenetek közé.

3. Narratológiai megközelítés – lokalizálható/lokálizálhatatlan terek

A behatóló idő- és térstruktúrájának elliptikus jellege még látványosabbá válik, ha a film három jelenetét narratológiai szempontból és a *lokalizálhatóság/lokalizálhatatlanság* felől is megvizsgáljuk. A főcím megjelenése előtt, a film felütéseként egy női alak tűnik fel a sötétben, szájában cigaretta, az audiális síkon pedig a következő hallatszik: „A legnagyobb ellenségeid belül bujkálnak. A szívedben rejtőzködve.”¹¹ Noha a nő ajka nem mozog, a vizuális szintet és a hallottakat összekötve a jelenet akár mottó vagy implicit előreutalás is lehet a film cselekményével kapcsolatban. Holott ez az első (vagy ha a főcím megelőzését szem előtt tartjuk, akkor akár ’nulladik’) jelenet – általános, sőt inkább didaktikus mondanivalóján kívül – látszólag nem tűnik meghatározónak a történet további részeire vonatkozóan (nem befolyásolja a cselekményt, nincs hatással a szereplőkre). A narrációs szintek kapcsolata szempontjából érdemes elválasztani a későbbi jelenetektől.

Edward Branigan nyolc narrációs szintet¹² különít el *Narrative Comprehension and Film* című kötetében (BRANIGAN 1992; 86–87). Elméletének központi kérdése, hogy miként fér hozzá a néző olyan információkhoz, amelyek a filmek diegetikus világában megha-

¹⁰ DC, 01:09:08–01:10:03

¹¹ DENIS, Claire: *L'Intrus (A behatóló)* (2006) 00:00:01–00:00:12

¹² 1. a történeti szerző, 2. extrafikcionális narrátor, 3. nondiegetikus narrátor, 4. diegetikus narrátor, 5. szereplői narrátor (nem fokalizált), 6. külső fokalizáció, 7. belső fokalizáció (felszíni), 8. belső fokalizáció (mélységi).

tározók, és vajon mitől/kitől függ a fikció külső szemlélőjének tudása (BRANIGAN 1992; 86). Annak érdekében, hogy körvonalazódjon, miként szerzi meg a néző a szükséges információkat és illeszti be azokat a megfelelő narratív mintázatokba, a narrációs szintek – korábbi (például Gérard Genette, Mieke Bal) topológiáihoz képest – újabb felosztását hozza létre: nemcsak a nyolc szint megnevezése és elválasztása számít újdonságnak, hanem az is, hogy ezt kizárólag a filmi, mozgóképes kontextusban működteti, leválasztva az irodalmi narrációról.

„Minden filmnek van nem-fikciós szintje: egy játékfilm elkészítéskor meghatározó többek között a technológiai feltétel és az anyagi vonzatok, kiadások is. Természetesen a filmek legfőképpen mégis fiktíven értelmezhetők, hiszen alkotói egy fiktív világot hoznak létre: így léteznie kell egy átmeneti szintnek a fikció és a nem-fikció között. [...] Azért van szükség erre a szintre, hogy a filmen belüli tárgyakat fiktívként tudjuk jellemezni” – írja Branigan az extrafikcionális szintről (BRANIGAN 1992; 88). Ebbe a kategóriába sorolhatók többek között a különböző feliratok, címek, stáblisták: ezekhez a diegézisen belül elhelyezkedő szereplőknek nincsen hozzáférésük, csakis a fikción kívülről tapasztalhatjuk meg őket (BRANIGAN 1992; 96–97).

A behatoló 'nulladik' jelenetének ambivalens jellege részint abból fakad, hogy a cigarettára gyújtó nőt és az audiális síkot nem kapcsolja a néző a fikció teréhez. Sokkal inkább a stáblistával, majd a főcímmel, vagyis az extrafikcionális szinttel párosítható, mivel egyrészt az elhangzó kijelentés a film egészére érvényes, egyfajta összegzése annak, tehát csak olyasvalaki mondhatja, aki tisztában van a diegézisen belül zajló minden folyamattal, még a főhős tudatában megjelenő álmokkal, képzelgésekkel is. Másrészt viszont azért sem nevezhetjük omnipotens nondiegetikus narrátornak¹³ a nőt, mert az elliptikus cselekményt – a főcím előtti jelenetet leszámítva – a későbbiekben csakis egyetlen szemszögből, Louis Treboréból látjuk (olykor külső, máskor belső fokalizációról beszélhetünk az ő esetében). Így ebben

¹³ Branigan – számos korábbi narratológushoz hasonlóan – a fikció szereplői fölé helyezi a nondiegetikus narrátort: utóbbi olyan információkkal is rendelkezik (és oszt meg a nézőkkel), amelyekkel a diegézisen belüli karakterek nem; az ő tudásuk korlátozott. (Nondiegetikus lehet egy adott film zenéje is, melyet nem a cselekményen belül pl. egy zenekar játszik, hanem csupán a nézők érzelmeinek befolyásolása végett van szerepe, a fikció karakterei nem hallják azt.) (BRANIGAN 1992; 96–99.)

az esetben nincs egyetlen külső támpontunk, információelosztónk, akire számíthatunk az események követése során – többek között ez okozza a film töredékes jellegét. A nő a hangsávon – elvontan bár, de – megszólítja a nézőket, homályosan pedig utal arra, hogy miről fog majd szólni a film.¹⁴

Háromféle határátlépés is megfigyelhető *A behatoló* narrációs szintjei között: a nulladik jelenetben feltűnő nő mindegyik esetben belép a diegézis terébe a korábbi, fikción kívüli pozíciójából. Az első részben a biciklin száguldó főszereplőt figyelni¹⁵, a másodikban (egyetlen) szemtanúja a Trebor által elkövetett gyilkosságnak¹⁶, a harmadikban pedig a nő maga lesz a Louis-val üzletet kötő szerverkereskedő. Az első két említett részben a női alak voyeurré válik: külső fokalizált szinten helyezkedik el, a néző az ő szemszögéből látja a történéseket. Ami azonban különös, hogy mindez csak később lepleződik le: előbb láthatjuk azt, amit a nő néz, őt magát viszont csak ezután mutatja a kamera. A fikció külső szemlélője így tulajdonképpen csak ezután döbben rá, hogy ebben az esetben nincs „kameraszeme”¹⁷, csupán csak egy szereplő által kifigyelt jelenetet látott. Christian Metz *A képzeletbeli jelentő* című kötetében felhívja a figyelmet azokra a filmes beállításokra, melyek kizökkentik a nézőt már megszokott „mindentudó” pozíciójából. „A megszokott képmezőket végül is már úgy érzékeljük, mintha nem is képmezők volnának: átveszem a rendező tekintetét [...], de tudatom nemigen tud róla. A ritka beállítás felébreszt és tudatomba idézi, amit már tudtam. [...] Kényszeríti tekintetemet, hogy egy pillanatra felfüggeszse a vásznon

¹⁴ Érdekes analógia lehet ezzel kapcsolatban Branigan példája, aki Alfred Hitchcock mint extrafikcionális narrátor „fellépéseit” elemzi. A rendező több filmje mellett *A tévedés áldozata* elején tűnik fel, és a következőket intézi a nézőkhöz: „Itt Alfred Hitchcock beszél. A múltban már sok meglepő filmet készítettem Önöknek. De most azt szeretném, hogy egy másfajta filmelményben legyen részük.” Ahhoz, hogy Hitchcock fikcióként tudjon beszélni a levetítendő filmjéről, neki személy szerint a filmen „kívül” kell állnia, tehát extrafikcionális pozícióból szólal meg (idézi BRANIGAN 1992; 88–89).

¹⁵ DC, 00:15:50–00:16:36

¹⁶ Uo. 00:22:50–00:23:05

¹⁷ „A néző [...] nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte azt, amit most ő néz, amelynek posztja meghatározza az enyészpontot [...]. Semmilyen tekintetben nem veszek részt abban, amit észlelek, ellenkezőleg, az vagyok, aki mindent észlel. Minden-észlelő vagyok [...]” (METZ 1981; 63–65).

való bolyongást. [...] A saját jelenlétem-távollétem az, ami egy pillanatra közvetlenül érzékelhetővé válik számomra” (METZ 1981; 70–71). Denis filmjének ’megfigyelt’ jeleneteiben kétféle kiközösítés éri a nézőt: egyfelől a már említett utólagos megkonstruáltság, azaz a néző rádöbben arra, hogy nem a mindentudó pozíciójából követhette az eseményeket, hanem egyetlen szereplőhöz tartozó fókuszált nézőpontból. Másfelől „felrázza” a nézőt abból a szempontból is, hogy a fókuszált nézőpontot egy addig extrafikcionálisnak vélt narrátorhoz kapcsolja: fel kell oldanunk azt az egyébként megfajthetetlen ambivalenciát is, hogy egy diegézisen kívüli alak belépett a fikció terébe.

Ezt a kérdést a varratelmélet pszichoanalitikus megközelítése felől is érdemes röviden megvizsgálni. A varratelmélet kiindulópontja, hogy „két beállítás úgy követi egymást, hogy a második beállítás azt a helyet mutatja, ahonnan az első beállítás fel volt véve” (NÁNYAY 2005; 8–9), azaz „egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyamánaképpen szubjektivizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövetébe” (DRAGON 2004). Alapvetően tehát ha az ellenbeállításban egy szereplőt látunk, akkor érthető, hogy a néző miért nyugszik meg: az első beállítást nem nem-létező, üres nézőpontból nézte, hanem egy létező, hús-vér szereplő nézőpontjából (legalábbis a film ezt az illúziót kelti). *A behatoló* esetében azonban nem hozhat megnyugvást az ellenbeállítás a már említett ambivalencia miatt: a nézőpontot egy olyan karakterhez kellene kapcsolnunk, aki egészen eddig a diegézisen kívül helyezkedett el. Ez a probléma még jelentősebbé válik, ha megvizsgáljuk a nő mint szervkereskedő szerepét. Egyrészt ebben az esetben a diegézisen belül is megjelenik mint karakter, másrészt viszont, ha az előbbieken tárgyalt két álomjelenetet – a havas tájon Louis-t kínzó és a koreai útját követő nőt – valóban az álmok, vagyis Louis tudatában megjelentek közé soroljuk, akkor a nő a főszereplőhöz köthető belső mélységi fókuszált szintre is behatol: a nőnek tehát nemcsak a film világába, de Louis elméjébe is bejárása van.¹⁸

Így kettős határátlépés figyelhető meg: az elsődleges az extrafikcionális, vagyis a diegézisen kívül elhelyezkedő női alak-

¹⁸ Branigan ide sorolja a szubjektum tudati kivetüléseit, álmait, képzelgéseit, hallucinációit – ezt csak a néző láthatja a főszereplőn kívül (BRANIGAN 1992; 103).

hoz köthető, aki a későbbiekben belép az elbeszélésbe, így külső diegetikussá válik. Ezt követően a főszereplő elméjében: álmaiban, képzelgéseiben és emlékeiben szerepel a nő, tehát a belső mélységi fokalizált szinten is megjelenik. A másodlagos határátlépés viszont a nézőhöz köthető, akit a film szerzője impliciten bár, de felszólít arra, hogy az elsődleges határátlépést vegye észre. Ez már alapvetően nehézséget okozhat, mert *A behatoló* női alakjainak arca, illetve alakja meglepően hasonlít egymáshoz, és a szürkületi időben nehéz kivenni, hogy pontosan ki leskelődik Louis után. Miután pedig feltűnt a nézőnek a narratológiai szintek közti váltás, meg kell próbálnia megfejtetni az elsődleges határátlépés okát. Ez azonban korántsem egyszerű feladat. Szemben a narrációs határátlépéseket vizsgáló szakirodalmak jellemző filmes példáival¹⁹, *A behatoló* nem teszi explicitté a határsértéseket, és nem kínál magyarázatot rájuk. Elliptikus jellegét még inkább felerősíti az, hogy – a fabula nehezen rekonstruálható jellege mellett – a narrációs szintek között felmerül a *lokalizálhatóság/lokalizálhatatlanság* problémája. Noha a branigani kategóriák alapján el tudjuk helyezni a fikción kívül és belül felbukkanó nőt, a film maga nem kínál megoldási lehetőséget arra, hogy miért történt meg ez a határátlépés. A film diegézise felől szemlélve tehát valóban *lokalizálhatatlan* helyen tartózkodik az egyébként extrafikcionálisként meghatározható szereplő.

Hasonlóan – bár részint más szempontból – lokalizálhatatlan egységet alkot az a jelenet²⁰, melyben *A behatoló* átemeli egy másik, korábbi film jelenetét. Ebben a részben a Louis Trebort játszó Michel Subort látjuk Paul Gégauff 1965-ben készült, soha be nem mutatott filmjében, a *Le Reflux*-ben Tahitire megérkezni.²¹ Ez a részlet *A behatoló*-hoz képest eltér: elsöre úgy tűnik, a laza tematikai kapcsolódás dialógusba hozza a kétféle teret (hiszen *A behatoló* főszereplője is hosszú idő után tér vissza a szigetre). De inkább olyan montázsról lehet csak szó, melynek a kétféle términőség nem ad harmadik értelmezést, érintkezés nélkül helyezkednek el egymás mellett. Denis csupán 'beékeli' filmjébe a korábbi, nem utal semmilyen szempontból Gégauff

¹⁹ PI. ALLEN, Woody (1985): *Kairó bíbor rózsái* (*The Purple Rose of Cairo*); FORSTER, Marc (2006): *Felforgatókönyv* (*Stranger than Fiction*).

²⁰ DC, 01:26:11–01:26:45

²¹ Lásd az alábbi tanulmányban: McMAHON, Laura (2014): Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 7. sz. 8.

alkotására vagy annak fabulájára. A korábbi film olyan fikción kívüli jelenetet alkot, mely – az előbbieken vizsgált részekhez hasonlóan – nem helyezhető el vagy illeszthető be *A behatoló*ba annak diegézise felől szemlélve.

4. Az Én-be való behatolás

A narratológiai megközelítés után most vegyük szemügyre a behatolások tipológiájának legbensőbb szintjét: az *Én-be való behatolást*. Nancy az esszéjében a *Másik* szívének hordozásáról, az ezt megelőző behatolásról és az így bekövetkező ön-idegenségről ír. „Ha a saját szívem feladja, hogyan lehet a Másik szíve végső soron az enyém, a saját birtokom? A szívem a saját idegenemmé vált [...], ez a másik szív pedig csak félig lehet az enyém. [...] Bennem egy behatoló van és idegenné váltam saját magam számára” (NANCY 2002; 10–11). Az érkező, behatoló szívet azonban be kell fogadnia a gazdatestnek, és ha a derridai értelemben vett hely felkínálása (DERRIDA 1997; 65–68) mentén haladunk tovább (azaz minden vendégnek csakis az éppen adott gazda, befogadó ajánlhatja fel a belépésre jogosító helyet), az érkező szív számára csakis a másik szív ajánlhatja fel a helyét. A tipológia Én-szintjén megvalósuló visszautasítás azonnali halállal jár, ha a test, a ház ura nem fogadja be a vendéget, az idegen szívet pedig az immunrendszer visszautasítja. Az eddigiekhez képest a folyamat visszafelé valósul meg: a saját, az Én válik idegenné, és ennek ki- és elutasítása az identitás feldarabolódásához vezet.

Louis új szíve sem tűnik hosszú életűnek: amint a férfi útra kel, hogy Polinéziában a valószínűleg sosem létezett másik fia után kutasson, elkezd gyengélkedni, kórházba kerül. Új szíve esetében a Másik szíve megmarad idegennek, sosem nyer bebocsátást a férfi által. Értelmezésében azonban – Nancy esszéjével ellentétben – ennek a filmben más oka van, mely elsősorban Louis és fia kapcsolatához köthető.

A főszereplő és fia, Sidney között elhidegült a viszony: jóformán „idegenekként” élnek egymás közelében. Permanens idegenségről van szó; a fiú nem tud egyszerű ismerősként átlépni apja házának küszöbén sem, hanem be kell törnie ahhoz, hogy bejusson:²² *idegen és behatoló* lesz saját apja otthonában. Az egyik filmvégi részben

²² DC, 01:10:13–01:12:54

Louis a patológián látja viszont fiát, akinek a mellkasán egy óriási sebészeti heg feszül:²³ a halott férfi mellkasából kiműtött szív dobog – metaforikusan vagy ténylegesen – Louis testében. A fiú szerve azonban gyenge és erőtlen apja testében: Louis elutasítja azt, mert *intim szférájából* kitoloncolva (azaz nem fogadja a házában) az *Én-be*, önmagába sem engedi behatolni Sidney-t – sem élve, sem holtan.

Nancy esszéjének beszélője ezzel szemben nem tudja, ki volt a szív előző „tulajdonosa”. A szerv befogadását követően nem képes az (ugyanazon) élet folytatására: az „Én” a maga üres identitásában már nem tud az egyszerű egyenértékűségében (Én=Én) megmaradni, fragmentálttá és osztottá válik (NANCY 2002; 11). A különbség leginkább itt érhető tetten az esszé és a film között: míg Nancy ön-idegenségről, szelf-elidegenedésről ír, és ezt tartja a visszautasítás egyik motivációjának, addig Louis szíve a fia iránt érzett idegenség, tehát egy személyközi, interperszonális idegenség miatt nem működik. A férfi nem akar olyan szívet, amely nem az ő autonómiáját szolgálja, és látszólag éppen azért adja fel a szerve, mert nem képes befogadóvá válni: *etikailag* képtelen a befogadásra.

Az Én-Másik viszony etizálását lévinas-i értelemben használom, azaz a másik emberhez való viszonyban etikai mozzanat bontakozik ki: közöm van a Másikhoz. Lévinas az etikát a másik emberhez fűződő viszonyhoz köti, mindenben a Másikért vagyok felelős: e Másikért való felelősség a szeretet alapmozzanata (LÉVINAS 2000; 1020–1022). Felelősségem átruházhatatlan, senki nem helyettesíthet: az emberi én azonosságát pedig a felelősség felől határozhatjuk meg, azaz csak annyiban vagyok *én*, amennyiben felelős vagyok: „alanyi mivoltomból fakadó azonosságom ettől lesz elidegeníthetlenné” (LÉVINAS 2008; 47). A felelősség mindig az odafordulással, találkozással kezdődik: attól kezdve, hogy a Másik rám néz, az *arcát* felém fordítja, felelős leszek érte. A szubjektum pedig nem önmagáért, hanem kezdettől fogva a Másikért van: az ember önmagát és a Másikat alkotja meg önmaga és a Másik által (LÉVINAS 2008; 44–45). Louis elkerüli a találkozást, az odafordulást: képtelen az én-te, az én-Másik viszony elfogadására, etizálására. A film során szinte mindenkitől elfordul, nem képes az emberi kapcsolatok elmélyítésére: fiát elhagyja, feleség híján egy alkalmi szeretőt tart, a számára ismeretlen(eke)t pedig kíméletlenül megöli.

Az Én fragmentációja az esszével való lényegi különbségek ellenére a filmben is megjelenik, de a geográfiai szintet érintve: a főszereplő szubjektuma háromfelé szakad. Jura vidékén, a koreai Puszanban, majd egy polinéz szigeten vesz fel újabb és újabb szerepeket: avatarszerűen ölti fel az egyes identitásokat a régi, az új, majd az új, de már ismét beteg szív esetén. Louis geopolitikai behatolásával kapcsolatban ezek az aktusok töbrétegebbek, mint más szereplők – értem ezalatt a film eleji menekülteket – ezen a szinten történő áthatolása. A főszereplő mindegyik nyelvet beszéli, s így jogosan tehető fel a kérdés: mennyire számít idegennek a térben, ahova behatolt? Derrida a jog felől közelítve emeli be az Idegen problémakörébe a nyelv kérdését is: a nyelv ismerete nélkül védelem nélkül áll az őt befogadó vagy kiutasító ország előtt. Mindenekelőtt két kategóriát fontos elkülöníteni: az idegenét, aki az idegen jogával rendelkezik, és az abszolút jövevényét, aki kívül esik a jogi kategórián, és akit ebben az értelemben nem illet meg a vendégszeretet.²⁴ A férfi határátlépései éppen azért különösek, mert beszéli az egyes országok nyelvét, és ebből az aspektusból megközelítve határátlépéseikor elméletileg védve van: képes lenne az adott ország nyelvén kérni az őt illető vendégszeretetet. A nyelv ismerete ellenére azért számít mégis abszolút jövevénynek, mert a különböző országokban csak egyetlen szerepet vesz fel – ezekkel az avatarokkal azonban nem azonosul.

Louis jelleméről, történetéről a film során igen keveset tud meg a néző. Így vannak ezzel a fogadó országok képviselői is: a férfi mindegyik földrészén más-más arcát mutatja, bár ez a diverzitás inkább az újabb kialakuló, az ő személyét érintő rejtélyekben manifesztálódik. Louis jelleme sokkal inkább a hiányokban és kérdésekben ragadható meg, mint a valódi és látható tulajdonságaiban: így válik abszolút jövevényé a főszereplő, egy név nélküli, kirekesztett alakká, aki

²⁴ „Ez az idegen tehát olyan valaki, akit ahhoz, hogy fogadni tudjak, nevét kérdezzük; kérjük, adja meg azonosságát és garantálja azt, mint tanú a bíróságon. Olyan valakik, akit kikérdeznek, az első minimális kérdést föltéve: »Hogy hívnak?« [...] Az abszolút vendégszeretet joga azt parancsolja, hogy szakítsunk a jogi vendégszeretettel. [...] Az igaz vendégszeretet éppen a vendégszeretet jogával szakít; nem úgy, hogy elítéli vagy szembehelyezkedik vele, ellenkezőleg, képes azt a fejlődés állandó mozgásában tartani. [...] A vendégszeretet kérdés nélküli fogadással kezdődik, kettős eltörlésben, a kérdés és a név eltörlésében? Mi igazságosabb és szeretetteljesebb, kérdezni vagy nem kérdezni? [...] Nevet adni, vagy megtanulni a már adott nevet?” (DERRIDA 2004; 16–17.)

nek a cselekmény előrehaladtával minden tér egyre szűkebbé válik, amelyben megfordul. A Jura-vidéken a farkas-asszony „toloncolja ki” a házából, amelynek még bejáratát sem érinthette a férfi, a polinéz szigeten több szereplő meg is jegyzi, hogy ő már nem tartozik (vagy sosem tartozott) ide. Louis végül a part mentén épít házat a tenger mellett, a kikötő-jellegű terület pedig az átmenet tere: az abszolút jövővény sosem lelhet otthonra a vendégszeretet felajánlása nélkül, a küszöbön (a tenger és a szárazföld határán) várakozik. (A film során végig küszöbpozíciókat választ: a francia–svájci határon lévő házában, valamint a genfi és a koreai hotelben.) Louis azonban ebben az értelemben mégsem az abszolút jövővényként van jelen a filmben: pozíciója állandósult kint és bent, vendég és befogadó között, egyszerre képlékeny és szilárd. A férfi helye, állandó pozíciója maga a *küszöb*, azaz nem a befogadásra vár, és ő sem fogad be senkit, *etikai képtelensége* a vendégszeretetre ebben a küszöbhelyzetben manifesztálódik.

Mind Jean-Luc Nancy esszéje, mind Claire Denis filmje annak mechanizmusát követi végig, hogy hogyan válik valaki a ház urából maga is idegenné, behatolóvá. Azt tematizálják, hogy minden befogadó egyben mindenkoron behatoló is: a Másik jellemébe lép be, amikor asszimilációra szólítja fel, hiszen csak ebben kínálja fel a (jogi értelemben vett) vendégszeretetet. Nancy esszéjének végkövetkeztetése szerint univerzális az az elv, hogy a behatoló nem más, mint az ember maga, aki önmagába és a világba hatol be. Denis filmjének főszereplője ezzel szemben több helyen (fizikai és mentális helyen egyaránt) zavarkeltőként, otthontalan idegenként tűnik fel, a film tulajdonképpen minden értelemben erre a küszöbpozícióra irányul. A film töredezett tér- és időbeli szerkezetét egyrészt a képzelet – valóság összemosása, másrészt pedig a narratív szintek közti átlépések okozzák: a kétértelmű jelenetek a film sajátos poétikájával társulva pedig egy nehezen megkonstruálható történetet alkotnak meg egy férfiről, aki egy napon elindult új szívet keresni magának.

Irodalom

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (ford. HELLER-ROAZEN, Daniel). Stanford University Press, California
- ARENDDT, Hannah (1992): *A totalitarizmus gyökerei* (ford. BRAUN Róbert, SERES Iván, ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor). Európa Könyvkiadó, Budapest

- BEUGNET, Martine (2004): *Claire Denis*. Manchester University Press, Manchester
- BEUGNET, Martine (2008): The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000). *Film-Philosophy* 12. évf. 1. sz.
- BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, London and New York
- DERRIDA, Jacques (2004): Az idegen kérdése: az idegentől jött (ford. BOROS János, ORBÁN Jolán). In BICZÓ Gábor (szerk.): *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen
- DERRIDA, Jacques (1997): Vendégszeretetgyűlölet (ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán). In DERRIDA, Jacques: *Ki az anya?* Jelenkor Kiadó, Pécs
- DRAGON Zoltán (2004): *Žižek szerint a világ: film. Elmélet, és azon túl*. <https://filmkultura.hu/archiv/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html> (2018. 05. 18.)
- FOUCAULT, Michel (1996): *A szexualitás története. A tudás akarása*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- LÉVINAS, Emmanuel (2008): Etika és végtelen. Philippe Nemo interjúja. In BOKODY Péter, SZEGEDI Nóra, KENÉZ László (szerk.): *Transzcendencia és megértés. Etika és metafizika Lévinas filozófiájában*. L'Harmattan Kiadó, Budapest
- LÉVINAS, Emmanuel (2000): Etika mint első filozófia. Florian Rötzer interjúja (ford. BOROS János, ORBÁN Jolán). *Jelenkor* 43. évf. 10. sz. <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2000-10.pdf> (2018. 01. 24.)
- McMAHON, Laura (2014): Beyond the Human Body: Claire Denis's Ecologies. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*. <http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMcMahon.html> (2017. 03. 27.)
- METZ, Christian (1981): *A képzeletbeli jelentő*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest
- NÁNAY Bence (2005): A beállítás és ellenbeállítás filozófiája. A varratelmélet kritikai vizsgálata. *Metropolis* 9. évf. 1. sz.
- NANCY, Jean-Luc (2002): L'intrus (ford. HANSON, Susan). *Cr: The New Centennial Review* 2. évf. 3. sz.
- STAAT, Wim (2008): The Other's Intrusion: Claire Denis' L'intrus. *Thamyris/Intersecting* (2008) 19. sz. <http://www.uva.nl/binaries/content/documents/personalpages/s/t/w.staat/nl/tabblad-eeen/tabblad-eeen/cpitem%5B9%5D/asset?1355372806941> (2017. 09. 17.)
- SZIGETI Attila (2014): A Homo Sacer és a tanúsítás etikája. In HORVÁTH Andor, SOÓS Amália (szerk.): *A bölcsesség koszorúja: Írások Egyed Péter hatvanadik születésnapjára*. Pro Philosophia, Kolozsvár

„A társadalmi kontextus danse macabre-jellegű”

Krusovszky Dénes és Orcsik Roland levélinterjúja

– *Mostanság több költő vetemedik prózaírásra. Nem pusztán a generációnkból, ott van például Kemény István, Térey János, illetve korábban Oravecz Imre. Kemény István egyszer azt nyilatkozta, nagy elvárásokkal fordulnak a költő által írott regényhez: „íme egy regény, egy költő írta, nézzük meg, hol van elbaszva” (fejből idéztem). Te tartottál-e hasonló előítéletektől? Mit igazol az eddigi recepció?*

– Keménynek ezt a bonmot-ját még nem hallottam, de elég jó. Azt hiszem viszont, bár ez inkább csak egy megérzés, hogy amikor ezt mondhatta, akkor még szigorúbban vették az ilyen műfajelhagyásokat. Az az érzésem, hogy akár tíz-tizenöt évvel ezelőtt is hajlamosabb volt beskatulyázni az irodalmi közvélemény egyes szerzőket műfajok szerint, szóval erős volt „a suszter maradjon a kaptafánál” típusú mentalitás, amit most kevésbé érzek. Egyrészt jelenleg nem az ilyesmi okozza a legnagyobb fejtörést az irodalmi életben, másrészt valóban időszerűtlen lenne az ilyen műfaji „röghözkötés”. Meg amúgy is, nem nagyon tudsz olyan írókat mondani nekem (persze de, de nem sokat), aki ne versekkel kezdte volna; az általad soroltak mellett például Grecsó, Garaczi, Háy, Rakovszky, sőt Darvasi is. Meg hát amúgy is, Kosztolányi országában erről beszélni sem nagyon érdemes. Szóval nem, nem azon izgultam, hogy a versekhez képest mit fognak szólni, hanem „csak” úgy általában, hogy milyen fogadtatása lesz. Egyelőre, azt hiszem, nincs okom panaszra, jó pár izgalmas, alapos és hát pozitív kritika és elemzés jelent meg a regényről.

– *A nemzetközi könyvpiacra lehetetlen versekkel betörni. A XX. századi magyar lírából egyedül Pilinszky Jánosnak volt nagyobb sikere külföldön, elsősorban Ted Hughes fordításainak köszönhetően, illetve talán*

még Jubász Ferenc nevét ismerik többen külföldön. Ugyanakkor Tandoriét, Weöresét és még sorolhatnám, szinte alig hallották. Azért kezdtem el regényt írni, hogy végre világhírű legyél?

– Erről a témáról különben írtam egy kis szösszenetet (*Hiába hazudjuk magunknak, hogy világraszóló a magyar költészet*) a *Magyar Narancs* online oldalán futó Pislogó szobrok című blogomra, és ott amellett érvelek, hogy a „világbajnok” magyar líra mint olyan egy szép ködkép, aminek a realitáshoz semmi köze. Sokan félre is értették, és ami még érdekesebb volt, sokaknak személyesen is rosszul esett, hogy „leszólom” a magyar lírát. Holott ez nem a minőségről szól, hanem a pusztán tényekről – nincs a nemzetközi irodalmi köztudatban hivatkozási alap státuszú magyar költő. Mint mondjuk Pessoa vagy Tranströmer vagy Holan, hogy csupa, Magyarországgal nagyjából azonos méretű lakossággal (tehát elvileg ugyanakkora lírai potenciállal) rendelkező országból jövő költőt mondjak. Annak sok oka van természetesen, hogy ez miért van így, én egyelőre ezt csak ténymegállapításként és továbbgondolásra érdemes jelenségként akartam körülírni. Ugyanakkor mindig vannak olyan szerzők, akiket lelkes és remek fordítók „kivisznek” egy másik kultúrába. Egy eldugott Iowa City-i antikváriumban találtam Csoórit, illetve most szépeket lehet hallani Borbély angolul megjelent köteteiről is. Csak hogy két távoli példát említsek. De ezek, sajnos, sporadikus előfordulások, nem állnak össze egy képpé – talán ez a különbség a prózához képest. Ott Nádas, Esterházy, Kertész, Krasznahorkai és mások úgy tűnnek fel, hogy rögtön adnak egyfajta imidzset a kortárs magyar irodalomról. Attól függetlenül, hogy ez az imidzs helyes vagy pontos-e. A prózának nagyon határozott piaca van, míg a kortárs líra inkább fesztiválalapú, és több nemzetközi hálózatban kellene egyszerre határozottan benne lenni ahhoz, hogy észre tudjanak venni valakit. Magyarországon viszont nincs jelentős nemzetközi költészeti fesztivál, és nem jelennek meg rendszeresen külföldi kortárs költők sem. Enélkül pedig nem lehet bekerülni a nemzetközi vérkeringésbe elég hatékonyan. A magyar prózát a jó magyar kiadók és a jó külföldi ügynökök adják el hatékonyan, a magyar lírát hazai szerveződéseknek kéne támogatniuk, ha lennének ilyenek, és ha értenének hozzá. De egyik feltétel sem igen áll. Van magyar PEN például, de az sem csinál semmit. Vagy amit csinál, azt pokoli rosszul csinálja. Én így látom. De nem ezért kezdtem regényt írni – hogy végre válaszoljak is –, hanem mert most jött össze az anyag és a türelem megfelelő együttállása.

– *Amikor elkezdted írni a regényedet, volt-e benned valamiféle kétely, hogy talán mégsem fog sikerülni?*

– Persze hogy volt, és nem is sikerült, ha azt vesszük, hogy többször is nekifutottam. De a kezdeti kudarcokra nagyon nagy szükség volt, ezt most már pontosan látom. Szerintem kétely nélkül nem lehet regényt írni (mást se nagyon, de regényt biztosan nem), illetve nem tudom, hogy ha lehetne, érdemes lenne-e. A regényírás, ahogy most látom, valamifajta agyagozáshoz hasonlít. Van egy nagy maszsa, ami az elképzelt regény, formátlan, nedves, nem túl gusztusos anyag, és akkor annak kell nekiesni, és napról napra alakítgatni, míg a végén valami elviselhető, jó esetben érdekes formát nem ad ki. Én nem szeretem, amikor a versírást túlmisztifikálják, hogy így az ihlet meg úgy az ihlet, valaki vezette a tollam, és a többi, de tény, hogy a regényíráshoz képest a költészet valóban meglehetősen romantikus úgynek tűnik.

– *Vaskos könyv lett, embert is lehetne vele ölni. Fegyvert akartál adni az olvasó kezébe? Ilyen hosszúra tervezted a kezdetektől?*

– Hát, azért nagyon püfölni kéne vele azt a szerencsétlen áldozatot, hogy komolyabb baja essen, de értem, mire gondolsz. Amikor elkezdtem, annyi volt csak a fejemben, hogy amit kitaláltam, regényszerű valaminek tűnik, és mivel a több szál és a több idősik elképzelése már akkor megvolt, azt is sejtettem, hogy „normális” terjedelme lesz. Ez az akkori fogalmaim szerint nagyjából 300 oldalt jelentett. Ahhoz viszont, hogy arra rájőjjek, valójában mekkora lesz, az kellett, hogy bejáratodjon a nyelv, amin írni kezdtem. És amikor arra jutottam, hogy ahhoz, amit ábrázolni szeretnék, egy kicsit részletezőbb nyelv kell, akkor már azt is sejtettem, hogy az eredeti oldalszám-elképzelés fölé fogok csúszni. Szóval elsősorban a narráció határozta ezt meg, illetve azon keresztül az az igyekezet, hogy az idő múlásának, megtorpanásainak, majd rohanásának különféle vetületét akkora regényterbe helyezzem, amekkorát a jó ábrázolhatóság megkövetel. Vagyis ez nem egy terv volt, inkább egyfajta – örömteli – szükségszerűség egy idő után.

– *A regény mottóinak mi a szerepe? Hogyan került képbe Borbély Szilárd, és hogyan Thomas Wolfe? Hogyhogy nem a Nincstelenekből idéztél, hiszen a tematika rokon azzal?*

– Akkor itt most rögtön le is lepleznék egy annyira azért nem érdekes műhelytitkot: nagyon sokáig volt egy mottóötletem, egy má-

sik, nem annyira kortárs magyar költőtől, csak egyfelől abban valami zavart mégis (talán túl szép részlet volt?), másfelől meg tők véletlenül szembejött Borbélytól a *Hosszú nap el* egy részlete, ami miatt elővettem a kötetet újra, és egyszer csak megakadt a szemem ezen a pár soron. Épp arról és épp annyira töredezetten beszélt, amiről valahol a regény is szól. Mondhatnám, hogy sorsszerűen találtam meg Borbély Szilárd sorait, csak az ilyesmiben nem hiszek. Szerencsém volt, ennyi az egész. A *Nincstelének* szerintem, bár lehetnek felszíni, topografikus hasonlóságok, azért eléggé másról beszél, mint amiről én próbálok. Legalábbis én itt nem éreztem a közvetlen kapcsolatot – ez a mély-Magyarország-problematika, ami a *Nincstelénekben* is előjön, a nyomor, szegénység, kiszolgáltatottság, nálam nem jelenik meg, legfeljebb utalásokban. Az a vidék, amit tulajdonképpen én megmutatok, bár földrajzilag közel van a Borbély-regény tájaihoz, lényegében nagyon távoli tőle. A Wolfe-mottó viszont hamarabb megvolt, az egy nagyon szép, titokzatos mondat, egyszerűen megragadt a fülemben. Egy olyan helyről származik, ahol az egyik szereplő megdicséri a másikat, hogy milyen nagyszerű memóriája van, mire az teljesen kikel magából, mert hogy kész szenvedés neki megjegyezni és felidézni a dolgokat. Szóval még a mondat kontextusa is passzol, és tudod, mi a regény címe? *You Can't Go Home Again*. Ennél jobb nem kell.

– *Nagyon érdekes a regény időszervezete: 1990, 2013, 1986, 2013, 2017. Eszerint az idő nem lineáris, hanem mozaikszerű. Hogyan alakítottad ki a regény idő- és elbeszélői szerkezetét?*

– Ahogy a regény tervezetése közben egyre világosabbá vált, hogy miféle idősíkokra van szükségem, és milyen irányokba mozdulnának ezek egymáson – mintha valami tektonikus lemezek lennének – tulajdonképpen elég hamar ki is jelölték a maguk helyét. Persze ez idővel finomodott valamennyit, bizonyos dolgok változtak is benne – hiszen az írás közben szükségszerű, hogy változzanak a dolgok. De az alapstruktúrát már nagyjából akkor láttam, amikor rájöttem, hogy a balesettel kell kezdeni a regényt. A korábbi, sikertelen próbálkozásaim során mindig ott akadtam el, hogy túl nyúlósnak, vontatottnak éreztem az első oldalakat. Aztán jött ez a kép, hogy egy szép, ködös reggelen a piros Pinto (valamiért a kocsitípusában is biztos voltam) kifordul egy bekötőútról, és oldalról egy ilyen nagy, amerikai „csőrös” kamion telibe kapja. Ezzel végre el tudtam kezdeni, és utána úgy írtam végig, ahogy soroltad. Szóval én lineárisan írtam a nem lineáris

időben kibomló történetet. És ha ilyet nem illetlenség mondani, ez olyan szempontból is jobb volt a számomra, hogy nem untam el a saját szövegemet. Az idősíkok váltakozása az írás folyamatát is változatosabbá tette, azt hiszem, egyfajta doppingként hatott rám – a számos elfogyasztott energiaiattal mellett.

– *Nemcsak időbeli különbségek, hanem térbeliek is: Iowa City, Budapest, Debrecen, Bécs, Hajdúvágás. Ez utóbbi úgy fiktív kisváros, hogy létezik egy valós modellje. Miért lett fiktív, ami valós?*

– Mert ez nem dokumentumkönyv, hanem egy regény, ennek megfelelően önkényesen átírtam sok részletét a „valódi” városnak, és azután úgy éreztem, az a fair, ha ezt a fikcionalizáló munkát a város nevében is jelzem. Természetesen a hely maga felismerhető, ha valaki felismerni szeretné, de talán nem ez a lényege a dolognak, hanem, hogy mint regénybeli tér működik-e vagy sem. A visszajelzések szerint, amik egyszerre jöttek olyanoktól, akik ismerik a mintaadó várost, Hajdúnánást, és olyanoktól is, akik nem, mindkét olvasói csoport számára tudott adni valamit a város leírása, amitől érdekes és működőképes lett a kísérlet. Szóval talán az, ahogy a várost sikerült fikcionalizálva, de a valószerűségeivel együtt megfogni, a regény sikeres megoldásai közé sorolható. A többi földrajzi hely pedig megint csak valamiféle belső törvényszerűség hatására jelent meg: a szereplőimnek mozognia kellett, hiszen olyan figurákról van szó, akik időről időre jelentősen megváltoztatják a helyüket, és akkor ezt a regény tereiben is nyilván le kell követni. Én ráadásul mindig szerettem azokat a regényeket, amelyek a szó szoros és átvitt értelmében is „utaztatnak”. Tehát ez ismét csak egy olyan momentuma volt a regény írásának, amit a szöveg belső logikája szerint muszáj volt megcsinálnom, de közben, bár voltak íróilag fárasztóbb részei, azért nagyon élveztem is.

– *Az egyik fejezet címe: Árnyékok a barlang falán. Ez Platón barlanghasonlatával is összefüggésbe hozható. Hogyan alakultak a fejezetcímek?*

– Tulajdonképpen meglehetősen hétköznapi módon: lezártam egy fejezetet, és ha már az írás során nem lett meg a cím (mert az is többször előfordult, hogy leírtam egy fél mondatot, és rögtön éreztem, hogy ez lesz az), akkor utólag kerestem valami olyan kis mozaikdarabkát, ami az egész fejezetre jellemző lehet, és eléggé címszerűen is hangzik. Az *Árnyékok a barlang falán* címként már akkor megvolt, amikor leírtam azt a jelenetet, ahol a fiúk a mobiltelefonok lidércfé-

nyében törnek-zúznak. És persze nekem is Platón ugrott be rögtön, aminek nyilván örültem is.

– *Platón barlanghasonlatából kiindulva nem lehet realista regényt írni, az ugyanis nem a valóság, hanem a valóság utánzatának a „tükre” lenne. Mostanában többször felmerült a kritikai diskurzusban a realizmus, a neorealizmus fogalma. Mi erősítette fel ezeket a tendenciákat? Neked mi a viszonyod a realizmussal? Szereted vagy gyűlölöd? Esetleg gyűlölve szereted?*

– Az elmúlt években szép fokozatosan bennem is kialakult egyfajta realizmusigény vagy valóságéhség, ami korábban nem volt jellemző rám, vagy nem így. Nyilván, amikor főleg verseket írtam, ez másképpen működött, mint amikor prózát, aminek így vagy úgy, de számolnia kell azzal, hogy létezik egy olyan valami, amit az egyszerűség kedvéért valóságnak, ha regényről van szó, akkor meg valószerűségnek hívhatunk. A lírában az a jó, többek között, hogy ettől az egésztől el tud szabadulni. A prózában pedig az izgalmas, hogy nem tud. Mindenesetre nekem úgy tűnik, hogy a valóság kérdése ismét felértékelődött, és ezzel együtt probléma is lett. Nemcsak a post-truth korszak beköszönte, meg a lépten-nyomon hallható fake news-ozás miatt, hanem mert a digitális korszaknak alapvetően megváltozott a valószerűséghez fűződő viszonya. Csak egy példa: ma már egy esemény, vagy akár csak egy privát élmény sem számít jelentősnek vagy igazán maradandónak, ha a megfelelő fórumokon ezt meg nem tudja osztani az, aki átélte. Lényegében az átélésnél is fontosabbá vált a megoszthatóság, amit, be kell vallanom, én nem igazán szeretek. Azt hiszem, ilyen szempontból meglehetősen régivágású vagyok, éppen ezért ijeszt meg, hogy azt látom, a kortárs ember életében a valóságra irányuló reflexió mennyire képlékennyé vált. És hogy van ez a folyamatos kommunikációs kényszer, megosztási vágy, ami egy szint fölött megöli az életesemények élményszerűségét. Nagyon nem tudunk már egyedül lenni, magunkban tartani dolgokat meg pláne nem. Mindezt nem úgy mondom, mint aki felül áll a problémán, nem, benne vagyok én is nyakig, de nem érzem tőle jól magam. Másfelől, személyesebb szinten egyszer csak elkezdtem azt érezni, hogy felelősségem van abban, hogy milyen viszonyt alakítok ki a saját életidőmmel, hogyan reflektálok rá, miként igyekszem megközelíteni. És ezzel együtt az is világos lett – most szándékosan kissé triviálisan fogalmazva –, hogy engem érdekel, a mai emberek miről mit gondolnak, mitől félnek,

mire vágnak, mit szeretnének elérni, mik a frusztrációik, szóval úgy általában, hogyan élnek. És íróként motivált, hogy ennek megkíséreljem valamiféle nyelvi lenyomatát megvalósítani. Úgy is, és akkor ez a visszatérés a kérdésedhez, hogy az nyilvánvaló, hogy a valóság mint olyan, nem ragadható meg a maga komplexitásában. Ugyanakkor a regény éppen az a műforma, ami a lehető legpontosabban vissza tudja adni az efféle bizonytalanságot is.

– *A regény egyik nagy felfedezése, találmánya a vastüdös kórházi rész. Bizonyos regényeket egy jól megtalált motívum alapján is meg lehet jegyezni. Számomra a Te regényed összenőtt ezzel a motívummal. A végén olvasható szerzői jegyzet szerint ennek már volt egy irodalmi előzménye, László Anna Vaspólya (1979) című szociografikus könyve. A legmegrázóbb rész számomra a betegekkel való erotikus jelenetek voltak. Ezt is László Anna könyve alapján alkottad meg?*

– László Anna szép riportkönyve azért elég illedelmes ilyen szempontból, tehát arra ugyan tesz utalást, hogy a betegek és az ápolók között gyakori volt valamiféle erotikus vibrálás (általában elég keserű végkimenetellel), illetve, hogy a bénult betegek maguk meglehetősen sokat beszéltek a szexről. Valószínűleg minél kevesebb esélyük volt arra, hogy gyakorolják, annál többet foglalkoztak vele verbálisan. És László még arra is utal, hogy a zárt betegközösségekben felnövő fiataloknak a fogalomkészlete a testi szerelemről felnőttkorukban meglehetősen infantilis volt. De nyilván ő nem írt, nem írhatott le ennél többet, szóval minderre csak távolról utal, aztán elengedi a dolgot. Én viszont épp arra voltam kíváncsi, hiszen egy regény terében lehetek a saját figuráimmal szemben ilyen indiszkrét (sőt, muszáj is annak lennem), hogy mi történik ezután, hogyan néz ki ez a gyakorlatban. És van ennek szebb része, mondjuk az ápoló és Hajnal Ágnes fürdetési jelenete (bár ugye, annak sincs happy endje végül is), és van kevésbé szép része, például, ahogy a többi ápoló beszél a beteg nők testéről. Igyekeztem ezt az egész keserű, szép dolgot több oldalról is megközelíteni.

– *A szerzői jegyzet szerint a másik forrásmunka Völgyesi Zoltán Kisvárosi történet – Az 1956-os forradalom és zsidóellenes megmozdulások Hajdúnánáson című könyve volt. A vastüdő dzsinnje ezt a traumát örzi, a regény ennek szellemét idézi meg. Fontosnak tartom, hogy Térey és Papp András Kazamaták darabjához hasonlóan a Te regényedben is árnyalt képet kapunk a forradalmárokról. A zsidókkal szembeni rögtönzött pogrom nem kérdőjelezi meg a forradalom etikai hitelét. Vagy mégis?*

– Ez egy rendkívül összetett és jelentős probléma, és mint minden ilyen, könnyen félrecsúszhat a róla való beszéd, ha nem vagyunk elég körültekintőek. Engem ráadásul az utóélete foglalkoztatott az egész történetnek, a közvetíthetősége, az átadhatósága, illetve átadhatatlansága. Vagyis nem ítélni akartam, nem megkérdőjelezni bárminek is az etikai hitelét, hanem egy helyzetet, egy problémát ábrázolni. Ahol már élesebben jön be az etikai kérdés, az a kortárs emlékezetpolitika, és a regényben az a momentum, amikor Bálint meglátja a kisváros 56-os emlékművét, illetve később, amikor az apjával vitatkozva azt mondja neki az öreg, hogy ezt az egészet el kéne már engedni – és Bálint ezen kiborul. Ugyanakkor muszáj hozzátennem valamit: az, hogy egy forradalomnak általában, vagy maradjunk ennél, tehát az 56-os forradalomnak mi az „etikai hitele”, az nagyon sok szempontból inkább utólagos konstrukció, mintsem mozdíthatatlan történelmi tény. És minden nagyszabású (de még csak nagyon nagyszabásúnak sem kell hozzá lenni) eseménynek számos olvasata, értelmezése, egymást kizárni látszó vetülete van, amiket a történelmi emlékezet, részben kényszerűségből, részben restségből folyton szimplifikál és uniformizál. Mégis mi adja meg az efféle „etikai hitelt”: az, hogy Nagy Imre mit mondott a rádióban, az, hogy a pesti srácok pusztá kézzel mentek neki a tankoknak, vagy ahogy a diákok összekarolva végigvonultak a belvároson? Ha egyes részleteket a többi kárára kiemelünk, az egész konstrukció, amit emlékezetnek hívunk, elkezd billegni, rosszabb esetben fel is borul. Ezt csak azért mondom, mert az, ami Hajdúnánáson – a regénybeli Hajdúvágáson lezajlott, nem veszi el annak az „etikai hitelét”, hogy máshol mennyi áldozatot hoztak az emberek. De ha az egészeről gondolkodunk, ez éppen úgy része kell legyen a képnek, mint azok a pillanatok, amikor valami nagyszerű dolog történt. Tehát, nem győzöm ezt ismételni, ha bármi is veszélyes bármifajta etikára, az sokkal inkább az, ha nem azon dolgozunk, hogy összetettebben lássuk a múltat, hanem azon, hogy olyanra formáljuk, amilyennek a kényelmünk és elfogultságaink szempontjából legjobban megfelel.

– *Az is fontos, hogy a zsidó pogrom, a holokauszt utóöngéjeként, felvételtől kerül elő, az elbeszélő Lente Bálintnak nincs közvetlen kapcsolata a túlélővel. Ilyen értelemben a borítón is látható Polimer kazetta a regény allegóriája is lehetne. Ugyanakkor a sok közvetítés nem torzít az eredeti történeten, nem alakítják át azokat a jelenkor ideologikus beszédmódjai?*

– A magnókazetta kétségtelenül az egész probléma metaforájaként bukkan fel, ráadásul, miközben a regényt olvassuk, valójában nem magát a kazettát halljuk, hanem azt látjuk, ahogyan felvették, akik felvették. Ez a kazetta hol felbukkan, hol eltűnik, de sosincs meg igazán senkinek. Az emléke marad meg csupán, de hogy azzal mit lehet kezdeni, az Lente Bálint, a regény, mondjuk úgy, központi alakjának is a nagy kérdése. A sok közvetettség vagy közvetítettség pedig nyilvánvalóan torzít, de hát éppen erről van szó, engem elsősorban nem az érdekelt, hogy szépirodalmi eszközökkel feltárjam egy pogrom eseménysorát, hanem, hogy azon gondolkozzam el egy regény keretein belül, hogy az ilyen történetek – amikről még mindig nem illik beszélni sem a helyi, sem a nemzeti illem szerint – hatása egy mai emberre miféle módon ábrázolható hitelesen, mennyire illeszthető be az ő személyes életproblémái közé. Bálint pozíciója itt nagyjából az utolsó gyereké – ha az ismert iskolai játék szerint képzeljük el a helyzetet, amiben a sorba állított gyerekeknek néhány mondatot kell súgva továbbadniuk. Persze, hogy a sor végére torzul a szöveg, Bálint pedig, ezt a torzulást felismerve, szeretné mégis valahogyan kikövetkeztetni, mi hangozhatott el az első suttogásban.

– *A „tömeggyilkosságok” ábrázolásáról Nádas Péter azt írja a Világló részletek című munkájában: „A múltó évtizedek alatt bennem is szakmai problémává alakultak a huszadik század tömeggyilkosságai” (II. könyv, 7). Nádas számára ez a lehetetlen kérdése is: „Fikcióval nem tudtam, nem tudok átlépni a tömegükön” (7). Vagyis írói szempontból kudarcként is értelmezhetjük a tömeggyilkosságok ábrázolását. A zsidó pogrom megjelenítése számodra hasonló „szakmai probléma” volt?*

– Azért itt van egy igen jelentős különbség, mert ugyan ott lebeg az egész mögött – különösen egy mai olvasó fejében – Auschwitz, ami itt mégis konkrétan felmerül, az nem tömeggyilkosság, hanem egy fura, sötét, kisvárosi randalírozás, aminek a végén nem hal meg senki. És ugye mindez ráadásul valamiféle különös forradalmi színezetet is magára vesz, bizonyos értelemben meglehetősen perverz módon. Kérdés például, hogy a résztvevőket minek nevezhetjük, forradalmárok voltak ők, vagy csak kihasználtak egy kaotikus helyzetet, ahol meggyengült az elnyomó rend, és személyes sérelmeikért álltak bosszút – szerencsétlen módon főleg ártatlanokon. Ez az egész ugyanúgy az 56-os események része volt, mint teszem azt a Corvin-közi barikádharc, tehát amennyiben ezt kivonjuk a forradalom

történetéből, egyszersmind át is írjuk, torzítjuk, meghamisítjuk azt. Ha valamire tudatosan törekedtem, az az volt, hogy ne lépjek túl íróilag az ábrázolt eseménysoron, vagyis ne szuszakoljak bele olyat, ami az adott pillanatban nem volt benne. Meggyőződésem, hogy például Auschwitz ebben akkor nem volt benne, benne volt egy csomó minden más, kifosztott házak, kirabolt zsinagógák frusztráló emléke, lesöpört padlások és elhurcolt férfiak tulajdonképpeni jelenvalósága, de minden annyira kisszerűen és vulgárisan, hogy ha én abba a tömeggyilkos rendszerek morálfilozófiai kritikáját bele akartam volna préselni, bizonyára kidurrant volna az egész. A regénybeli jelenetek szereplői helyett elég az olvasóknak tudniuk, hogy ez az apró gyűlöletkitörés milyen nagyobb folyamatok részeként értelmezhető – ha értelmezhető bárhogyan is, tekintve, hogy már Auschwitz után történik, bizonyos szempontból kívül az időn. De visszatérve Nádasra, attól is tartok – és ez most nem egy udvariaskodó fordulat akar lenni, hanem tényleg félek tőle –, hogy itt valami generációs különbség is munkál. Nádas számára a huszadik század tömeggyilkosságainak szakmai problémává alakulása még szorongással járt, én már nem élem meg ezt így, be kell vallanom. Számomra egyáltalán az a kérdés, hogy hozzá tudok-e férni bárhogyan is a problémához, meg tudom-e közelíteni annyira, hogy sajátos benyomásom legyen arról, mit is jelent ez az egész. Itt az a kérdés, hogy egyáltalán létezik-e ez a probléma, érdek-el-e bárkit is, nem az, hogy személyes vagy szakmai síkon vagyok-e képes megragadni.

– A könyvedet T. B.-nek ajánlottad. Vagyis a könyv olvasható úgy is, mint Lente Bálint könyve, úgy, ahogy van, hiszen T. B. akár Túróczi Balázs is lehet, a nézőpontokat váltogató elbeszélő barátja. Regényedben több ponton találkozni ilyen eltávolítással, közvetettséggel, fokozatosan feloldódó titkokkal. Ez egyébként sokszor a verseid sajátossága is. Ugyanakkor ez keveredik az aktuálpolitikai kérdésekkel, ahol éppen ellenkezőleg, direkt formában utalsz a jelenkori szereplőkre, eseményekre. Vagy ez csupán látszólagos ellentmondás?

– Semmiképp sem látszólagos az ellentmondás, de talán nem is ez az érdekes, hanem hogy termékeny-e? Mert egyfelől itt megint a valóságérzékelés problémája jön elő: mi a valószerűbb, sőt, mi a valószínűbb, a hús-vér emberek körülöttem vagy a társadalmi kontextus dans macabre-jellegű, harsány felvonulása a személyes szféránk határán, néha azon belül? Én úgy látom Bálintot, mint aki nem azért figyel-

metlen, mert lusta körülnézni, hanem azért, mert folyton rossz helyre fókuszál. Különbözik sok mindent észrevesz maga körül a kameraszemével, de tényleg úgy van, hogy az ő tekintetében is, mint egy-egy elrontott fényképen, a háttér éles, és az előtérben lévő alakok homályosak. Egyébként én úgy tapasztalom, hogy ez gyakori helyzet, csak hát nem szeretünk róla beszélni, és éppen az izgatott Bálint karakterében, hogy rajta keresztül meg lehet mutatni, hogyan is működik ez az egész. Megint csak egy triviális példával: azzal tisztában vagyok, hogy melyik politikusnak éppen milyen botránya volt, hová repült lopott pénzen, miféle gazember repülőjén és a többi, de azt nem tudom, hogy a barátom, szerelmem, apám, anyám miért rosszkedvű megint, és valami miatt képtelen vagyok rákérdezni. Ez is egyfajta virtuális valóság, amit a folyamatos információáradat a végtelenségig tud fokozni. Valahogy ezt igyekeztem visszaadni azzal, hogy különböző módon emeltem be a regénybe a személyes és a társadalmi környezet mozaikdarabjait. Illetve azzal is, hogy a regény ajánlásával és több más momentumával egy olyan olvasat felé nyitottam kijáratot, miszerint az egész könyv Bálint elbeszélése lenne.

– A regény vidékvilágában isznak, cigányoznak, buziznak, verekednek, részletes lakodalmas jelenet is van, előfordul a krasznahorkais, Tarr Bélá-s sár, illetve a köd motívuma is, ami Ady óta a „magyar ugar” toposza. Ugyanakkor nem csak ilyen figurákkal találkozunk. Hogyan lehet elkerülni a kolonizációs ábrázolásmódot?

– Azt hiszem, hogy ma Magyarországon valamiért hajlandóak vagyunk, sőt szeretünk is leegyszerűsítő sémákban gondolkodni sok mindenről, többek között magunkról meg a mindenkori másikról is. Alpári klisék élnek vidéken a fővárosról, a fővárosban pedig a vidékről. Engem ez mindig zavart és fárasztott – az ilyen *Üvegtigris* meg *Az én kis falum* jellegű vidékreprezentációkat azért éreztem rendkívül aljasnak, mert valós problémákat (mondjuk az alkoholizmus vagy a kilátástalanság) karikíroz komikussá, és ezzel a dologról való értelmes beszédet is nagyban aláássa. Ráadásul egy sokkal kifinomultabb szinten, a kortárs szépirodalomban is van egy erős vonulat, ez a már említett mély-Magyarország-kép, ami úgy mutatja fel a vidéket, mintha ott csak megalázottak és megnyomorítottak élnének. Ennek nyilván nagyon komoly relevanciája volt és van részben ma is, amennyiben szőnyeg alá söpört problémákra mutat rá, de onnantól kezdve, hogy klisévé válik, önmaga paródiája és a mélyszegénység irodalmi

kizsákmányolása lesz, valamiféle nyomorpornó. Ezt el akartam kerülni mindenképp, illetve ezzel szemben, ennek kritikájaként más alakokat mutatni meg, másféle környezetben, mint amiről ez a vonulat szól. Ebben a regényben azért elég jómódú alakok mászkálnak, nem gazdagok, talán a fogorvos papát kivéve, de nem is szegények. Középosztálybeliekről írok, akik ma a vidéki Magyarországon elég kényelmes, Budapestnél is sok szempontból kényelmesebb életkörülmények között töltik az idejüket. Ha megnézed, mindenkinek jó kocsija van, Tuba pickupjától az apa Land Roveréig, de ez csak a felszín. Ami fontosabb, hogy vannak, lehetnek választásaik, és ezeknek a választásoknak az életüket befolyásoló hatásával kell szembenéznüök egy ponton. A sár itt nem úgy kerül elő, mint a *Sátántangóban* (amire amúgy van is egy ironikus utalás a könyvben), már nem abban élnek a regény szereplői, ez csak metaforikusan kerül elő Bálint álmában. És igyekeztem a cigányozást meg a buzizást is úgy felmutatni, mint ami van, de mintha nem is lenne. Vagyis nem az a szituáció itt, hogy a szofisztikált nagyvárossal szemben a vad vidéken mi megy, hanem hogy egy szűkebb kisvárosi közegben az ilyen osztársadalmi reflexek – mint ez a metarasszizmus, hogy nem állunk bele, de nem is zavar különösebben a jelenléte – jobban észrevehetőek. A lakodalom is ilyen, valahol a jómód és az ízléstelenség keveréke, kifinomult előételekkel és jó borokkal, meg cinikusan lezajló menyasszonyrablással a háttérben.

– *A regényben lévő református esküvői szertartás azért is fontos, mert egyrészt megmutatja a hagyomány üres ceremonialitását, amit számos ironikus, elidegenítő jelenettel támasztasz alá. Miért volt fontos számodra az esküvő és a lakodalom ilyen részletes, látszólag realista ábrázolása?*

– Az izgatott ebben a fejezetben (*Puha ütközetek*), hogy mit rajzol ki a vidéki középosztályról egy ilyen ünnepnap, ha reggeltől éjszakáig végigkövetem az eseményeit. Ez tényleg egy meglehetősen realista része a könyvnek, Bálint ébredésétől a következő hajnalig tart, amikor még mindig az ünnepi öltönyében, igaz, már meglehetősen megtépázott állapotban felszáll a buszra, és maga mögött hagyja a várost. Egy ilyen esküvői napon egy szűk térben a legkülönfélébb karakterek bukkannak fel, kerülnek egymás mellé, esznek-isznak, és próbálják jól érezni magukat, ami – mindig ez derül ki – nem is olyan könnyű. Íróilag nagyon hálás terep, mert sokféle viszonyt lehet felvonultatni, ráadásul ezeknek a viszonyoknak az alkohollal és zenével kata-

lizált változékonysága is abszolút látványos tud lenni. Bálint ebben egyszerre van benne, és közben végig idegenkedik tőle – legalábbis a felszíni formáitól. És amikor rájön, hogy az idegenkedés nem segít, mert akár lelkes résztvevő, akár egy partvonalról fikázó nyegle pöcs (ahogy egy volt tanára finoman megállapítja róla), ugyanannak az eseményhorizontnak a résztvevője, merthogy nincsen másik. És ennek a felismerésnek mindenféle konzekvenciái lehetnek, attól függően, hogy mennyire mer vagy bír valaki önreflektív lenni egy ilyen helyzetben.

– *Ennél a jelenetnél mintha Breughel Parasztlakodalom című festménye lett volna az egyik inspirációs forrás, többször emlegeted is a könyvben. Miért?*

– Ez Bálintnak a becsípődése. A bécsi Kunsthistorisches Museumban látható gyönyörű festményt a történet szerint egy gimnáziumi osztálykiránduláson nézték meg, ahol Bálintot beszippantotta a kép, a vele együtt lévő Tuba viszont később nem is emlékezett rá, hogy látták. Tulajdonképpen ez a szituáció érdekelt elsősorban, hogy egy kép emlékezete mennyire különböző módon működik két emberben, és ez mit árul el a viszonyukról például. Van ennek egy tükörképe is a könyvben, ahol az ápoló meg a vastüdős Aszalós nézik a lábbal festő Ilona egyik képét Aszalós szobájának falán. Ott is, illetve amikor ez a kép még felbukkan, később is nem maga a kép az érdekes, hanem, hogy a különböző szereplők hogyan viszonyulnak hozzá, illetve rajta keresztül egymáshoz. Vagyis, hogy miközben egy képről beszélnek a szereplők, mit mondanak el egymásnak, amit másként nem tudnának. A *Parasztlakodalom* azért jött kapóra – azon túl, hogy akárhányszor a Kunsthistorischesben vagyok, jó ideig elálldogálok előtte – mert lényegében tényleg minden apró momentumáig mai gesztusokkal van tele a jelenet. Vagyis az ilyen társadalmi aktusok, mint egy lakodalom, erősen konzerválnak bizonyos viselkedésmódokat, és ennek van egyfajta tériszonyos hatása. Ránézel, és beleszédülsz az időbe. Bálint legalábbis így éli meg, ezt próbálja elmondani Tubának.

– *A lakodalmas jelenet egyik fontos kitérője a szerelmi megcsalás története. A sexualitás ábrázolásánál bizonyára hatott rád Nádas. Úgy érzem, ez több generációt érintő kérdés. Nádas-totem? Kill your idols?*

– Nyilván hatott Nádas is, ő ebből a szempontból is egy abszolút erős forrás a kortárs magyar irodalomban, de hatottak mások is, például Philip Roth eléggé, és lehetne még neveket sorolni. Semmi-

féle ikonromboló motiváció nincs bennem, nem érzem, hogy lennie kellene. Nádas életműve nagyon erős ajánlat a testiség ábrázolásának és egyáltalán, magának a testi szerelemnek az újragondolására, ami annál is fontosabb, mivel a magyar irodalmi hagyomány meglehetősen prűdnek tűnik. A szex mindig valamifajta túlzott stilizációban bukkan fel, illusztráció lesz, vagy ami még rosszabb, költői futamok és írói metafora-tűzijáték forrása. Én azt hiszem, ennél nyersebben igyekeztem mindezt megfogni Bálint és Juli aktusában (akár a korábbi fejezet fürdetésjelenetével szemben is), mert amiről itt szó van, az nonverbális kommunikáció inkább. Ahogy egymás nemi szervein keresztül ez a két figura valamiképp a múltba akar visszajutni, és egymást fizikailag győzködik arról, hogy van értelme ennek az egésznek. De ami erotikus nosztalgiakalandnak indul, és egy vad szeretkezés esélyét kínálja fel, az végül is egy kiábrándító töcskölésbe fordul. Vagyis itt egy rosszul sikerült aktusról van szó, amit nyilván úgy kellett összeraknom, hogy irodalomként mégis jó legyen. Érdekes kihívás volt. Elég idegesítő volt egyébként, hogy közben többször is beugrott, hogy Nádas az *Emlékiratok könyvének* angol fordításával szerepelt a *Literary Review Bad Sex in Literature* díjának shortlistjén. Persze egy ilyen lista eleve meglehetősen agyalágyult dolog, mégis, maradt bennem valami motoszkalás, hogy ne lehessen majd ezt a szeretkezést bad sexként felfogni.

– *A regény több aktuálpolitikai kérdést is érint, sok esetben az elbeszélő Lente Bálint is állást foglal bizonyos kérdésekben (például a 308. oldalon). Miért érezted szükségét, hogy a hősed több politikai kérdésben is elmondja a véleményét?*

– Mivel a könyvnek ezek a fejezetei a mai (tegnapi) Magyarországon játszódnak, ahol már minden – a cigarettavásárlástól az újságosstand-böngészésen át a leghétköznapibb piaci beszélgetésig – bizonyos értelemben politikai aktus, nagyon nehéz lett volna úgy megírni a regényt, hogy a valóságnak ez a szelete nem szerepel benne. És én nem is szerettem volna politikamentes könyvet írni, szégyelltem volna egy effajta biztonsági játékot. Ráadásul az én szereplőim értelmes fiatal emberek, tehát ha úgy írom meg őket, hogy nincs bennük reflexió, nyilván tökéletesen hiteltelenné váltak volna. Bálint különben is újságíró, hát milyen újságíró lenne, aki nem reagál a politikára, ami egyébként is az arcunkba van tolva. Akikről én akartam írni, azok, akik így vagy úgy, de részesei ennek a politikai-társadalmi közegnek

– nem vakok, süketek és némák egyszerre, hogy ne vegyék észre, mi folyik körülöttük.

– *Károlyi Csaba írta Petri György lírájáról, hogy a politikai tárgyú szövegei elévültek, miután kicsúszott alóluk a kontextus, már nem ismerünk rá a satírák szereplőire. Hogyan kerülhető el, hogy az aktuálpolitikai idejétmúlttá válásával izgalmas maradjon a politikai költészet, politikai művészet?*

– Károlyi Csaba ezt, most nem emlékszem pontosan, de olyan 2007 vagy 2008 körül írta. Ma már nem írná. Az egyik legtöbbet idézett magyar verssor az utóbbi években az, hogy „Rettenthetetlen hülyék kora jó.” És sosem volt ennél aktuálisabb. A nagy irodalom sohasem politikamentes, a költészettel kapcsolatban ezen elvitathozhatunk, de hát gondolj Adyra, az ne lenne aktuális politikai líra? Vagy József Attila? Petrinél sem látom ezt nagyon problematikusnak, bár igaz, hogy korábban részben más volt erről a véleményem. Petri-vel kapcsolatban is inkább arról volt szó, hogy az „eredeti” politikai utalásháló valóban lefoszlott a versek körül, és ez bizonyos szövegek olvasását megnehezítette, ugyanakkor egy csomó másik versről kiderült, hogy egy megváltozott kontextusban is erős jelentésük marad. Azt hiszem, ha ma ránézünk a Károlyi-féle vitára, azt mondhatjuk, hogy nem Petri süllyed, hanem egyfajta Petri-olvasás (a kortársi) helyét átveszi egy másik (a már nem kortárs generáció Petri-olvasása), és az ő nézőpontjukból más lesz (illetve már lett is) érdekes belőle. Az életmű bizonyos szövegei lesüllyedtek, de mások fennmaradtak, és megint mások felülre kerültek. Gondolom ez egy természetes folyamat, csak most ebben katalizátorként megint felbukkant az imbecilis vulgárpolitika, amit Petri lehet, hogy fanyar élvezettel nézne, és ami lehet, hogy az ő politikai verseinek – hiszen reanimálja azokat – jó. Nekünk közben mégis elég rossz. Ha az én regényemről beszélünk, annyiban más a helyzet, hogy az bizonyos évekről szól, és ezeknek az éveknek tényleg ilyen volt a hangulata, legalábbis remélem, hogy sikerült belőle valamit megragadni. Tehát azt gondolom, ha változna a politikai szituáció, az a regény szempontjából mindegy lenne, mert az egy lezárt időszakról szól, ami visszafelé már – sajnos vagy sem – nem fog megváltozni.

– *Danilo Kiš számára pedig a politika és az etika a művészetben formai kérdés, ez a „po-etika”-ja. Mi a fontosabb a Te esetében, a politika, az etika vagy a „po-etika”?*

– Ha már valami, akkor emellett a „po-etika” mellett tenném le a garast. Különb, ha jól értem, itt arról lenne szó, hogy a politika nem feltétlenül etika, amivel egyébként egyet is értenék, sőt a mai magyar közbeszéd elég nagy rákfenéjének tartom, hogy nincs valódi politikai diskurzus, minden egyből etikaként kezd el funkcionálni, ami épp a gondolkodást bénítja meg, a diskurzust lehetetleníti el. De ez egy bonyolult kérdés, és minél autoriterebbé válik a rend körülötünk, annál rosszabbak lesznek a politikának az esélyei, és a végén tényleg csak etikai fogalomkészletünk marad majd a pozícióink értelmezésére, ami valódi katasztrófa lesz, illetve már van is.

– A legutóbbi versesköteted 2015-ben, a novellásköteted 2014-ben jelent meg. Mit várhatunk ezután tőled? Lesz valamikor újabb verseskötet? Melyik profilképedet fogod megerősíteni a közeljövőben, a regényíróét vagy a költőét?

– Van egy regénytervem, ami nagyon izgat, és aminek az előkészítésével, az anyaggyűjtéssel, és egyáltalán, a rajta való gondolkodással meglehetősen sok időt töltök. Az, ahogy tervezem, egy politikusabb dolog lenne, de épp nem ennek a mai magyar etikai politizálásnak az értelmében, hanem általánosabban, a politikával, mint olyannal is foglalkozna. Persze van neki története, szereplői, és nemcsak erről szól, de ha már ezt kérdezted az előbb, gondoltam, ideillik, hogy megemlítssem. Ez viszont még azért nem holnap lesz készen. Addig remélem, hogy lesznek új versek, most van bennem – a regényírás után – egy erősebb versvágy. Illetve félretettem néhány, nem is olyan kevés, novellaötletet, és remélem, hogy tudok majd azokkal is foglalkozni. Soha nem ötletekből vagy tervekből van hiány, hanem időből.

A Forum-notesz

Bada Dada emlékére

Tizenkét éve, július 4-én, röviddel negyvennegyedik születésnapja előtt, rákoskeresztúri műtermében öngyilkos lett Bada Tibor (Újvidék, 1963–Pest, 2006), művésznevén Bada Dada, korunk meghatározó erejű, underground művésze: költő, festő, zenész és performer. Művészképző középiskolába járt, tengerészkatona Pulában, majd az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének hallgatója. Azok közé a Vajdaságból áttelepült alkotók közé tartozott, akik a kisebbségi magyar identitás és avantgárd szellemiség különös keverékét hozták az anyaországba.

Sok száz egyéni kiállítás, koncert és irodalmi est létrehozója, akiknek költeményeit és dalszövegeit számos generáció szavalja és éneкли. Szinte minden műfajban alkotott: szabadvers, prózai szöveg, vizuális költemény, zenekísérettel előadott dalszöveg, festmény, grafika, kollázs, kalligráfia, szobor és objekt, apró dísz tárgy, képeslap, lemezborító, képregény, fotó, animációs film. Zeneszám és a performance egyaránt fontos volt számára.

A nyolcvanas évek elején, a legendás újvidéki *Új Symposion* és *Képes Ifjúság* folyóiratok hasábjain és estein kezdte el irodalmi pályafutását, melyet azután magyar és délszláv nyelvű publikációk és az egész ex-Jugoszlávia területén bemutatott kiállítások és koncertek sorozata követett. Tolnai Ottó, a symposionisták vezéregyénisége és a kortárs magyar irodalom klasszikusa „ősavantgárdnak” nevezte tevékenységét.

Lírai és képi világa a dadaista stílus megújítása, melyet „őszinte és kőkemény” szókimondás, szarkasztikus humor és totálisan gyermeki létfilozófia jellemez. Munkái ezer szállal kapcsolódnak az elhagyott újvidéki ifjúkor világához, amiből nem tudott és nem is akart kilépni.

90 A nagyváros sem változtatta meg világlátását, csak árnyaltabbá, kí-

méletlenebbé és keserűbbé tette. Minden alkotását átítatta a szertelen önkifejezés vágya, ami a kísérleti irodalom, festészet és zene utánozhatatlan mesterévé avatta. Aki nem szerette, nem értheti. És aki nem értette, nem is szeretheti.

*

Irodalmi hagyatékát az édesanyja, Johanna által alapított budapesti Bada Dada Alapítvány gondozza. Idén jelent meg összegyűjtött verseinek első kötete: *Őszinte gyöngyszemek* (1981–85), száz unikális példányban. Szerkesztette Triceps, grafikai tervezés Rőcsei György. A Forum-notesz fél éve került elő, benne eddig ismeretlen, publikálatlan kéziratokkal.



*Fekete J. József és Bada Dada a Népkörben Szabadkán,
1985-ben (Fotó: Juhász László)*

komputer drót
traktor pima kusáng
píz szőr kőszőr vendőn

pap nap takony drót
szőr sphaáz ringli ábránd
való szürke

A REPÜLÉS VÁGYA VÉRSZEMEKET
KÖLCSÖNÖZ

A CSILLAGOK HATÁROLTAK,
A CSILLAGOKNAK SZÁMUK VAN.
A HOLD IS ÉGITEST, MINT A TÖBBI.
LEVEGŐBE EMELNI A NEHEZET,
A NEM MEGFELELŐT. FELADAT EZ.
TALÁN KOMOLYABB MINT A TÖBBI.

~~MÓDRAZÁS MEGKÖZELÍTŐ RECÉS KONNYAKÉS~~

PLASZTIKOS NYELŰ RECÉS KONNYAKÉS

IDE FIGYELJ, IDE NÉZZ

TE PLASZTIK NYELŰ KONNYAKÉS.

KI SZÚRT LE?

MOND MEG TE!

FOKRÓL FOKRA HEGEDÜLTÉC

MINDENFÉLE ÉLŐ NYAKON.

AGRESSZÍV DEPRESSZIÓ, KIHASZNÁLT TILALOM

~~A MEGKÖZELÍTŐ NYELŰ KONNYAKÉS ALAKOD.~~

MÉG SEM VAGY HASZONTALAN.

MÉGHÍKENTÉSEB AKARATLAN.

AZ ÉLŐ NYELŰ KONNYAKÉS MUTATJÁK A KÖLTŐ ÉLETÉT.

ELEMENTÁRIS SZARÁS.

IGÉRET

KETTEVAGOT VERÉB A LEVEGŐ HORIZONTJÁK
POZITIVAN LEFOLYÓ GYAKORLATOK.

ABSTRACT FOGALMAK ROHANNAK

AZ EMBERI ÖRÖKKÉVALÓSÁG
IRÁNYÁNAK STILIZÁLT LÉPCSŐJE.
TORZONBORZ BORG MIT KOTORSZ?

'85

	JANUÁR	FEBRUÁR	MÁRCIUS
H	7 14 21 28	4 11 18 25	4 11 18 25
K	1 8 15 22 29	5 12 19 26	5 12 19 26
SZ	2 9 16 23 30	6 13 20 27	6 13 20 27
CS	3 10 17 24 31	7 14 21 28	7 14 21 28
P	4 11 18 25	1 8 15 22	1 8 15 22 29
SZ	5 12 19 26	2 9 16 23	2 9 16 23 30
V	6 13 20 27	3 10 17 24	3 10 17 24 31
	ÁPRILIS	MÁJUS	JÚNIUS
H	1 8 15 22 29	6 13 20 27	3 10 17 24
K	2 9 16 23 30	7 14 21 28	4 11 18 25
SZ	3 10 17 24	1 8 15 22 29	5 12 19 26
CS	4 11 18 25	2 9 16 23 30	6 13 20 27
P	5 12 19 26	3 10 17 24 31	7 14 21 28
SZ	6 13 20 27	4 11 18 25	1 8 15 22 29
V	7 14 21 28	5 12 19 26	2 9 16 23 30
	JÚLIUS	AUGUSZTUS	SZEPTEMBER
H	1 8 15 22 29	5 12 19 26	2 9 16 23 30
K	2 9 16 23 30	6 13 20 27	3 10 17 24
SZ	3 10 17 24 31	7 14 21 28	4 11 18 25
CS	4 11 18 25	1 8 15 22 29	5 12 19 26
P	5 12 19 26	2 9 16 23 30	6 13 20 27
SZ	6 13 20 27	3 10 17 24 31	7 14 21 28
V	7 14 21 28	4 11 18 25	1 8 15 22 29
	OKTÓBER	NOVEMBER	DECEMBER
H	7 14 21 28	4 11 18 25	2 9 16 23 30
K	1 8 15 22 29	5 12 19 26	3 10 17 24 31
SZ	2 9 16 23 30	6 13 20 27	4 11 18 25
CS	3 10 17 24 31	7 14 21 28	5 12 19 26
P	4 11 18 25	1 8 15 22 29	6 13 20 27
SZ	5 12 19 26	2 9 16 23 30	7 14 21 28
V	6 13 20 27	3 10 17 24	1 8 15 22 29

Kiadványaink terjesztésével kapcsolatos ügyben forduljon a Lapterjesztő alapszervezethez, Újvidék, Vojvoda Mišić u. 1. Tel. 611-300/40, 41, 42, 133 mellék, vagy legközelebbi kirendeltségünkhöz Ada 851-026, Bácsstopolya 711-873, Becse 80-975, Kanizsa 871-666, Kikinda 52-779, Kúla 722-670, Magyarcserepye 815-035, Szabadka 21-144, Temerin 840-057, Újvidék 51-877, Zenta 811-836, Zombor 28-774, Zrenjanin 21-341.

ŠTAMPA „FORUM“, NOVI SAD

Számunk szerzői

DECZKI Sarolta (1977) irodalomtörténész, kritikus

DÖME Szabolcs (1988) író

HARMADIK BALOGH Gyula (1985)

KORMÁNYOS Ákos (1992) költő

KRUSOVSKY Dénes (1982) költő, kritikus, szerkesztő, műfordító

MIRNICS Gyula (1978) író

OLÁH András (1959) költő, író

ORCSIK Roland (1975) költő, műfordító, kritikus, szerkesztő

SIMOR Kamilla (1994) kritikus

TERNOVÁ CZ Dániel (1992) kritikus

TRICEPS (1955) író, művészeti író, performer