

NÉMETH ZSÓFIA

„Pannon brand”

A báb-lét aspektusai Jódal Kálmán *A fából faragott királyfi* című elbeszélésében

„[...] szeretem azt az érzést, amint szavakkal, mondatokkal töltöm ki az ürességet, míg fojtogatóvá nem válik. [...] képtelenség, de azért jó szavakkal betölteni ezt a vákuumot, minden szóban benne van az újrakezdés lehetősége [...]”

(Jódal Kálmán: *Walter védi Szarajevót*)

Jódal Kálmán szövegei mint „identitás-konglomerátumok” (JÓDAL 2019: 11) sokrétűen kódolt, erős vizualitásban gyökerező elbeszélések, melyek kapcsolódnak a filmes műfajokhoz és a színház alkotótereihez is. Köteteinek atmoszférája merít a zenei klipek képi anyagaiból (például: Björk, Front 242), organikus kapcsolatba állítva a populáris kultúra és a magasművészetek minőségeit. Multikulturális jellege és a szövegekben felépülő alternatív terek a pluralitás terepének bizonyulnak. Az intenzív szövegjátékok során a szerző rétegzett szubjektív dimenziókba vetíti a cselekményeket, melyek az álom-éberség állapotait vegyítve íródnak. Emellett az olvasás során erős diszfóriaérzetet képeznek az erőszakhoz és a széthulló identitás-tapasztalatokhoz kapcsolódó szövegtapasztalatok is. Jódal Kálmán a vele készült interjúkban szövegeivel kapcsolatban ugyancsak erős vizuális kódokkal nyilatkozik orientációját illetően.

Gyorsfagyasztott tejszín-hattyúként, Kalasnyikovból hemoglobin-dús csillámport szórva. Hát, valahogy így határoznám meg röptében, amiről a könyvem szólhat, és talán önmagam egyik definíció-variánsaként legelőször felmerült a tudatalattimból. [...] A lényege az identitáskeresés különböző módozatai, me-

lyeket részben a kényszer szül, részben önkéntesek vagy mások által ránk aggatottak, felvállaltak vagy nem, örömteliek, közönyösek vagy üvöltőn fájók, de a válaszkeresés egyszerűen elkerülhetetlen – bárhol, bárhogyan – azokra a kérdésekre, melyek (számomra) fontosak – természetesen annak a legközhelyszerűbb tudatában –, hogy már rég nincsenek, nem is lehetnek válaszok. Hát, valahol erről szól a könyv, ezt próbáltam a saját kódjaimmal körüljárni. (NAGY 2010: 12)

Az identitás destabilizálódása/széthullása, korunk kollektív megélését összegzi az ideológiák gyors váltakozása és a tömegipar elidegenedése közepette. Vizualitás terén pedig a szubjektum a médiumok teremtette digitális mimézisek multiplikált valóságában bolyong Thészeusz módjára. Az összetett és többszörözött vetített (vagy valós) terek rétegzett dimenzióit sokszorosítják Jódal Kálmán szövegei, melyeket újabb és újabb perspektívákból, rétegről rétegre közelíthet meg az elemző.

Jelen tanulmány a szerző második kötetében, az *Agressiva – short cuts*ban megjelent, *A fából faragott királyfi* című tündérmese-átíratának irodalmi kapcsolatait, képi eszközeit és az erőszak esztétikához fűződő tematikus szálait vizsgálja a kötet és a határ-lét kontextusában. Az *Agressiva* bonyolult szövegrendszere (szociografikus információk és fiktív elemek montázszerű megjelenítése) narratív idejét tekintve szintetizálja a múltat, jelent és jövőt. A narráció időtlensége és a címadás jellegzetes gesztusa is a mese műfajával köti össze a Jódal-szöveget. Mégis, a vizsgált szöveg intertextuális hálója, annak bonyolult kódolása kiírja/átértelmezi az erkölcsei tanulság didaktikus mozzanatát. A kötet további elbeszéléseinek szövegkörnyezete ugyancsak progresszív módon keretezi a naiv mesei elemeket. Gyermekszereplőket mellőzve, a brutalitás eszközeivel reflektál az újvidéki atmoszféra sajátosságaira. Az agresszió képi megnyilvánulásai az avantgárd performance és body art jellegzetes dokumentumainak kontextusában, illetve azok tükrében értelmeződnek.

A kötetben foglalt popkulturális elemekből (gumidínó, Ariel, Barbie stb.) kitermelődő mesei elemek összepréselik, széttördelik a hagyományos tündérmese műfajának normatív rendszerét. Ugyanezzel a gesztus-

sal leválasztják a narratívát a folklórról és közelítik azt a tömegtermelés értelmezéseihez. Az így konstruált tündérmese-parafrázisok, és mesei fragmentumok rámutatnak a konszolidált hangnem képtelenségére. Az elemi ellentmondásra jelen korunk társadalmának és a mese értékrendszere között. *A fából faragott királyfi* a kötet egyik programadójaként teremti meg, sűríti magában a kötet fenti sajátosságait, melyek tovább termelődnek a *Die Liebe – Jóleső rövidzárlat* (2016) kötet szövegeiben is. A visszatérő vizuális elemek és fiktív szereplők alternatív világot építenek, snittszerű mozgásuk feszes szövegekben keresztezik egymást újra és újra. A kötet értelmezői folyamataiban a képi kódok feloldása bizonyul a szövegek egyik legfőbb tétjének.

Gyakran sajnálattal állapítom meg magamban, hogy bizonyos, számomra döbbenetesen szuggesztív vizuális tartalmak irodalmilag, ahogy verbálisan is, sajnos kifejezhetetlenek. Ám átélhetők és átérezhetők. (AYAN 2017: 18)

A vizsgált elbeszélés szoros kapcsolatban áll Balázs Béla *A fából faragott királyfi* műmeséjével. Az eredetileg Bartók Béla táncjátékához íródott szöveg felújítása és színpadra vitele a kortárs magyar színházak interpretációiban még ma is inspirálja a hazai alkotókat. A mű története szerint a Királyfi beleszeret a Királykisasszonyba, de a Szürke Tündér parancsára a természeti erők megakadályozzák, hogy a két szerelmes találkozzon. A Királyfi kínjában saját értékeivel feldíszített bábút készít, hogy kicsalagassa a Királykisasszonyt a várból, de a lány, látva a sok becses kincset, az igazi Királyfi helyett a fabábbal esik szerelembe. A Királyfi csalódottságában a Szürke Tündér hívására, eltávolodva a világtól, az erdő királyaként talál vigaszra. Az újabb találkozás alkalmával már szívesen fogadná a Királykisasszony a Királyfit az üres báb helyett, de az elfordul tőle. A Királykisasszony szégyenében eldobja a becses ékességeit, még a haját is levágja, ahogy korábban a Királyfi tette. Az áldozat katarzisában a két szerelmes végül egymásra talál.

Balázs Béla műve 1912-ben jelent meg a *Nyugatban*, Bartók Béla egyfelvonásosának, a szöveg alapján készült táncjátékának bemutatójára

1917-ben került sor a Budapesti Operaházban. Bartók a táncjáték szereplőit a népzene derűs körvonalával rajzolja meg. Romantikus természet- és lélekenék, groteszk zenei elemek (fabáb), a mesei alapállást kifejező népdalszerű melódiák (pataktánc, botfaragás) jellemzik az elkészült ko-reográfiákat és feldolgozásokat. A táncjátékkal azonos című Jódal-szöveg ezzel szemben egyéni dramaturgiát termel. A képi elemekben gazdag, snittszerűen építkező prózában felsejlenek az eredeti mű elemei. Az elbeszélés részletekben gazdag vizuális kódolása által egy formabontó színpadi díszlet elevenedik meg. Jelmezeiben és kellékeiben egyaránt a merész kortárs színpadi elemekre emlékeztet.

Bár Jódal elbeszélője erősen individualizált karakter, mely illeszkedik a mesélői pozícióhoz, mégis cselekvőképtelen: csupán elszenvedője az eseményeknek. Egyetlen megszólalása, mely belső monológként is értelmezhető („Hajolj fölém, istennőm. Keserű szád nektár.”, 11), erősen archaizált szóhasználatot tükröz, mely inkább a mitikus/mesei szövegekhez közelít, mintsem a populáris kultúra egyes darabjaihoz. Ez a sajátos „mesélői pozíció” is lehetőséget teremt a meseirodalmi kapcsolatok vizsgálatára.

Vlagyimir Jakovlevics Propp munkássága alapján a szakirodalom egyedi logika mentén különbözteti meg a mesékben tetten érhető évszázados struktúrákat. Ezek a narratív struktúrák jelennek meg, formálódnak át a meseátiratok szövegeiben. Boldizsár Ildikó a proppi elméletet adaptálva megállapítja:

[a] tündérmesék tehát egyrészt rögzült formákként adóttak a mesélők számára, az egyén „kulturális örökségként” kapja, és nem egyszeri alkotói aktusban hozza létre őket, másrészt „nyitott művek”, amennyiben végtelen lehetőséget kínálnak a folyamatos újrafelhasználásra, a szigorú szerkezeti szabályok betartása melletti alkotói szabadságra. (BOLDIZSÁR 1997: 184)

A Boldizsár-féle meseátirat-kategóriák között az *Asszimilált és specializált tündérmese* meghatározása áll a legközelebb Jódal szövegvilágához. Ebben a kategóriában a mesék megőriznek egyes motívumokat a tündér-

mesék világából, de szabadon továbbfejlesztik azokat egy újabb, önálló, szépirodalmi igényű forma irányába: „[...] eredeti egészre törekednek, új rendezőelveket alkotnak, melyek azután újszerű szövegekben is jelennek meg a hagyományban is élő jelek váratlan kapcsolataiként” (BOLDIZSÁR 1997: 198). Ezek a mesék strukturális-morfológiai változásokkal gazdagodva, de világgépüket megőrizve alakulnak. A varázslat marad a világot konstituáló és világot magyarázó erő/hatás (például Hoffmann groteszk-ironikus szövegei, Maeterlinck és Wilde szimbolikus, Andersen filozofikus történetei).

A fentiek alapján világossá válik, hogy a vizsgált szöveg nem tartja meg az eredeti mű világgépét, sőt anakronisztikus kapcsolatban állnak egymással. Balázs Béla írása kizárólag az ellentétes jelrendszer viszonyának alapjául szolgál, feltárja a természetközeli mitikus világok és a jelen-indusztriális környezetének drasztikus szembenállását.

A Jódal-szöveg első sorai megteremtik a Balázs-féle szöveg földhöz kötött természeti kontextusának ellentétét: „A függő alumíniumketrecből nézve Lady Gray elmélyült táncával, műkontyával, kapcsos harisnyakötős combjaival zümmögő, áttetsző nejlonszárnyakon röpül felém az ősrobbanás mélyéről” (JÓDAL 2010a: 11).

A függő ketrec, mint a szemlélő és elbeszélő belső horizontja határozza meg a szöveg kiindulópontját. Elszakítva a biztos talajtól, ég és föld között imbolygó bezártságot képez a szerző/dramaturg. A Jódal-szövegek (például „Nyelv nélkül, barátok nélkül, halmazállapot nélkül, a két alakváltás közti félig-tiltott határzónában...” [JÓDAL 2010: 203]) gyakori elemét képezi ez a határhelyzet, mely a regiszterek közötti ingázást és a narrátori attitűd folyamatos változását (is) jelzi. Ezeknek a pozícióknak a nyelvi és térbeli visszatérő kifejeződései a lift mint helyszín, a levitáció állapota, vagy éppen a többnyelvűség megjelenése. A fent idézett kezdőkép kiszolgáltatottságot, a kívülről jövő impulzusok elől való menekülés lehetetlenségét sugallja. Lady Gray a Szürke Tündér parafrazált másaként közelít az elbeszélő felé, aki, az eredeti darab történetére támaszkodva, és miként azt a cím is sejteti, maga a Királyfi. Lady Gray erotikus karaktere stílusában megidézi a punk és cyberpunk irányzatok markáns jegyeit

(szája fekete, szárnyain injekciós tűk). A szöveg szerint az ősrobbanás mélyéről közeledő „tündér” kapcsolódik a Balázs-féle szöveg természeti alakjához, aki a nimfák mitikus képével azonos és archetipikus jelölőként működik. A műmese kontextusában a Szürke Tündér uralja az állatok, a növények és a természeti jelenségek összességét. Az ősrobbanás óta megtett út alatt viszont a Jódal-féle karakter eltávolodott a természet organikus díszeitől: „Lakozott politúr fenekete, tetovált, csillámporos mellei csak növelik királynői tartását. Fején vakondbriliáns-diadém, szemhéja, szemöldöke mohazöld” (JÓDAL 2010a: 11).

A szöveg folytatja az álomszerű események elbeszélését, melyhez két újabb szereplő csatlakozik. Míg Lady Gray az elbeszélővel (a Királyfival) tölti az időt, megelevenedik a háttér: „Marylin Monroe és Josip Broz Tito, a légtérben lebegő két pop-art ikon kacag, buta elektromos jeleket sugározva szét a körülöttük lévő semmibe” (JÓDAL 2010a: 11). Kiszélesítve az olvasó térérzékelését, az újabb elemek kollázsszerűen építik tovább a „színpadi képet”. A kiegészülő látványvilágból kiszélesednek a szövegkapcsolatok a tömegkultúra és a politikum irányába.

A pop-art művészeti irányzat jellemzően az urbánus folklórban, a kisebbségi szubkultúrában, a reklámklisékben és a magazinok sztereotip fotóiban, a populáris képregényekben keresi alkotásainak tárgyi tematikáját. Jódalnál ugyan csak a banális használati tárgyakban (tömítőgél, érzéstelenítő injekció), a fogyasztói társadalom jellegzetes szimbólumaival kiegészülve kerül kifejezésre az üzenet. Marylin Monroe és Josip Broz Tito szerepeltetése egyszerre teszi személyessé (térséghez kötötté) a szöveget, és egyúttal mutat az általános, kiterjesztett, „globális” valóság irányába. Stroboszkópszerű mozgásuk ironikus gesztusa a szövegnek. Programadó jelenet, mely a szerző további szövegeire is érvényes: törekszik önmagukban szemlélni a jelenségeket politikától, vallástól és a mainstreamtől függetlenül.

Az eredeti szöveggel szemben Jódal elbeszélése a természeti formák használata helyett a mesterséges környezet részletes megteremtésére törekszik. Jelen mozzanat, mely az egész kötet alaptapasztalatát összegzi: a szerző szövegeiben a mentális térben gyökerezik minden tárgyi vetület. Finoman letapogatva a szenvedés pszichés aktusait, kirajzoló-

dik a mentális terek horizontja, melyet az erőszakeseemények komplex tapasztalata határoz meg.¹ A gazdag rész–egész viszonyban strukturált eseményláncolat egységes tapasztalata az agresszor–áldozat, ember–természet hierarchikus reflexeinek, társadalmi normarendszerben elfoglalt ideologikus pozíciójának felbomlása. Ezek akaratlagos viszonyának újrastrukturálását képezi meg a szöveg. Míg a Balázs-féle Királyfi az erdő királyaként élhet, a szövegutód énelbeszélője egy mesterséges börtönben tölti idejét Lady Gray-jel. A szembeállítás fokozza, hogy míg az eredeti történet fordulója a Királylányhoz való visszatérés, ezzel ellentétben az utódszöveg megrekeszti a lezárás lehetőségét. Királylányként detektálhatja az olvasó a Lady Gray klónjaként megnevezett Barbie-Machine-figurát. A női rivalizálás, mely a műmesében is jelen van, Jódal szövegében fizikai gesztusként rajzolódik ki:

A képernyőn fémes kongással megszólal Lady Gray, a bűnös nő.
[...] Vállára hajtom a fejem, ő mosolyogva harapdálni kezdi levegőben levitáló klónja, Barbie-Machine fülkagylóját, majd elmosolyodik.

Gyere, térj vissza az álmomba! (JÓDAL 2010a: 12)

A mesterséges környezet nem csupán tárgyak szintjén keletkezik: a láttatás apró gesztusai is erőteljes kapcsolatban állnak a digitális kultúra vetítotechnikáival. A nyelvi megszerkesztettség esztétikai sajátosságaként működnek a szöveg optikai eszközei, melyek tágabb kontextusban kapcsolódnak a jugoszláv képregénykultúrához is. A képregényszerű struktúrákon túl a műfaji sokszínűséget és átfedéseket dúsítja a filmes jegyek sokasága. Jódal első kötete, a *Bakancs és fal* szövegvilágának filmes dinamikájához fűződő tanulmányában Fekete J. József erre mutat rá: „Inkább filmnovelláknak, vagy még közelebbről videonovelláknak keresztelhetnénk ezeket az írásokat” (FEKETE J. 1995: 111). A mesterséges fény ritmikus játéka, amely a stroboszkóp, reflektor és szájszészeti lámpa erős fényeit interpretálja, összpontosítja az elemző figyelmét a környezet díszletjellegeré. Ez a sajátos szövegtechnika, melyet Virág Zoltán is kiemel tanulmányában, átszövi az *Agressiva* kötet egészét.

A katódsugárzás lélektana, a képernyői mimézisek burjánzása, a rasztereződő, pixelesedő világ monitorozásának észlelési mechanizmusa fontos inspirációs forrása annak az új textualitásnak, mely az irodalom történelmi tapasztalatának, az avantgárd kísérleteknek és az új mediális művészeteknek, a filmnek, a televízióknak, a videónak, a számítógépes multiverzumoknak a vizuális és textuális szövetségét, szintetikus vadházasságát² támogatja. (VIRÁG 2010: 212–213)

Ez a sajátos, rétegzett kompozíció érzékelhető *A fából faragott királyfi* látomásos, tárgyiasult világában is. A mesterséges térben a szereplők azonosulnak az eredeti szöveg királyfi-bábjának létélményével, mely az üres látszatlétezés jelentését hordozza. Jódal Kálmán ezt a tárgyiasult ábrázolásmódot szélesíti ki írásában. Kapcsolódva korábbi szövegelődökhöz, E. T. Hoffmann *A homokemberének Olympiájának* mint „viaszképű-fabábu” és „énekítő masina” kontextusában vizsgálva a szöveggesztust, Jódal tükrözi a tömegkultúra kritikai szemszögét, a purgatóriumi lét elidegenült szenvedésképeit. Balázs Béla műmeséjének királyfi-bábuja ugyanazokat a funkciókat tölti be a maga narratívájában, mint a kapcsolódó Olympia karaktere. A Jódal-szövegekben megjelenő tárgyi dimenzió áthelyeződik a humánus szintjére: elbeszélése az idealizált, de kudarcra ítélt szövegteret a való világ dimenzióival köti össze. A korábbi szövegmintákat megfordítva az emberi (valóságreferenciális) szintet azonosítja a lelketlen báb-léttel. A valóság, a lét referenciális zárványai (politikai rendszer, történelmi valóság, emberi élet) ezúton devalválódnak, megfosztódnak mindennemű igazságtól: ezzel a gesztussal megkonstruálja a fikció és az ideák hiteles terét.

A tárgyiasult létezés faktuma, kiegészülve a projekciós szövegtechnikával, különös intermedialis teret teremt. A szerző által tudatosan használt sematikus karakterek (például Szürke Tündér/Lady Gray) egymásra projektálható szubjektumok, melyek együttes képi olvasatuk variálhatóságánál fogva önálló történetmesélésre képesek. Az egymásra rétegzett (metonimikus) szereplők történetei kétirányú mozgása/mozgathatósága megsokszorozza az értelmezés lehetőségeit.

A Királyfi parafrázált alakjában (énelbeszélő) ugyancsak ráismerhet az olvasó a tehetetlen báb-lét mint a tárgyi világ lelketlen, idealizált dimenziójának manifesztumára. A szerző szövegeiben jellemzően a termelés és a fogyasztói kultúra kritikájához kapcsolódik az elidegenedett létezés képe. A cselekvő szereplők szenttelenek, gesztusnyelvűk, szegényes nyelvi megnyilatkozásaik és az elidegenedett beszédaktusaik hideg tárgyilagossága újra és újra a viszonylagosság és a magány alaptapasztalatát hangsúlyozzák. A társadalom tömegtermelésének (ideológia, ember, reklám stb.) reflexszerű magatartására mint a boldogtalanság forrására mutat rá. A vizsgált elbeszélés, illeszkedve a kötetkompozíció meghatározó tematikájához, sokszorozza ezt az alaptapasztalatot, mely minduntalan a kilépés lehetőségét hordozza magában. Erre utal a későbbi írások egyik zárómondata: „Boldogtalanságfüggő bőrbábuk.” (JÓDAL 2010b: 204)

Az eredeti szöveghez képest fordított pozíciót képez a szerző: a mesterséges világban idegen testként létező szubjektumról tudósít. Az elbeszélőnek mint humán lénynek egy álom/mámor drámai dimenziója a báb-lételeményen keresztül definiálódik. Az elbeszélő számára a valóság utáni vágyakozás elvetélt gesztus, mely ebben a társadalmi/irodalmi mezőben nem teljesülhet. Ezek alapján az emberi test is átalakul, komplex kifejezője lesz a mesterséges, „gyártott” testnek (például Barbie baba stb.).

Földes Györgyi egyik elméleti írása lehetséges kapaszkodót nyújt a Jódal-féle összetett báb-lét feltárására. A szövegrészlet az irodalmi narratívákon keresztül értelmezi a test-reprezentációt: „A test utópiája eképpen az eredeti, materiális test látszólagos megtagadásán és átszellemitésén alapul. Ilyenek az időnek ellenálló múmiák, a halotti maszkok, a sírok, hiszen ezek a testet dologszerűen szilárdná, istenszerűen örökkévalóvá teszik” (FÖLDES 2018: 16). Az organikus test és a hozzá kapcsolódó kognitív szimbólumrendszer (például fáraók múmiái) tárgyiasulása a jelenben is működő, piaci alapokon nyugvó gesztus.³ *A fából faragott királyfi* esetében a szobor-lét jelentését kiterjesztve statikussá válik Lady Gray teste („kopaszodó fején politúrhab” [JÓDAL 2010: 12]), mely romlékonyságát levetkőzve, „dologgá változtatva”, tér és sors elvont jelölőjévé

manifesztálódik, megtartva szerepének autentikus jegyeit (Szürke Tündér), melyek a természet-, valamint a transzcendens lét fölötti hatalmat testesítik meg, Jódal Kálmán parafrázisában egyfajta domina-szereppel egészíti ki Lady Gray karakterét. Ezáltal, az általános domina-definíciók alapján, a hatalmi erőszak konnotációival bővül a feminin szerepkör. A későbbi szövegrészben *bűnös nő*ként aposztrofált Lady Gray karakterében, felnagyítva és aktualizálva a táncjátékban meghatározott szerepét, eltolódik a pornóipar női szerepkörei felé. Ebben a gondolati körben a Balázs Béla-féle táncjáték jódali feldolgozásában a szöveg a szexipar mazochista filmjeinek elemeivel bővül. Ebben az értelmezési keretben a Királyfi, vagyis az elbeszélő „használt tárgyá” lényegül, a domina-játék alávetettjévé válik megfosztva az önálló cselekvés lehetőségétől. A báb-lét kontextusán belül folytatva az elemzést adekváttá válik a marionett mint eszköz és bábszínházi szintér összevetése a szöveg vizuális kódjaival. Az elbeszélés korábban már szintén citált kezdőképe megeleveníti a marionettszínház jellegét: „A függő alumíniumketrecből nézve Lady Gray elmélyült táncával, műkontyával, kapcsos harisnyakötős combjaival zümmögő, áttetsző nejlonszárnyakon röpdül felém az ősrobbanás mélyéről.” (JÓDAL 2010a: 11) Az elbeszélés terét meghatározó egyponos felfüggesztés erősen kapcsolódik a bászínház mechanikus dimenziójához. Török Ervin *A báb autonómiája – az okozás korlátai* című tanulmányában leírt funkcionális jellemzés a Jódal-elbeszélésre is érvényes.

A bábjátékos a marionettet nem úgy hozza mozgásba, hogy külön mozgatja minden egyes tagját, hanem a báb egyetlen felfüggesztési pontjának megváltoztatásával a bábban egy mozgássort vált ki. [...] A bábok mozgása egy működésében szemlélt átírási rendszer, amely a marionettre ható impulzust, függetlenül a mozgatója minden intencionális vonatkozásától, szabályszerű mozgássá alakítja át. (TÖRÖK 2015: 81)

A bábut és a bábmestert, Kleist *A marionettszínházára* hivatkozva, két zárt rendszerként határozza meg Török a tanulmány folytatásában, így

tudatosítva a báb valódi mechanikáját, mely punktuális behatásra saját belső súlyelosztása miatt válik folyamatos mozgó testté. Elliptikus pályáját nem a mozgató, hanem saját autonómiája határozza meg. A báb tudat nélküli mechanikája kizárja az önreflektív gondolkodás lehetőségét, így a külső (hatalmi) fizikai impulzus határozza meg mozgása és nyugalmi állapota váltakozását. A Jódal-elbeszélésben több jellegzetes szövegrész utal egy díszlet-világ mondatról mondatra való építésére („Lakkozott politúr feneke, tetovált, csillámporos mellei csak növelik királynői tartását”; „Lady Gray papírsólymok tengerében” [JÓDAL 2010: 11]). Amennyiben az olvasó elfogadja a szöveg keltette illuzórikus bábszínházjellegét, a szereplők marionett-létét, csupán a bábmester szerepe marad megválaszolatlanul. Az elemző olvasóból nézővé válik a gondolatsor végén, a vizsgálatának tárgyává vált szöveg nyelve, Antonin Artaud szavaival, „félúton van a gesztus és gondolat közt” (ARTAUD 1985: 147). A báb mint mechanikus test, *A marionettszínház* narrátorát idézve meglehetősen szellem nélküli, minden önvonatkozást mellőzve járja elliptikus pályáját. Ennek megfeleltethető a Jódal-szöveg karaktereinek töredékes, elidegenedett megléte. Kleist narrátorának leírása szerint a bábjátékos megértéséhez a bábszínház koreográfáinak kettős fordítására van szükség. A játék akkor válik jelentéssé a bábjátékos számára, ha a báb lefordítja az őt ért fizikális behatást és ennek eredményeképpen áll ekliptikus mozgáspályára, illetve a bábjátékosnak is folyamatában kell kódolnia a marionett képletszerű fordítását ebben a közös interakcióban.

A marionett és mozgatója egyúttal modellezi azokat a posztmodern testfelfogásokat, melyek megkérdőjelezzik a test (mint organikus szervek összessége) és szellem egységét, egyben a szellem kihelyezettségét feltételezik. A platóni és arisztotelészi filozófiából eredeztethető duális elképzelést meghaladva, a domináns posztmodern felfogások iránya a „testetlenítés” folyamatába ágyazódik bele. A gnosztikus gondolkodás hagyományán alapuló technicista felfogások egyik leágazását szemléltető *Neuromance*⁴ című műben megfogalmazódik a komputerdiskurzus. Ennek a posztmodern gondolkodásnak a képviselői, elutasítva a materiális világfelfogást, egy olyan cybervilág vagy mátrix utópisztikus mintáját

veszik irányadónak a testről való elmélkedések során, mely által a tudat és test elszakadva létezik majd egymástól. Ezzel szemben, Hans Belting képanthropológiájában az ember-test-kép hármassága megbonthatatlan rendszert alkot: „Antropológiai szempontból nem képeinek uraként, hanem – s ez egészen más – a testét elfoglaló képek helyeként tűnik fel: a saját maga által létrehozott képek kiszolgáltatottja, még akkor is, ha újra és újra uralma alá akarja hajtani azokat” (BELTING 2007: 14).

Képzőművészeti kontextusba helyezve a Jódal-szöveg sajátos testprezentációit, iránymutatóak a poszthumán testfelfogás vonatkozásai is, melyek az emberi test és alak faktumára helyezik a fókuszot. A humanisztikus ábrázolások jellemzően figurális megközelítése helyett a konceptualitás és a performanszművészeti hagyományok dominálnak. Ennek a szemléletváltásnak eredményeként Jódal meghaladta a hatvanas és hetvenes évek testszemléletét, mely a szakrális és/vagy politikai jelentéstartamokkal dúsitott emberábrázolást képviselte.

[...] a hetvenes nyolcvanas évektől egy olyan mentalitás erősödik fel a (performansz) színházi és kulturális gyakorlatban, amely a testiséget szabadon konstruálható és megrendezhető „helyszíneként” (site) fogja föl. A poszthumanizmus perspektívájából ez azt jelenti, hogy a test interfész, vagyis materiális és szimbolikus erők interakciójának eseményszerű tere. (HORVÁTH, LOVÁSZ és NEMES Z. 2019: 231–232)

A báb-lét mint szövegelem nem csupán a külső világra való reflexiókat sűríti, jelentékenysége a pszichés rétegekig hatol. A pszichoanalízisben sokat vizsgált álom-jelenségek is megfigyelhetők az elbeszélésben. Az énelbeszélő álommunkájaként is értelmezhető cselekménysor, a Jódal-szövegekre jellemzően, játszik az álom az álomban rétegzett mozzanataival. A *fából faragott királyfi* egy pontja is hasonló eseménysort tükröz, amikor az elbeszélő Lady Grayról a következőket nyilatkozta:

Hasa, véknya, mint a hámozott őszibarack.
Hajlj fölém, istennóm. Keserű szád nektár.

Fények. A helyi érzéstelenítő zsibbasztó ürességérzete a szájüregben.
Naríf, a fehér köpenyes zümmögő szerkentyűvel az arcomba nyomul.

A különös szerepcsere drasztikus megszakítása Lady Gray csókjának. A snittszerű vágást követően egy orális behatolás leírása következik. A két érintés közti átvezetés az érzéstelenítés által kiváltott érzékeléshihány, a fájdalom kitöltetlen helye. A jelenet folytatásában Naríf, a fogorvos megállapítja, hogy két fogat ki kell húzni. A foghúzás szimbolikus jelentése kapcsolódik a pszichoanalízis álmvizsgálataihoz. Jelentését főként a kasztrációs kényszer fogalmához köti a szakirodalom: „Miként Freud az *Álomfejtés*ben a fogorvosi kezeléssel kapcsolatos és más, fogingerget előidéző momentumot tartalmazó álmat említ meg, Sugár is a leírt esetekben rámutat a foghúzásra, illetőleg a fogorvosi kezelésre mint a pszichózis kitörését siettető momentumra” (KLAJN 1997: 141). A freudi tanok szerint a foginger motívum a pszichózisban ugyanolyan szerepet játszik, mint az álomban: a fog elvesztése a kasztráció kivetítéseként értelmeződhet. Az elemzett szövegben vizsgált álom leírása mellőzi a gyönyör és fájdalom (csók, foghúzás) érzeteit, váltásai mindkét esetben a beteljesülés pillanatában mennek végbe:

Üvölteni kezdek.

Naríf rám szól.

– Mondtam, hogy hunyd le a szemed, félni fogsz!

A fények párhuzamos, szemhéj mögötti ultrahang-illusztrációi.

A ketrec fémjének rétegelt szomorúságoázisa.

A képernyőn fémes kongással megszólal Lady Gray, [...] majd elmosolyodik.

– Gyere, térj vissza az álmomba! (JÓDAL 2010a: 12)

A „szemhéj mögötti” térként érzékelt ketrec valósága, Lady Gray hívása a mámor kifejezői, melyek a (gyógyszeres) delírium menekülőútját kínálják az elbeszélőnek. Egy álomról álomra, rétegenként befelé mélyülő utat sejtet a szöveg, melyben a műmesei előd zárlatával szemben, a feloldhatatlan konfliktus (természet–gép, ember–társadalom között) fennmarad.

Az elbeszélés lezárása („Gyere, térj vissza az álmomba!”) spontán mondatvég, egy félbetört párbeszéd, mely inkább folytatást, mint lezárást sejtet. Az elbeszélő nyelvi némasága többértelmű hallgatás. Egybefonódik az álomfolyamatok és a pszichés események projekciójával, melyben a folyamatok szubjektuma (elbeszélő) nem külső eseményekről tudósít, hanem tudatalatti folyamatait sűríti szövegbe. Ebből következik, hogy az elbeszélés performatív aktusaiban meghatározó az egyén elszigeteltsége, mely végletes térképzéshez vezet: fiktív mélylélektani struktúrákat tesz bejárhatóvá. A testroncsolás és az önpusztítás útjainak pszichés tereit jeleníti meg.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy Jódal Kálmán *A fából faragott királyfi* című prózája átfogó megállapítások meghozatalára alkalmas a szerző eddig megjelent műveinek tematikus koncepcióit illetően. A tömegkultúra és a magasirodalom, ez esetben a klasszikus műmesé-irodalom szintetizálása kimeríthetetlen lehetőségeket nyújt az intermedialitás megvalósítására. Akár a báb-lét fogalmi körét tekintve a báb-színházi kultúra, valamint a szépirodalmi elődszövegek egybefonódása a neoavantgárd elemekkel újszerű atmoszférát teremt, mely figyelemreméltó érzékenységgel reflektál saját társadalmunk kollektív és egyéni megéléseire.

IRODALOM

- ARTAUD, Antonin 1985. A kegyetlen Színház. Első kiáltvány. In ARTAUD, Antonin: *A kegyetlen színház. Esszék, tanulmányok a színházról* (ford. Betlen János). Gondolat, Budapest, 147–160.
- AYHAN, Gökhan 2017. A képekben gondolkodó író. *Magyar Idők*, jan. 5., 18.
- BELTING, Hans 2007. *Kép-antropológia* (ford. Kelemen Pál). Kijárat, Budapest.
- BOLDIZSÁR Ildikó 1997. *Varázslás és fogyókúra. Mesék, mesemondók, motívumok*. JAK–Kijárat, Budapest.
- FEKETE J. József 1995. „Szavakkal töltöm ki az ürességet!”. In FEKETE J. József: *Próbaüzet II. Műbírálatok a jugoszláviai magyar irodalom köréből*. Életjel, Szabadka, 111–113.
- FÖLDES Györgyi 2018. *Test-Szöveg-Test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*. Kalligram, Pozsony.
- HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Márió 2019. *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Prae, Budapest.
- JÓDAL Kálmán 2019. Himmel über Deutschland. *Híd*, 83. évf. 10. sz., 10–11.

- JÓDAL Kálmán 2010a. A fából faragott királyfi. In JÓDAL Kálmán: *Agressiva. Short cuts*. Forum, Újvidék, 11–12.
- JÓDAL Kálmán 2010b. *Szépiamezők*. In JÓDAL Kálmán: *Agressiva. Short cuts*. Forum, Újvidék, 202–204.
- JÓDAL Kálmán 2010c. *Retro-partisanisches Neusatz-Märchen. Teddybär Remix*. In JÓDAL Kálmán: *Agressiva. Short cuts*. Forum, Újvidék, 159–184.
- KLAJN, Petar 1997. Sugár Miklós és a szerbiai pszichoanalízis fejlődése. *Thalassa*, 8. évf. 2–3. sz., 129–153.
- NAGY Magdolna 2010. Gyorsfagyasztott tejszín-hattyúként, Kalasnyikoból hemoglobindús csillámport szórva. *Magyar Szó*, dec. 20., 12.
- TÖRÖK Ervin 2015. *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben*. Ráció Kiadó, Budapest.
- VIRÁG Zoltán 2010. *A szomszédság kapui. Tanulmányok*. zEtna, Zenta.

JEGYZETEK

- ¹Tömör kifejezője a szerző *Retro-partisanisches Neusatz-Märchen (Teddybär Remix)* szövegében (JÓDAL 2010c: 174) a „pannon brand”-ként aposztrofált szuicid attitűd.
- ²Erről Branko ČEGEC: *Fantom slobode*. Zagreb, 1994, Naklada MD, 11–12.
- ³A közelmúltban megjelent hírek szerint Jane Goodall kutatóról mintázott Barbie babák ugyancsak ezt a folyamatot támasztják alá.
- ⁴GIBSON, William 1999. *Neuromance* (ford. Ajkay Örkény). Budapest, Valhalla Páholy.