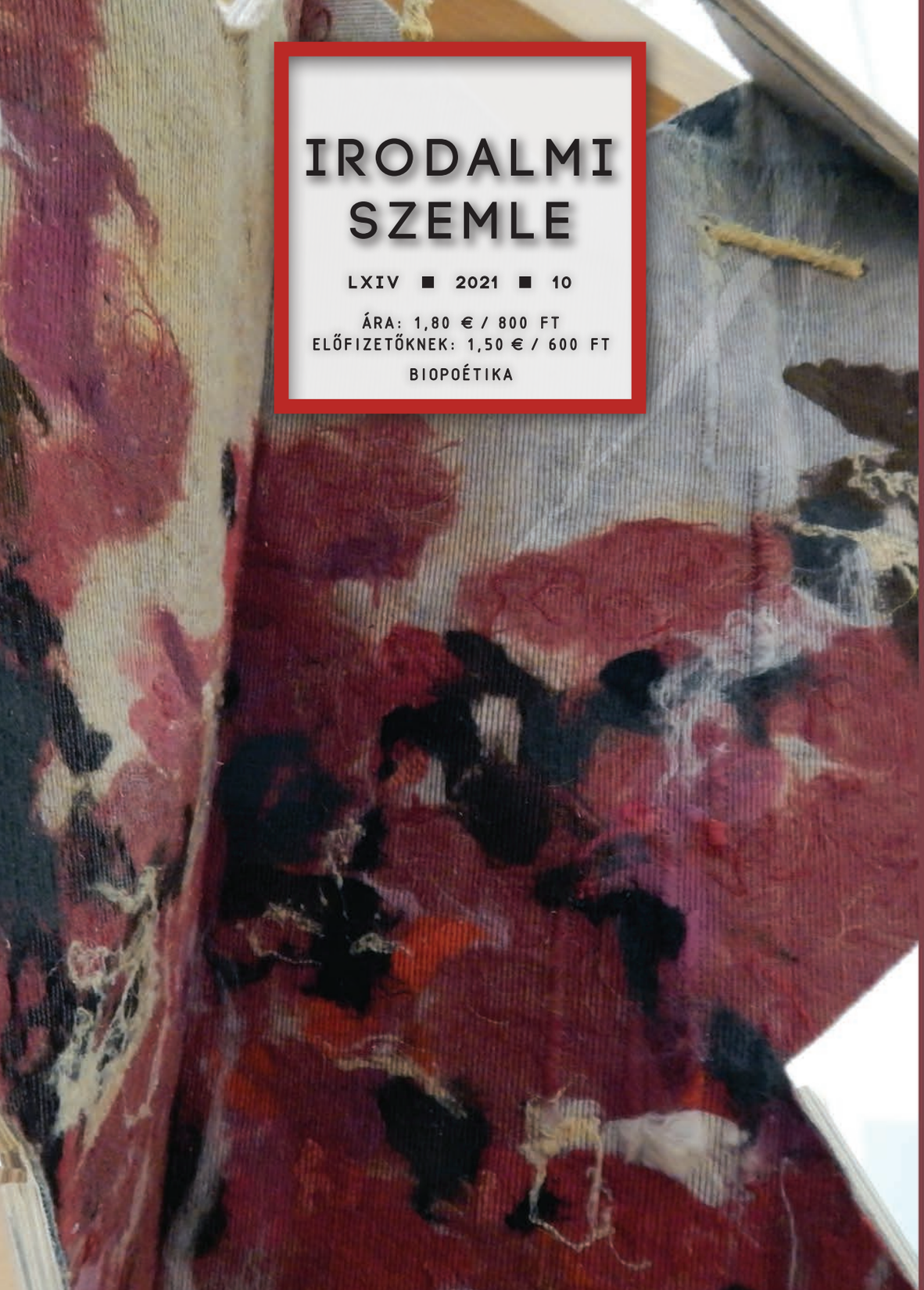


IRODALMI SZEMLE

LXIV ■ 2021 ■ 10

ÁRA: 1,80 € / 800 FT
ELŐFIZETŐKNEK: 1,50 € / 600 FT

BIOPOÉTIKA

■ ALAPÍTÁS ÉVE: 1958
■ LXIV. ÉVFOLYAM
■ ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ: DOBOS LÁSZLÓ
■ FŐSZERKESZTŐ: **MIZSER ATTILA** (ATTILA.MIZSER@GMAIL.COM)
■ SZERKESZTŐ: **NAGY CSILLA** (CSILLESTER@GMAIL.COM) **NÉMETH ZOLTÁN** (NEMETX@GMAIL.COM)
■ LAPTERV ÉS TÖRDELÉS: **GYENES GÁBOR, VÁCLAV KINGA**
■ KÉPSZERKESZTŐ: **GYENES GÁBOR**
■ KORREKTOR: **SZANISZLÓ TIBOR**
■ **FŐMUNKATÁRSAK:** CSANDA GÁBOR, GRENDEL LAJOS, N. TÓTH ANIKÓ, POLGÁR ANIKÓ, TŐZSÉR ÁRPÁD
■ **SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:** BALÁZS IMRE JÓZSEF, BÁRCZI ZSÓFIA, DARVASI FERENC, JUHÁSZ TIBOR, NAGY HAJNAL CSILLA, PLONICKY TAMÁS, SZALAY ZOLTÁN
■ **SZERKESZTŐSÉG:** MADÁCH EGYESÜLET, P.O.BOX 7, 820 11 BRATISLAVA
■ ISSN 1336-5088
■ WEB: WWW.IRODALMISZEMLE.SK
■ FACEBOOK.COM/IRODALMISZEMLE
■ IRODALMISZEMLE@GMAIL.COM

SZÁMUNKAT BURIÁN NORBERT ALKOTÁSAIVAL ILLUSZTRÁLTUK.

BURIÁN NORBERT 1989-ben született Székesfehérváron. Tanulmányait a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán szobrászművész szakon végezte, ugyanitt képzőművész tanár diplomát is szerzett. Számos egyéni és csoportos kiállításon mutatta be munkáit főleg Magyarországon, több installációja fesztiválokon volt látható (2014: Fishing on Orrfű /Medúzaraj installáció/, 2014: Sziget fesztivál / Medúzaraj installáció/, 2019: Volt fesztivál /DOORS installáció/). Több díj, ösztöndíj nyertese (2014: Amadeus Alapítvány Nagyalkotói Ösztöndíja, 2015, 2016, 2017: PTE MK Intézményi Szakmai Tudományos Ösztöndíj, 2015: Kriszbacher Ildikó Tudományos Ösztöndíj). Művésztelepek gyakori résztvevője, a Nemzetközi Velencei-tavi Symposion alkotója és társszervezője. Munkássága a szobrászat és az installáció tengelyén mozog, gyakran alkot a természetművészet szellemében. Vérbeli szobrász, a forma és a tér iránti elköteleződése mellett az anyagok szeretete és ismerete is nyilvánvaló. Művészetében gyakran alkalmazza a groteszk formatársításokat, a vidéki élet tapasztalatait.

■ A CÍMLAPON, HÁTLAPON, FÜLÖN: BENSŐSÉGES

MO(RAJ)LÁS, KÖZÖS INSTALLÁCIÓ MOTHOKGO RONALDDAL,
10x1,6x2 m, TÖLGYFA HORDÓ, 2012

HALÁSZAT, 3x3x1,5 m, FA, KÖTÉLHÁLÓ, ALUMÍNIUM, 2013

3 TŐZSÉR ÁRPÁD: A MINDENSÉG NYÁLKÁS TÖRZSÉN; EUROPÉ FÖLDJE. NEM-VERSEK EURÓPA MÚLTJÁRÓL-JELENÉRŐL (VERSEK)

11 PETER BALKO: AKKOR, LOŠONCON (REGÉNYRÉSZLET, MÉSZÁROS TÜNDE FORDÍTÁSA)

24 KOÓS ISTVÁN: AZ ÉN MINT ÖNMAGA ELLENTÉTE. A SZEMÉLYISÉG ÉS KÖRNYEZET PARADOXONJAI JÓKAINÁL (TANULMÁNY)

41 GALDA GÁBOR ATTILA: IDÉN NEM LESZ HÓESÉS (VERS)

42 URAKY NOÉMI: (H)ARS POETICA (VERS)

43 NÉMETH BÉRES CSILLA: MIELŐTT (PRÓZA)

46 KÁNTOR ZSOLT: HÉRAKLEITOSZ ÉS EMPEDOKLÉSZ SÉTÁL; A SZEKVENCIA MEGAKASZTÁSA; A MÁMOR SZEPLŐTELEN SZABADSÁGA; EMPÍRIOKRITICIZMUS (VERSEK)

51 NAGY HAJNAL CSILLA: SZEPTEMBER. NYELVED HELYÉN A SZAVAK (PRÓZA)

BIOPOÉTIKA

54 SIROKAI MÁTYÁS: VISSZA; A TERMÉSZETI; ZÖLD TÉR (VERSEK)

56 TÓTH KINGA: NYELŐCETLI (VERS)

57 TÓTH RÉKA ÁGNES: MÁR; IN PERPETUUM (VERSEK)

61 CSEHY ZOLTÁN: AZ ANYA MINT NÖVÉNY. JUHÁSZ FERENC ANYAVERSEINEK BOTANIKÁJA (TANULMÁNY)

71 VIGH LEVENTE: ARCHIVÁLT TÁJAK ORAVECZ IMRE *TÁVOZÓ FA* CÍMŰ KÖTETÉBEN (TANULMÁNY)

83 GREGOR LILLA: / A TÖRTVONAL TÓTH KINGA *ÍRMAG / OFFSPRING* CÍMŰ MŰVÉBEN (TANULMÁNY)

91 ÁCS-GYŐRFI ANNA: A BESZÉLŐ EMBER SZÍNHÁZA. BOGUSŁAW SCHAEFFER *SZÍNPADI KOMPOZÍCIÓK* CÍMŰ MŰVÉRŐL (KRITIKA)

96 SZERZŐINK

▌KIADJA A „SPOLOK MADÁCH – MADÁCH EGYESÜLET"
▌(EV 153/08), NYILVÁNTARTÁSI SZÁM: 30807719.
▌A LAP MEGJELENÉSÉT A SZLOVÁK KÖZTÁRSASÁG KISEBBSÉGI KULTURÁLIS ALAPJA TÁMOGATTA.

KULT MINOR
FOND NA PODPORU KULTÚRY NÁRODNOSTNÝCH MENŠÍN

▌NYOMTA A VALEUR KFT., DUNASZERDAHELY. ▌TERJESZTI A KIADÓ ÉS A SLOVENSKÁ POŠTA, A. S. MEGRENDELHETŐ A SZERKESZTŐSÉGBEN, ILL. A KÖVETKEZŐ CÍMEN: SLOVENSKÁ POŠTA, A. S. STREDISKO PREDPLATNÉHO TLAČE, UZBECKÁ 4. ▌P. O. BOX 164, 820 14 BRATISLAVA 214., ▌E-MAIL: ZAHRANICNA.TLAC@SLPOSTA.SK ▌MEGJELENIK HAVONTA (ÉVENTE 10 RENDES ÉS EGY ÖSSZEVONT SZÁM). PÉLDÁNYSZÁM: 300. ▌EGYES SZÁM ÁRA: 1,80 €. MAGYARORSZÁGON: 800,-FT. ELŐFIZETŐKNEK FÉL ÉVRE 9,- € , EGY ÉVRE 18,- €, ▌MAGYARORSZÁGON FÉL ÉVRE 3600,- FT, EGY ÉVRE 7200,- FT. SZLOVÁKIÁN, ILL. MAGYARORSZÁGON KÍVÜLI POSTÁZÁS ESETÉN A POSTAKÖLTSÉGET FELSZÁMÍTJUK.

▌OKTÓBER/2021 ▌ VYDÁVA „SPOLOK MADÁCH – MADÁCH EGYESÜLET" ▌(EV 153/08). ▌SPOLOK IRODALMI SZEMLE EGYESÜLET ▌ŠÉFREDAKTOR: ATTILA MIZSER ▌REDAKTOR: CSILLA NAGY, ZOLTÁN NÉMETH ▌ GRAFICKÁ ÚPRAVA A OBÁLKA: GABRIEL GYENES, KINGA VÁCLAVOVÁ ▌VÝTVARNÝ REDAKTOR: GABRIEL GYENES ▌JAZYKOVÝ REDAKTOR: TIBOR SZANISZLÓ ▌ADRESA REDAKCIE: MADÁCH EGYESÜLET, P.O.BOX 7, 820 11 BRATISLAVA. ▌ISSN 1336-5088. ▌WEB: HTTP://WWW.IRODALMISZEMLE.SK ▌ADRESA VYDAVATEĽSTVA: SPOLOK MADÁCH, MIEROVÁ 16, 821 05 BRATISLAVA 2. ▌ IČO VYDAVATEĽSTVA: 30807719. ▌ REALIZOVANÉ S FINANČNOU PODPOROU FONDU NA PODPORU KULTÚRY NÁRODNOSTNÝCH MENŠÍN ▌TLAČ: VALEUR, S.R.O., DUNAJSKÁ STREDA. ▌ ROZŠIRUJE VYDAVATEĽSTVO A SLOVENSKÁ POŠTA, A. S. OBJEDNÁVKY NA PREDPLATNÉ PRIJÍMA REDAKCIA A KAŽDÁ POŠTA SLOVENSKEJ POŠTY. OBJEDNÁVKY DO ZAHRANIČIA VYBAVUJE SLOVENSKÁ POŠTA, A. S. STREDISKO PREDPLATNÉHO TLAČE, UZBECKÁ 4. P. O. BOX 164, 820 14 BRATISLAVA 214.,
▌ E-MAIL: ZAHRANICNA.TLAC@SLPOSTA.SK. ▌VYCHÁDZA MESAČNE (10 RIADNYCH A 1 SPOJENÉ ČÍSLO ROČNE). ▌NÁKLAD: 300. ▌CENA JEDNÉHO ČÍSLA: 1,80 €. PREDPLATNÉ ZA POLROK: 9,- €, NA ROK: 18,- €.

MEGA(LÓ)MÁNIA, 120x100x30 cm, EPERFA HORDÓ, 2013

TŐZSÉR ÁRPÁD

A MINDENSÉG NYÁLKÁS TÖRZSÉN

Fiatal barátaimnak

Valamiről menthetetlenül lemaradtam –
Mindent megéltem, amit egy hosszú életen át
az Isten haszonállata, az ember megélhet,
mégis hiányérzettel távozom a Teremtésből.
A mindeddig kutyahűségű érzékeim
vert állatokként oldalognak vissza
a *materia primá*nak is nevezett ősállapotba.
Immár úgysem aktuális lehetőségekként
(de minek voltak kihagyott lehetőségei?!)
értetlenkedő szomorúsággal tekintgetnek
hátra reám. – Felfoghatnám mindezt így is:
csaknem száz évig, háborúk, jó és rossz ízű
forradalmak véres lápjában gázolva
megúsztam azt a valamit, amibe mások
fiatalon belehaltak. De megélték-e vajon
a szánandó test tapogatóinak, a látásnak,
hallásnak és értelemnek mint létformáknak
a szomorú elvonulását? Tapasztalták-e, milyen
ambivalens ezen önállósodott vehiculumok
mozgása: nem tudják, előre mozduljanak vagy
hátra. Ambivalenciájuk oka: akaratlan viszik
magukkal az *én*, és csak az *én* teremtett világát,
saját Napját, Holdját, csillagködeit s a Földjét
– jaj, a Földemet, tengereimmel, szigeteimmel,
morénáimmal, hangyabolynyi városokkal,

falvakkal, melyekben oly sokáig futkostam,
fontoskodtam én is, aztán most, szenzoraim
csápjai nélkül (mint a meztelen csiga a
Mindenség nyálkás törzsén) nem tudom,
merre van a fölfelé és a lefelé...
Minek látszom vajon, ha képzeteim
az űrből visszanéznek reám?
Először talán bekötött szájú zsák-csillagnak,
aztán már csak zsákféregnek, végül
annak sem – keringnek képzelőjüket
elfeledve közönyösen a Tejút
valamely csillaggyűrűjén.
Valamit elmulasztottam,
valami megértetlenül elmúlt...

EUROPÉ FÖLDJE

(NEM-VERSEK EURÓPA MÚLTJÁRÓL-JELENÉRŐL)

ELŐLJÁRÓ BESZÉD

Elvénült Európánkról szólok, immár magam is vénen, néha helyette, többször róla – fiataljainknak. Afféle síron túli emlékiratszerzőként déd-Európánk néhány jeles eszméjét-téveszméjét, életének jeles s kevésbé jeles tetteit, pillanatképeit, képtelen pillanatait kívánom összefogni, most nem sejtelmes poétikai deklinációkban, hanem világos prózában. Pszeudoemlékiratot írok hát, néha az Európát megszemélyesítő mitológiai Europé nevében. Szövegeim mindezen túl csak annyiban adnak teret a szabadon szárnyaló költészetnek, amennyiben grafikájuk a mandala négyzeteire (a világ négy égtája felé való teljes nyitottságra) kívánnak utalni, tizennégy sorai pedig a szonett-tér teherbírását mérik. A mégis „költésbe" futó néhány rész – szabályt erősítő kivétel.

* * *

NAGY SÁNDOR, AZ ISTENFÁRAÓ

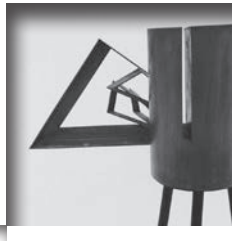
Az európai utókor feltűnően kevés uralkodót tüntetett ki a „Nagy" jelzővel: Nagy Sándor, Nagy Constantinus, Nagy Károly, Nagy Lajos. Miért nem „Nagy" viszont Iulius Caesar, Marcus Aurelius vagy Napoleon? De maradjunk Nagy Sándornál: ő tulajdonképpen miért „Nagy"? Ugyanis azt leszámítva, hogy tanítómestere, Arisztotelész sok nemes eszmét oltott bele (így például közismert, hogy mikor Thébait fölégette s földig romboltatta, a költő Pindarosz házának megkegyelmezett), valamint hogy megalapította kora műveltségének máig álló központját, Alexandriát, kevés pozitív tett fűzhető nevéhez. Viszont az ő fejében születik meg először a globális világhatalom (később még majd annyi torz főben kísértő) eszméje, továbbá legyilkoltatja Kalliszthenészt (Arisztotelész unokaöccsét), kivégezteti Filotaszt (leghűségesebb tábornokát) és saját kezűleg szúrja le mostohatestvérét, Klitoszt. S mindezt abban a hiszemben, hogy ő az egyiptomi Ámon-Ré isten fia. Meghódította Egyiptomot, de az egyiptomi istenfáraók meg őt hódították meg!

NEANDERVÖLGYI KÖZTÁRSASÁGOK

A görög világhatalom megszűntével s a Római Birodalom megalakulásával nem csak egy új nép jelenik meg világhatalmi szereplőként Európa színpadán, hanem egy új rendező, egy új államesszme is: Tarquinius Superbus, az utolsó római király bukásával létrejön a világ első államönkormányzat-féléje, a *res publica*. Fél ezer évig tart, hogy aztán a bukásával másfél ezer évre (Cromwell köztársaságáig) még a nevét is elfelejtsék. Persze a megszületése sem igen emlékeztetett az újkori republikák születésére! Tarquinius Superbust (valami ősi jogra hivatkozva) száműzték, míg modern utódainak néha koronáikkal együtt a fejüket is leütötték. E korai *res publicá*k vívmányait nem tizennégy sorban, de tizennégy oldalon sem igen tudnánk összefogni (egyet azért említsünk meg: a törvénybe fogott jog!), mégis igaza lehet H. G. Wellsnek: a római első köztársaságok csak neandervölgyei a mai köztársaságainknak.

IULIUS CAESAR ÉS NAGY KÁROLY EURÓPÁJA

A római köztársaságok kora a kor legnagyobb hadvezérének, államférfijának, Iulius Caesarnak meggyilkolásával ért véget. E gyilkosság különös, ellentmondásos drámáját (amelyben nem a Bűn és az Erény, hanem két, hasonlóan nemes szándék csapott össze) Shakespeare után újrafogalmazni bűnös hiúság volna. Jegyezzük föl inkább azt a – témánk szempontjából fontosabbnak is tűnő – tényt, hogy a művelt Európa területe éppen Caesar hódításainak köszönhetően kezd kicsit először a mai önmagára hasonlítani, bár földrészünknek ezt az ősképét még sokáig inkább Romanának hívják. Mai nevét Hellász után csak a keresztény Európát megteremtő frank Károly idejében kezdik megint emlegetni. Nagy Károlyt viszont éppen Caesar *epiteton constansának* (Haza Atyja) mintájára nevezték el Európa Atyjának.



RÓMA ELSŐ CSÁSZÁRA, AZ „ISTENI AUGUSTUS"

Iulius Caesar, mikor „királynak" szólították, tiltakozott: ő nem király, ő Caesar. Ezzel mintegy fogalommá tette saját nevét, s ezt a fogalmat egyben fölé is emelte a hagyományos királyi tisztségnek. A fogalmat aztán utódja, az „isteni Augustus" olyan értelemben töltötte meg tartalommal, hogy a császár hatalma nagyobb lett, mint a királyé volt, s lett ő (Augustus) hivatalosan is Róma első (s tetteinek fontosságát tekintve az őt követő mintegy száz caesar között az egyik legnagyobb) császárává. Jelentőségét a világ számára mi sem érzékelteti jobban, mint egy sajátos tény: a szakemberek (s nem csak ők) a mai napig vitatják, Vergilius híres IV. eklógájában ki a megjövendölt „új sarj", akit az ég küld a földre békét és „aranykort" teremteni: Jézus, vagy Augustus utóda, vagy maga Augustus?

A CÉL ÉS AZ ESZKÖZ

Az utókor köztudatában (főleg irodalmában) elevenebben él Caesar, az elődd, mint Augustus, az utód. A reneszánsz Niccolò Machiavelli „öt jó császárt" nevez meg a száz közül: Augustus nincs az „öt" között. Mért nem volt „jó császár" Augustus? C. Suetonius, a császári levéltáros, mintegy 200 évvel a mi caesárunk után megírja a tizenkét első caesar életrajzát, köztük természetesen Augustusét is: írásában csaknem több szó esik az uralomra törő fiatal triumvir erőszakos tetteiről, esetenként akár gyilkosságairól, becstelenségeiről, mint a későbbi uralkodó erényeiről. S mindezek után azt is hihetnénk, hogy a fiatal Augustus is a Nero-féle szörnyuralkodók közé tartozott. Szerintem az ifjú Augustus csak jó tanítványa lett volna a fentebb említett Machiavellinek: nála is szentesítette a cél az eszközt.

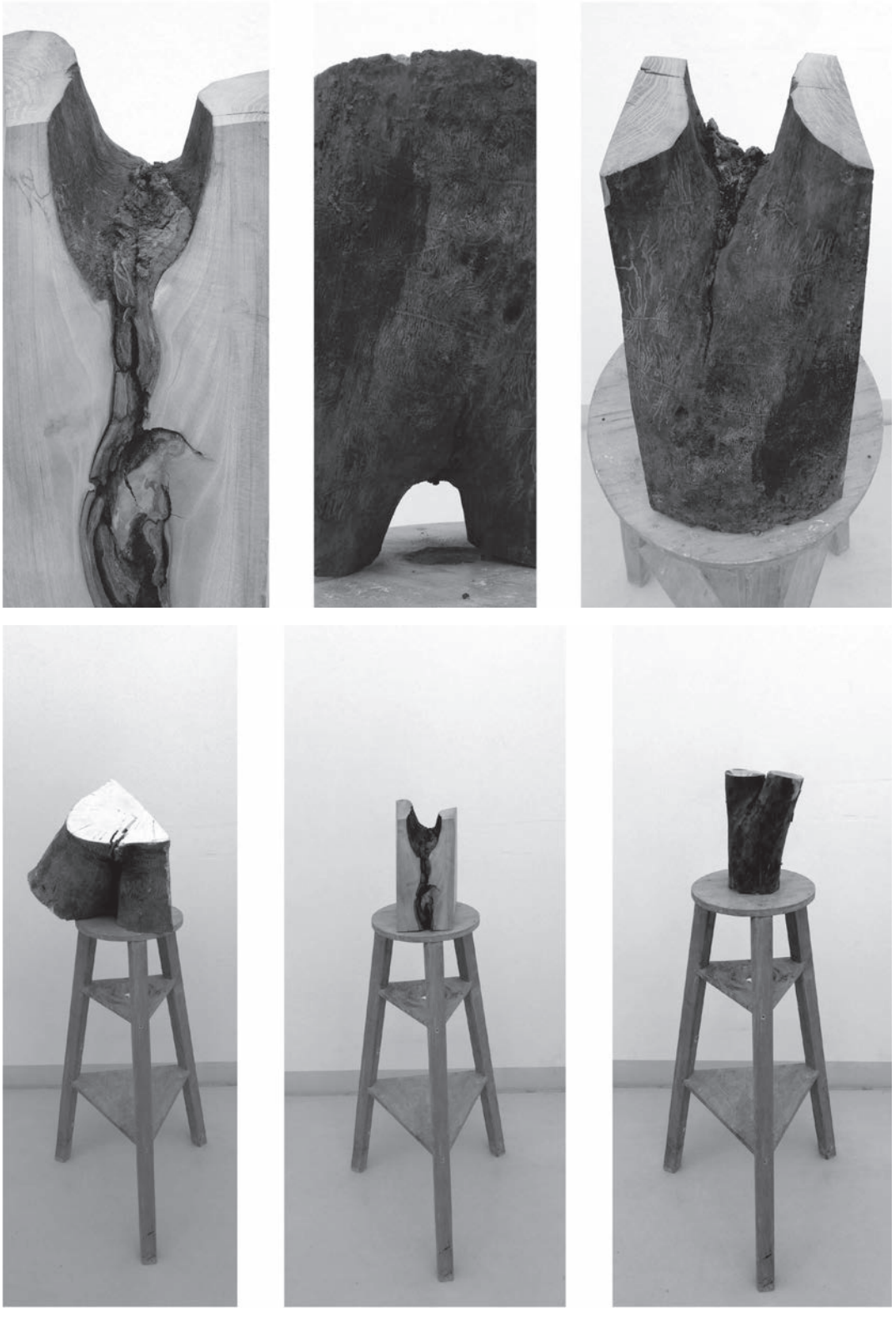
VISSZA JÉZUSHOZ

Képzeljük el: Jézus a Gecsemáné-kertben felváltva imádkozik és *Szókratész védőbeszédét* olvassa (olvashatta: folyékonyan beszélt görögül): „Úgy vélem, azért rendelt az isten közétek, hogy egész nap korholjalak benneteket". Jézusnak s Szókratésznek ugyanaz a bűne: Mammont, a tulajdont kárhoztatják, s hitéért mindkettő önként vállalja a méregpoharat. Bár Jézus csak jelképesen s kicsit vacillálva: „Múljon el tőlem, de ne az én akaratomból…", aztán végül mégis fenékig issza a halált. Nem én vagyok az első, aki párhuzamot von Szókratész és Jézus között. A harmadik pohárról, amely pedig alig különbözik a két elsőtől, kevés szó esik: „Ha nem vagy elégedett azzal, amid van, nyomorult vagy, legyen bár tiéd az egész világ". Ezt a sztoikus Seneca mondta, aki Jézussal egy évben született, de 35 évvel később itta ki a sorstól neki rendelt méregpoharat.

MÉG EGYSZER SZÓKRATÉSZRŐL ÉS JÉZUSRÓL

De miért halt Jézus kereszthalált? Soha, sehol egy szóval nem mondta, hogy halálával a bűnös emberiséget akarja megváltani. A megváltás gondolatát az emausziak szőtték a mítoszba, akik mindenáron hinni akartak Jézus feltámadásában. A Grál mondája is Emauszból eredeztethető: a szegény emausziak asztalán kehely nem volt, csak kenyér, de képzelték, hát volt, s benne a feltámadott Jézus vére. Ez a teremtő hit a csodában hiányzott Szókratész cinikusainak korából, ezért nem lett a Mesterük tanításaiból vallás. Diogenész például inni is csak tenyere csanakjából ivott, bármely edény „magánvalósága" zavarta volna függetlenségét.

Részletek egy készülő történelmi „képeskönyvből", amely csak annyiban „képes", hogy az általában képekben beszélő költő megpróbál prózában szólni a történelemről, de nem mindig sikerül neki



3 GRÁCIA 3x150x45x45 cm, FA, 2017

PETER BALKO

AKKOR, LOŠONCON

REGÉNYRÉSZLET

I.
ÚJ ÉLETEM ELSŐ NAPJA

Čomóčka szomszédnak nincs haja, mert rákos. Szerencsére Čomóčka szomszéd nyert a lottón, és a modern orvostudomány bevezetett a fenekébe egy szondát. A szonda meggyógyította. Čomóčka szomszéd boldog volt, hogy újra nő a haja. De volt a dologban egy kis bibi – az új haj kék volt, és olyan gyorsan nőtt, hogy kék szőrnyeteggé változtatta a szomszédot. A kék haj körbenőtte Čomóčka házát, kertjét, az utcákat, az egész várost. Aztán leereszkedett az égből Isten ollója, és levágta a kék hajat. A haj azonban csak nőtt, nőtt egyre tovább, míg végül körbe nem nőtte Isten ollóját is. A vége, plusz a tanulság: Isten ollója szart sem ér a modern orvostudománnyal szemben!

Mikor a világra jöttem, kiégett a szülőszobában az összes izzó. Merthogy olyan karizmám volt. A padlón vékonyka vérpatakok csordogáltak, rémisztő ábrákká álltak össze, és Lošonc fölött új nap virradt. Azóta a családban kizárólag gyertyával világítunk.

Böhl doktor úr, akinek a kóser mészárszék alagsorában volt berendezve a rendelője, lánynak prognosztizált. Apám flottul reagált a bekövetkezett valóságra, átfestette a lazacrózsaszín gyerekszobát kékre. Nagyszabású világrajövetelemet hűen dokumentálta a fényképezőgép, hogy évek múltán is kézzelfogható bizonyítékom legyen arra vonatkozón, milyen ronda újszülött voltam. Anyám sírt. Arcát puha testembe temette, amelyet a háromcentis farkinca választott el a vágyott kislánytól. Megszületni, és azon nyomban csalódást okozni a szülőknek ideális kiindulópontja a boldog, teljes értékű életnek.

Mi legyen a sok cukimuki kislányruhával?

Ha hiszik, ha nem, megvan azért annak is az előnye, ha az ember Lošoncon, pár kilométerre a magyar határtól születik. Elég felmászni egy tetszőleges dombra, és ha a szél egy kicsit is támogatón lép fel, simán leköphető bármelyik salgótarjáni lúzer. Végigmegy az ember a patikákkal, optikákkal és játéktermekkel teli sétálóutcán, és nyomban rájön, hogy a déli országrész népe beteges, vaksi és játékfüggő. Lošoncot nemigen kímélte a történelem, kétszer a török, egyszer meg a renitens pelikánok égették porig, mely utóbbiak vezére egész a város címerállatságáig vitte. Aztán jöttek a járványok, a kékkór, az éhínség, az elsőmásodik világháborús bombázások, melyek mind-mind elfeledett newtonokká forgácsolták a város életerejét. Apám a senki földjének hívja, a nyugat-szlovákiaiak Magyarországnak, az őshonos lošonciak meg a történelem szemétdombjának. Én pedig egyszerűen csak az otthonomnak.

Szép gyerekkorom volt. Összehasonlítva az óvodában élve eltemetett, agyongyötört kortársaimmal, akiket arra kényszerítettek, hogy kék műanyag pohárból igyák a cukros vizet, és akkor aludjanak, mikor az Isten ezt parancsolja, a legboldogabb gyerek voltam Lošoncon. Időm nagy részét fák lombjai közt töltöttem, ahol képzeletbeli konyháimban finom leveseket, főzelékeket és bájitalokat kotyvasztottam fenyőtűből. Nagyapám, aki mindennap kivitt a parkba, közben egy padon ült, békésen bagózott, és a fekete krónikát mazsolázta a *Timrava Torka* című lošonci sajtótermékben.

Nagyanyám mindennap elvitt a kis videókölcsönzőbe, ahol órákon át bóklásztam a magas polcok között, visszafojtott lélegzettel húztam végig az ujjam a tengernyi pucér, izmos mellkason, masszív fegyveren, hőstörténeten. Jean-Claude Van Damme, Bruce Lee, Chuck Norris, Bolo Yeung vagy éppen Cynthia Rothrock. A barátaim voltak, a tanítóim. Fehér sállal tekertem körbe a fejem, szánalmas cigánykerekeket hánytam a kertben, fa szamurájkarddal kaszaboltam nagyapám palántait. Aztán megkaptam a magamét nadrágszíjjal, és boldog voltam, hogy egyetlen könnycseppet sem bírtak kiverni belőlem. Egy nindzsa csak befelé sír.

Ötéves voltam, mikor nagyapa megtanított írni. Megrázta az öreg körtefát, hogy legyen pálinkánakvaló, és azt mondta, az ember megtesz minden lehetőt és lehetetlent, hogy ne felejtsen. Van, aki fotózik, van, aki iszik, van, aki rovátkákat húzgál az ajtófélfára. Én, a család legifjabb sarja, írni fogok. Magamról meg másokról. Egy füzetbe. Ha betelik, kapok másikat. Rátalálok a kézírásomra, rátalálok a mondataimra. A füzetet rendszeresen kell etetni szavakkal, különben éhen döglik, és nekem életem végéig lelkifurdalásom lesz, amiért csalódást okoztam nagyapámnak. A füzet alvás meg szarás közben is nálam lesz, mert sose lehet tudni, mikor kerekedik a kakámból egy novella.

A kezdet nehézkes volt és félszeg. Rövid, egyszerű mondatok, mint például: Čomóčka szomszédnak nincs haja. Utána meg: Čomóčka szomszédnak nincs haja. Čomóčka szomszédnak rákja van. Végül egy összetett mondat: Čomóčka szomszédnak nincs haja, mert rákos. Néha tizenkét órát is írtam naponta, és szép lassan belejöttem, egyre magabiztosabb lettem. Tanulgattam a szavak jelentését, meg a kapcsolatokét, amit egymás között kialakítanak. Rájöttem, hogy egyes szavak imádják, mások gyűlölik egymást, és ez utóbbiak összekényszerítése akár tragédiához is vezethet. Például a kolbász nem kerülhet egy mondatba a kúttal, a fityma a mézeskaláccsal. Aztán jöttek a vesszők, a pontok és a gyűlölt pontosvesszők. Ha valami igazán bestiális módon átküldhetnék egy szabadon választott írásjelet a túlvilágra, hát az tutira a pontosvesszőnek nevezett undormány lenne.

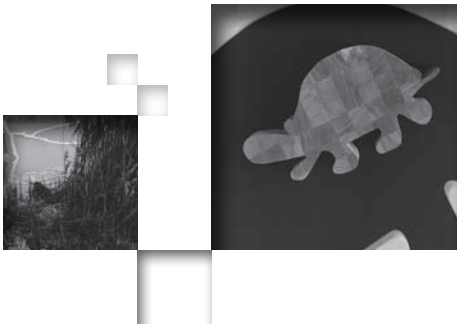
Végül rengeteg drill, lemondás és kézfejgörcs, sok-sok nap és hét után eljutottam valamihez, ami értelmet adott új életemnek. Közönséges hazugság, amelyet az írás nemessé, magasztossá emel. Fantázia.

Ezernyi összeirkált papírlappal, kungfufilmekkel, fák lombjai közt üzemelő konyhákkal és elégtelen óvodalátogatással aládúcolt ingatag világom nem sokkal később az általános iskola vastag falába ütközött, és atomjaira hullott, hogy a romok közül egy új fiú nőjön ki. Egy szégyenlős, elveszett fiú. Ordítozó gyerekek voltak mindenfele, méretes iskolatáskák, uzsonnaszendvicsbe ragadt szalvéta és csúfolódás. A nagyobbak számára a kövérségem és zárkózottságom a csicskáztatás ideális táptalajának bizonyult. Ha akkor tudtam volna, hogy esküdt ellenségeimből a persei fűrésztelepen gályázó, tartásdíj sújtotta búbánatos apák lesznek, akiknek gyengéje az olcsó szesz és olcsó csajok, minden bűnüket feledve, jóbarátként ölelem őket magamhoz.

Az évek távlatából úgy látom, a gondot részben az okozhatta, hogy én voltam az osztályban a legidősebb és a legmagasabb, amitől mindenki úgy gondolta, hogy visszamaradott vagyok. Pedig csak évvesztes voltam. Ahogy anyám mondta: az ősz gyermeke.

Mindig jól tudtam hazudni, és ha otthon szóba került az iskola, diplomatikusan mellébeszéltem, kitérő válaszokat adtam anélkül, hogy a szüleim rájöttek volna: diplomatikusan mellébeszélek és kitérő válaszokat adok. Közben pedig iskolaidőben folyamatos minilobotómiákat szenvedtem el, amelyek következtében kételyeim és félelmeim bonyolult katakombarendszert alkotva bevésődtek a szürkeállományomba. A gennyes pattanásokkal hintett vigyorgó pofáktól, az ebédhordóból kimosolygó mókusürüléktől és a lépem határáig felrántott alsógatyától pedig ágybavizelős rémálmaim voltak. Durvább, tapinthatóan valós álomjelenetek esetén még sáros is lett a terep. Mindez megváltozott abban a pillanatban, amikor megismertem a legjobb barátomat a világon.

Új életem abba a szakaszába lépett, amely Kápia-korszakként írta be magát vastag betűkkel az én magánkrónikámba.



II.
HATTYÚBALLADA

– Ez nem novella! – üvöltötte Kápia, és földhöz vágta a füzetemet. Nyálasra csócsált cigarettáját egy csigán nyomta el. Azt mondta, a természet ezt is megemészti, és valami pozitívvá dolgozza fel a csiga szenvedését, mondjuk humusszá vagy ibolyamezővé. És én hittem neki, hiszen Kápia az elvtársam volt.

Nyolcévesek voltunk, mindketten felfegyverkezve. Kápia késsel, én sumbajkával. Kápia tudott hat csúnya szót, meg két felnőttfilm címét, én pedig a kalendárium valamennyi szentjének a nevét, visszafele is. Kápia mindennap megölt legalább egy állatot, én meg minden este megmostam a fogam. Kápia köpködött, én írtam.

A legjobb barátok voltunk egész Nógrádban, és tudtuk, hogy nem választhat el bennünket semmi, kivéve a harmadik világháborút. Összetartozásunkat vérrel is megpecsételtük a városi park szélén álló öreg diófa alatt. A nap az utolsó fényfoszlányokat köhögte fel, merevedtek az árnyékok, Kápia meg összevissza fingott izgalmában. A testvériség megköttetett, legfőbb ideje volt hazatérni a kaporfőzelékhez.

Nincs a világon erősebb a vérnél, súgta Kápia, és leköpte a postást, aki padlizsánszín biciklijén épp elviharzott mellettünk. Apáinknak azóta a postán kell átvenniük a leveleiket.

A valóságba egy váratlan, emlékeim kontextusába sehogy sem illő hang kiabált vissza, és mielőtt körbepisloghattam volna, hogy mi van, Kápia már a tóparti kanyargós ösvényen repesztett. Felkaptam a füzetemet meg a sumbajkát, és villámgyorsan a nyomába eredtem, mert higgyék el, kevés rosszabb van a világon, mint a vén Kilimandžáró dühe. A cserjés sűrűjében összetákolt rozoga kalyibában élő, félvak és félvad mizantrópot néhány évvel korábban valami érthetetlen oknál fogva kinevezték a tó felügyelőjévé. Kápia meg én közönséges kommunistának

tartottuk Kilimandžárót. Nem tudtuk pontosan, hogy ez mit jelent, de azt igen, hogy igazunk van.

Elbújtunk a titkos fán, amelyből földalatti bunkert akartunk csinálni. De hogy lehet földalatti bunkert csinálni egy fa tetejére?

A kérgébe belevéstük a nevünk kezdőbetűit, és a biztonság kedvéért telerajzoltuk a környező fákat mindenféle fura jellel, amelyek majd útbaigazítanak egy hegyilanguszta-támadás vagy emlékezettörlés esetén. Gyakran morfondíroztunk azon, hogy emlékeznénk-e a jelekre, ha kitörölnék az emlékezetünket. Hogy megszabaduljunk a kínzó kétségtől, kérdéseket dolgoztunk ki, amelyek alapján egyértelműen megállapítható lenne, hogy volt-e törlés, vagy sem. A helyes válaszokat kódoltuk. És nem, nem úgy, hogy fejjel lefelé írtuk le. És nem, nem is magyarul. És de, tükörírással.

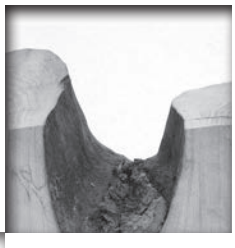
Első kérdés: Melyik filmben szerepelt együtt először Bruce Lee és Bolo Yeung?

Kápia előkotorta a zsebéből az apjától lopott utolsó cigit. A cigaretta derékban kettétört, de a barátom nem zavartatta magát, profi bagósként szívta végig. Én nem tudtam dohányozni. Egyszer letüdőztem a füstöt. A réten, lapulevelek között tértem magamhoz. Kápia nyerítve röhögött. Azt mondta, csak a nők tüdőzik le. Sokat tudott, sok mindenről. De volt is honnan tudnia. A bal lábán hat ujja volt, talán mert Ábelovában született. Anyja az ipari szakközépben takarított, szabadidejében pedig vadászkürtön játszott. Lánghajú apja földmérő, alkoholista volt. Ha berúgott, dezertőrnek hitte a fiát, aki meg akarja őt ölni, ezért ilyenkor bezárkózott a szekrénybe, ott várta ki a reggelt. Egyszer állítólag hét teljes napig maradt bent, és Kápia anyai parancsra pirítóst meg kamillateát hordott neki. Azt te elképzelni se tudod, hogy néz ki egy szekrény, ha egy hétig lakik benne valaki, mondta, és akkorákat slukkolt közben, mint egy vén tengeri medve. Már csak a bakelitfényes tenger, a parttalan horizont és a félszem hiányzott.

Miért nem novella az én novellám?

Kápia eloltotta a cigarettát a nyelvén, a döglődő napra pillantott, és köpött egyet. Az van, hogy minden novellában kell lennie nőnek, mert ha nincs, az nem novella. Vagy nőről szól, vagy a nagy büdös semmiről, tudja mindenki. Neked is tudnod kell, ha író akarsz lenni.

Bólintottam. Igaza volt. A kék hajat növesztett Čomóčka szomszédról szóló írásomban egyetlen szó sem volt lányról, csajról, nőről. De hát nagyapa azt mondta, olyasmiről írjak, amit ismerek. A nőket meg nemigen ismertem. Van mellük, abból szoptatják a kisbabákat, nincs fütykösük, és életük nagy részében fáj a fejük, ennyit tudtam róluk.



Második kérdés: Hogy hívják, és honnan származik a karakter, akit Jean-Claude Van Damme alakított a *Karate Tigris 1. – Nincs irgalom*ban?

Besötétedett, elindultunk haza. Kápia útközben legyilkolt egy túlméretes cserebogarat, én pedig feljegyeztem az arckifejezését a halálát megelőző pillanatban. Jó csapat voltunk. A legjobb, amit csak ismertem. Mikor elváltunk, egyikünk sem fordult hátra. A férfiak mindig előre néznek. Este felhívtuk egymást az adó-vevőinken, és megbeszéltük, mit veszünk fel másnap a suliba. Az egy csapathoz tartozók így tesznek, ez alap. Mint a titkosírás. Fedőneveink is ezért voltak. A barátomat igazából Kolomannak hívták, a Kápiát a nagyok ragasztották rá, mert mindig vörös volt a képe. Én Leviatán lettem. Eredetileg Dabač kapitány akartam lenni, de Kápia azt mondta, ez a név már foglalt. A Leviatánt Kápia apjának földmérős újságjában találtuk. A tájfotók és vaktérképek közé csúsztatott képekről meztelen nők néztek ránk, hónaljuk a két combjuk között. Furcsa nők voltak. Biztos kommunisták.

Éjszaka mélyen fagypont alá esett a hőmérséklet. Zúzmara és fehér paplan, ameddig a szem ellát. Fehérek a házak, a dombok, a hinták, a bús csavargó, meg az iskolaudvart szegélyező fák is, amelyeket az osztály ablakából bámultam honismeretórán. Kápia mögöttem ült, és bibliai idézeteket vésett a körzőjével a padba. A világ megszűnt létezni. Nagyon kellett vigyáznom, hogy meg ne őrjítsen teljesen a padtársam, Alica testének párás illata. A többi nőnek az osztályból kétféle szaga volt: vagy a reggeli kakaótól, vagy olcsó cseresznyés szájkencétől bűzlöttek. Alica más volt, az ő illata azt harsogta a világba, hogy Alica nő. Nőstény.

És a világ odafigyelt Alica közlendőjére, ó, de mennyire odafigyelt!

Ő volt az osztályban az egyetlen nő, aki szoknyát viselt. Pirospöttyös fehéret, éppen csak térd alá érőt, és néha, de tényleg csak nagy ritkán, nagy szerencsével, megpillantottam a puha vakondtúrásra emlékeztető kerek, dundi kalácskákat, melyeknek föld alatti járatai a mocskos felnőttség titkait rejtették. Kápia azt állította ugyan, hogy Alica szűz, de én tudtam, hogy márciusban született. Ki másnak, mint a tavasz gyermekének lehet ilyen végtelenül hosszú, göndör haja, amely a tollbamondások alatt a csuklóját csiklandozza, ilyen keskeny orra, amely meghökkentő, mint tőmondatban a vessző, és ilyen melle, igazi melle, amilyen a harmadikos vagy negyedikes lányoknak sincs, olyan melle, amely beleszántott a füzetébe és elmaszatolta a friss tintát, ha előrehajolt. A többi nőnek az osztályban apró dudorkái voltak, parafa dugói, kolbászkarikái, magyar sípályái, gyógylankái. Alicának viszont csodás dimbdombjai.

Egyszer még beszélgettem is vele. A szünetben kért tőlem egy papírzsepit, de nálam csak textiles volt, hímzett Šomoška-címerrel. Anyám nem győzte hangsúlyozni, hogy az igazi férfi sikkes, jószagú, és mindig van nála zsebkendő. Abban a szünetben olyan ideges voltam, hogy elhánytam

magam. Néha el szoktam. Mikor nagy nyomás alatt vagyok. Az volt az utolsó beszélgetésünk. A biztonság kedvéért akkortól mindig volt nálam papírzsepi meg hányózacskó.

Igen, szerelmes voltam, és erre még büszke is.

Ha azonban akadt a környezetemben olyan, aki a „büszkeség" szót tökéletessége tartozékaként a lábához láncolt vasgolyóként vonszolhatta volna maga után, hát az Bielik volt, a negyedikből. Erre a növendék pónira pillantva megremegett minden szülő, szomszéd, favágó, bádogos meg szockóeset szemgolyója, és a kiválóságnak szóló fény ragyogott fel a tekintetükben. Bielik haja arany volt, a lába egy traktoristáé, szeplőből pedig pont annyi jutott neki, hogy minden nő érzékenynek, de ne érzékenykedőnek, nyersnek, ám ne agresszívnek, beszédesnek, de ne szószátyárnak tartsa. A *Tajovský kamáslija* című suliújságban első helyen végzett a legszebb tarkóról, a legszebb nedves és száraz frizuráról, de még a legszebb kisujjkörömről szóló szavazáson is. A tornászegyletet erősítette, és az a hír járta, hogy éjszakánként bukósisak nélkül motorozik. Ezért vágyott minden nő összeadódni vele, és a fiúk se tudták kivonni magukat a vonzereje alól. Ha az iskola tyúkól lett volna, akkor Bielik lett volna benne a hellén szépségű brojlerkakas.

Bielik volt a vezére annak a huligánokból és szociopatákból álló rettegett bandának, amellyel Kápia meg én lezavartunk néhány legendás összecsapást a város feletti fennhatóságért. Kápia félelmetes verekedő hírében állott, és fogsorának lenyomata sok gyermekkorú briganti karját ékesítette; tekintettel azonban az én ügyetlenségemre és harci tálentumomra, mely a fenyegetőzésnél meg köpdösésnél kezdődött és ért véget, minden tusát csúfosan buktunk. Porig alázva, Bielik torokhangú kacaját hallgatva hevertünk a hideg földön, arcunkon legyőzőink vizelete gőzölgött. Minden vereség után felálltunk, megráztuk magunkat, és folytattuk az életet ott, ahol abbahagytuk. Mindketten tudtuk ugyanis, hogy jön még Bielikre dér.

Bieliknek sajnos Alica is behódolt. Ez a behódolás nemcsak az én szerelemtől kótyagos tökfejemben létezett, hanem tény volt, amelyet azok ketten rendszeresen alátámasztottak a szünetekben a folyosón, összeszoroskodva, levegő után kapkodva és boldogan. Rágta is a méreg a májamat rendesen. Meg akartam semmisülni. Bele akartam halni, mint egy hősszerelmes a nagyjelenetbe. Bielik hosszú ujjai közben Alica haját cirógatták, észrevétlenül törleszkedtek melle érintőihez, ahol szándékuk szerint mielőbb megkeresték volna fix pontjukat. Elemista vetélytársak ádáz geometriája.

– Megölhetjük, ha akarod – ajánlotta Kápia, és böffentett egyet. – De várnunk kell tavaszig, mert most fagyos a föld, nem tudnánk elásni. Oké?

A harmadik kérdés: Honnan származnak Chuck Norris szülei?

A tornaórán megint kiröhögtek. Kötélmászás volt. A tesitanár úgy felhúzta magát, hogy óra után tíz teljes percig a gyűrűn kellett még lógnom, és ahányszor kiügetett közben a teremből,

annyiszor fordult vissza melodrámába illő módon az ajtóból, és sziszegte felém a gyulladt törpeseggnél is vörösebb arcából a prognózisát, mely szerint a világ dagadékai egy szép napon mind gyűrűkön lógnak majd, ő pedig ecetbe mártott lándzsával addig döfködi őket, míg ki nem folyik belőlük az összes zsíros szarság. Kínzóeszközét fogyasztógyűrűnek nevezte.

Szóval egy idióta volt. Különben is tudta róla az egész iskola, hogy egy birkával csalja a feleségét.

Sajgó tagokkal vánszorogtam át a kínzókamrából az öltözőbe. A lányvécé ajtaja alól fojtott hangú zokogás kúszott ki. A szűk helyiség sarkában Alica guggolt. Sírt. Szemhéja duzzadt volt, csatakos haja akár egy partra vetett kagyló. Akartam mondani valamit, de csak egy oda nem illő vicc jutott eszembe két buzi vízilóról, szóval inkább hallgattam. Adtam neki egy papírzsepit. Elvette, megtörölgette az arcát. Maszatos volt a szerelmem, piszkos, jószagú. Ekkor becsengettek. Alica észrevette, hogy zavarban vagyok, és remegő hangon, súgva kérdezte, hogy tényleg tudom-e fejből az egész naptárt. Meglepődve bólintottam. Szóval mikor, kérdezte, egyre toluló könnyeit a hajával itatva fel. Szeptember hatodikán, feleltem bátortalanul. Az ajtó mögött feldobogtak a kínzóterem felé tartó tornacipők. A varázslat meg minden más odavolt, a valóság gumiszaggal és a sátáni tornatanár sípjával emlékeztetett a jelenlétére. Tudtam, hogy soha többé nem látom Alicát.

És akkor valami meleget éreztem a csuklómon. Alica fonta rá az ujjait a bőrömre, és dorombolt, mint egy pillangó. Ott állt mellettem, és a jószagú testéből fakadó mozdulat egész a fülemhez tolta az ajkát. A csend az ágyékomig dobogott, aztán Alica kettéhasította ajka vörösét, és szavakat rakosgatott a fejembe. Arról szóltak, hogy ne féljek. Fél méterrel hátrább és száz kilométerrel közelebb lépett napi pollúciómhoz. Poalíciómhoz. Felhúzta a szoknyáját, széttárta combját, és felfedte minden titkát.

Ez se novella, üvöltötte Kápia, és földhöz vágta a füzetemet. Szerinted nem tudom, mi van a nők lába között?!

Nem értettem. Hiszen nőről akart novellát, és mi lehetne nőbb, mint egy néma öl? De Kápiát szemmel láthatóan nem izgatta tovább a téma, sokkal inkább aggasztotta az, hogy nem mászkál-e megint a környéken Kilimandžáró. Bepöccintett a szájába egy törött cigit, aztán maga elé meredt, mozdulatlanul. A szél elült, a tél készen állt. Éreztem, hogy most történni fog valami, valami nagy, valami szép. Ráélesítettem a pontra, amely így lekötötte Kápia figyelmét. A tó jég borította felszínén fehér hattyú reszketett. Sovány lába a dermedt vízhez fagyott, apró teste itt-ott megemelkedett. A tolla alatt valahol még mindig sípolt a szíve, mint egy polichnói teáskannáé. Életemben nem láttam szebbet. Kápia rám pillantott, olyan kisgyerekesen, aztán kiköpött, és elővette a kését.

Ez novella lesz, mondta, és elindult a tó felé.

X.
FAVÁGÓ

„A házadat a tulajdon két kezeddel kell felépítened, különben magába roskad előbb vagy utóbb. Ültetsz néhány fát, ölelkezel a feleségeddel, meghívod a barátaidat egy kis háziborra, összeütsz egy hintát a kislányodnak, és úgy érzed, szép az élet." Ezt mondogatta nagyapám vasárnaponként a kádban dagonyázva, Koós Jánost hallgatva, időnként alábukva. Egyszer kereken tizenkét percig bírta a víz alatt, és csak akkor bukott fel, mikor nagymama sírva fakadt, és nekiállt előkeresni a koporsóba való ünneplő cipőt.

Jano Krajči volt a legfessebb legény Lošoncon. Gyönyörű, hatalmas keze volt, a nadrágja farzsebéből kiállt a fésű, és ha valaki felbosszantotta, azt tökönrúgta. Nem járt kocsmába és nem járt templomba. Azt mondta, otthon is be tud rúgni, és az egyetlen, amiben hisz, a szerelem.

Mikor 1938-ban az első bécsi döntéssel Magyarországhoz csatolták Lošoncot, nagyapa ötéves volt. Apjával együtt átköltözött Vámosfalvára, a barikád szlovák oldalára. A két családra tervezett, hosszú verandás házban, amelynek a kertje elnyúlt egész a félelmetes erdő széléig, több állat lakott, mint ember. Aludni mindenki a földön aludt a terebélyes tapasztott kemence ellenére is nyirkos szobában. Az egyetlen, akinek kijárt a konyhában, puha szalmán hálás kiváltsága, a Franciska nevű kecske volt. A bölcs kis szakáll és átható tekintet a család arisztokratájává avatta a magyar lírát olvasó, latrinahasználó patást.

Nem egész egy évvel később, mikor a háború és az oszló testek bűze behatolt már minden házba, Franciska eltávozott az öröklétbe. A falubéliek egy csoportja kicsalta a Vámosfalva fölötti rétre, ahol halálra kövezték, és megették. Nyersen, elsiratatlanul. A szörnyűséges jelenetet nagyapa is végignézte a távolból. A véres szájú arcok, beszámíthatatlan tekintetek még jóval a háború után is megfosztották álmától, nyomasztották fényes nappal. Ami maradt Franciskából, hazavitte, és eltemette a kertben. Felrótta a nevét egy fakeresztre, a fejfát feldíszítette pitypangkoszorúval, és a kis sírhantra odatette Franciska kedvenc Petőfi-kötetét.

Nagyapa Laci nevű bátyja meg az anyjuk feliratkoztak magyarnak, és Lošoncon maradtak. Nagyapa rendszeresen látogatta őket, főleg mikor már konszolidálódott a helyzet, nem lőtt senki senkire, a szomszédok nem vágták el egymás kakasainak torkát, a németek nem temették be a kutakat, és mezítelen katonákat sem hajigáltak többé tömegsírokba. Janko vagy János, ahogy az ismerősei hívták nagyapámat, leginkább nyáron járt Lošoncra, és előfordult, hogy két teljes hónapig ott is maradt.

1941 forró augusztusa volt. A város torz történelmének legvadabb hőhullámát élte. Terjedtek a tüzek, mint a ragály, és porig égettek mindent, ami az útjukba került. A csüggedt várost magas-

ra nőtt fejükkel minden évben körülölelő napraforgó- és kukoricaföldek csontszárazak voltak, és hol itt, hol ott kaptak lángra. A folyómedrekben poshadó halak és angolnák hevertek, a dombok aszott sztyeppévé változtak, az erdők pedig tele voltak csüngő lombú, halott fával. Éhínség volt és nyugtalanság, a kutakban a víz bűzlött, mint a partizánok hónalja, és a történelembe kékpestis néven bevonult különös betegség ütötte fel a fejét.

A magyar hivatalnokok tudták, hogy Lošoncnak kell valami elixír, ami életet lehel a városba, így a háború hurrikánjának szemében, a tomboló járvány kellős közepén megrendezték a legendás Debrecen–Graz futballmeccset, amelyen pályára lépett a Fecskének becézett Popó Mátyás is, Pelé apja, aki Magyarország történetének legjobb játékosaként elnyerte az Arany Kolbász díjat.

A minden meccsek meccséről szóló hír messze Lošonc határán túlra repült, és öt böffentésnyi idő alatt el is kelt az összes jegy. Nyilvánvaló volt, hogy az öreg stadion befogadóképessége nem lesz elegendő, arról nem is szólva, hogy a pálya közepén kinőtt egy óriási platán. Sok ezer gyeptéglát szállítottak hát a főtérre, körbeépítették lépcsőzetes tribünnel, büfékkel, helyre kis kávéházakkal. Egy hónapba és egy napba telt mindössze, hogy Lošonc kellős közepén kinőjön Felvidék legnagyobb befogadóképességű stadionja. A találó Újvilág nevet kapta.

Azon az emlékezetes napon állítólag százegyezer ember gyűlt össze az új arénában. Egymás ölében ültek vagy egymás fején tipródtak a drukkerek, lógtak az utcalámpákról, gólyalábon inogtak, néhány hűbérúr pedig miniatűr léghajóból nézte a meccset. Mikor a játékosok kifutottak a pályára, a stadionban olyan üvöltés tört ki, amelyből az egész földgolyón végighömpölygő hanghullám keletkezett. Azt mondják, maga Theodore Roosevelt amerikai elnök is meghallotta a dolgozószobájában, és úgy megijedt, hogy leöntötte forró teával az ágyékát. Onnantól fogva zsokéterpeszben járt.

A szerencsések, akik saját szemükkel láthatták a meccset, egyhangúan úgy vélekedtek, hogy a modern labdarúgás története legnagyszerűbb, legszebb pillanatainak voltak tanúi. A Debrecen 7-1-re leiskolázta a Grazot. Mind a nyolc gólt Popó Mátyás rúgta. A sport és Lošonc újjászületésének ünnepe volt ez, a városé, amely lerázta meggörbedt válláról a kékpestis terhét, és megerősödve indult tovább gyötrelmes útján.

Nézte nagyapa a legendás Fecske művészi teljesítményét, nézte, ahogy a jól átgondolt passzok, a szinte emberfeletti labdavezetések és halálos kapurarúgások között még arra is tud időt szakítani, hogy rákacsintson a szép nőkre, és újra meg újra hátrafésülje lenyalt haját – és nagyapa megesküdött, csak úgy magában, a teljes famíliára meg a Franciska sírjára, hogy belőle bizony Lošonc legjobb futballistája válik.

A háborúnak vége lett, az emberek kezdtek magukhoz térni a magyar lobotómiából, újratanulták, hogyan kell járni, beszélni és gondolkodni. A Gőzmalomból, amely hajdan egész Szlovenszkót ellátta búzával, még hosszú hónapokon át szállt a füst. Nagyapa visszaköltözött az apjával együtt Lošoncra, ahol az élet lassanként visszatért a régi kerékvágásba és egyéb repedésekbe, hasadékokba meg hézagokba. Nagyapa nem feledte a fogadalmát, és néhány év leforgása alatt felküzdötte magát az ificsapatból a hétpróbás, profi matadorok közé, akik első ligát játszottak és ittak, bagót rágtak, köpködtek, hátrafésülték a hajukat, és akiknek edzés közben pucér mellkasuk izmos volt, szőrös és loncsosra izzadt. A lošonci nők bukott császárként imádták őket, és mikor a férjük éjszakai műszakba ment, megnyitották előttük hálószobájukat.

Nagyapa a védelmet erősítette, gyors volt, magas és megbízható. Volt benne valami futballistákra nem jellemző alázat, de ha kellett, harapott, mint a ragyolci cseresznyepaprika. Miután a rettegett Ajnácskő elleni meccsen mindkét csatár lábát eltörte, és utána saját kezűleg el is látta a sérülésüket, befogadták maguk közé az öreg matadorok, a publikum pedig kedvencévé avatta. Onnantól fogva mindenki Favágónak szólította.

Nagyapa mindmáig visszafojtott lélegzettel mesél az emlékezetes derbiről Lošonc és Apátfalva között, mely utóbbi csatársorában játszott a bátyja, Laci. Ennek a meccsnek kellett végérvényesen eldöntenie, ki lesz a déli országrész futballcsászára. A nézőtér dugig volt, a drukkerek közt kézről kézre járt a pogácsa, a házipálinka meg az elektrizáló hatású feszültség, és futballhuligánnak minősült mindenki, aki nem fehér inget viselt.

Közvetlenül a meccs vége előtt Tarr Béla – a leggyorsabb apátfalvi balszélső és az egyetlen lisztérzékeny játékos a pályán – beadta a labdát a lošonciak tizenhatosába, amire nyomban rástartolt a két Krajči fivér. A kapus habozás nélkül vetette magát közéjük serdülő cigánylányok mellbimbójánál hegyesebb könyökével. Nagyapának eltörte az orrát és kiverte három fogát, Lacinak pedig szétzúzta az állkapcsát. Egyikük sem játszotta végig a meccset.

Lošonc 2-1-re legyőzte Apátfalvát.

Amikor a mérkőzést követően az öltöző felé tántorgó játékosokat körbevették az újságírók meg a forrongó vérű özvegyek hadai, egy szolid, hosszú gesztenyebarna hajú lány szaladt be a pályára, és összeszedte nagyapa fogait. Akkor még nem tudhatta senki, hogy ez volt minden idők legnagyobb lošonci szerelmének kezdete.

Néhány nappal a derbi után nagy táncmulatságot rendeztek a Szüsz kávéházban. Az utcán sült kukoricát árultak. A neves intézmény bejárata előtt kilométeres sorban álltak az ünneplőbe öltözött polgárok, az óriási ablakos, díszes mennyezetű teremben pedig a neves cigányprímás, Dani Rudi tüzelte a vádlikat meg a sliccek környékét. Jakab Ottó építész nemcsak szecessziós hangulatot lehelt, hanem titkos katakombákat is tervezett a kávéházba, mely utóbbiak a szobákba vezettek, ahol fajsúlyos urak szórakoztak habkönnyű hölgyekkel. A csigalépcsők korlátján félpucér dívák csúszkáltak lefele, gavallérok hintáztak a kristálycsillárokon, a szanaszét folyó szeszpatakok pedig szépen táplálták a határ menti dekadencia viharos óceánját. A táncmulatságról nagyapa sem hiányozhatott. Törött orral és feltűnő foghíjával is a legszebb férfi volt a táncparketten.

Mikor a bárnál kisebb verekedés tört ki, ő volt az első, aki közbelépett. Egy perc sem telt bele, és már kint is állt a promenádon egy nyeszlett, ferdepofájú, ökölbe szorított kezű pasassal szemben, skandáló részegek gyűrűjében. Ki se kellett gombolnia a kézelőjét, fel se kellett tűrnie frissen mosott inge ujját, le se kellett vennie kurta, malevicsmintás nyakkendőjét ahhoz, hogy a fickót egyetlen precíz jobbhoroggal megfegyelmezze. Aztán, akár egy lošonci James Dean, rápipált egy mezítlábas Spartára, és ájult ellenfelét a vállán átvetve elindult vele a kórház felé. Néhány nappal később a városi lapban megjelent egy cikk arról, hogyan terítette le egyetlen ütéssel a helyi futballista Szabó „Talpa" Kornél ökölvívót, a könnyűsúlyú salgótarjáni bajnokot.

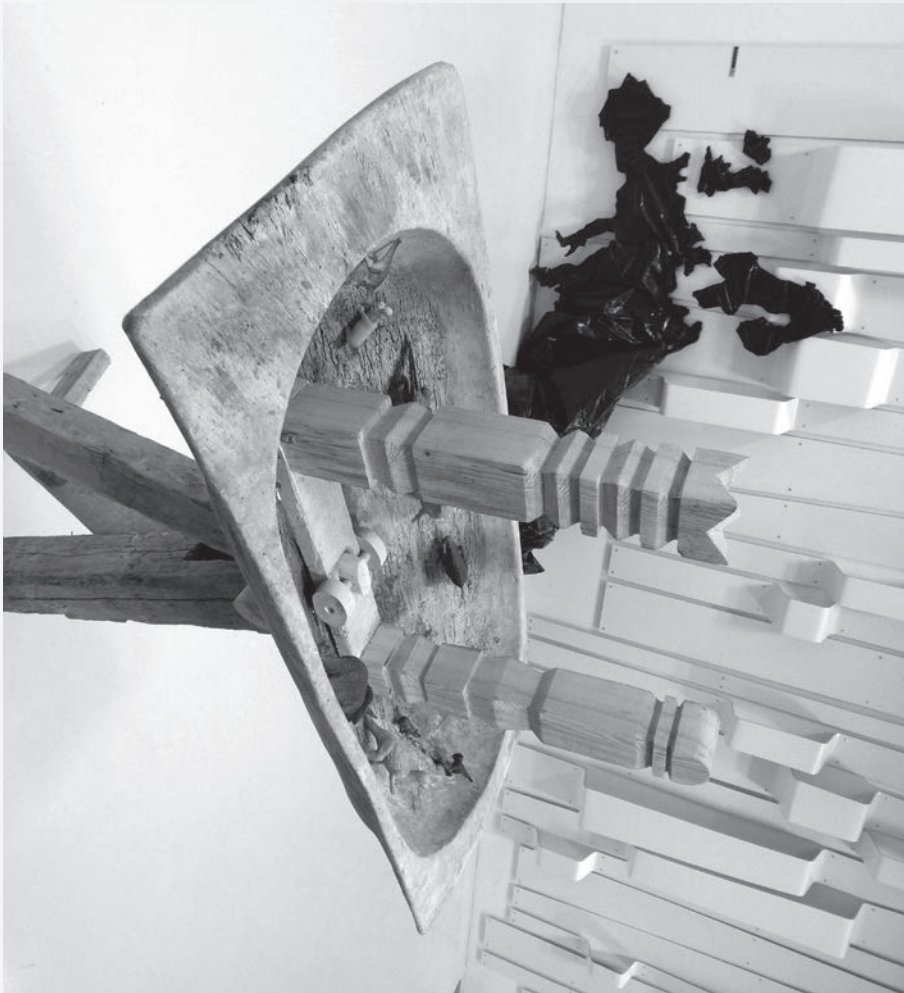
Mikor a nagyapám visszament a mulatságba, kétszáznál is több részeg férfit és egyetlen nőt talált ott. Az összes többinek takarodót fújtak, otthon voltak már szüleik, bátyáik vagy erőszakos férjeik oltalmazó szárnyai alatt. A hosszú fehér ruhát viselő lány bátortalanul közelebb lépett nagyapához, és átnyújtott neki egy véres zsebkendőt, benne a három foggal. Szép neve volt a lánynak, a Favágó sosem hallott ilyet azelőtt.

A nagymamám, Liana Krajčiová, született Skuhrová, ma hetvenhat éves.

A nagyapám, Jano Krajči, ma nyolcvanegy éves.

Mészáros Tünde fordítása

AZ ÉLET BÖLCSŐJE, 180x70x45 cm, FA, GUMI, 2015



KOÓS ISTVÁN

AZ ÉN MINT ÖNMAGA ELLENTÉTE

A SZEMÉLYISÉG ÉS KÖRNYEZET PARADOXONJAI JÓKAINÁL

Jókai műveinek értelmezése jelentős változásokon ment keresztül az utóbbi években. A jó és rossz szembenállására alapozott nemzeti nagyelbeszélést megvalósító szövegek mellett egyre inkább az érdeklődés középpontjába kerültek azok a művek, amelyek ennél a bináris oppozícónál jóval összetettebb értékszerkezetre épülnek. Mint Fried István is hangsúlyozza, a nagy nemzeti narratívát megalkotó szerző képe csak úgy tartható fenn, ha az alkotások egy részét mellékesnek minősítjük, kevésbé fontosnak nyilvánítjuk – holott e kétféle elbeszélésmód Jókai pályáján mindvégig párhuzamosan fut egymás mellett.[1] Számos olyan szöveggel találkozhatunk az életműben, ahol a polifonikus szerkesztésmód dominál. Fried legutóbbi monográfiája arra mutat rá, milyen nagy szerepet játszanak Jókainál a különböző nyelvek, amik tágabb értelemben olyan gondolkodásmódokat, világnézeteket jelenítenek meg, amelyek nem hierarchikus struktúrában rendeződnek el, hanem egyenrangúak egymással; nincs olyan fölérendelt értelmezői instancia, amely alapján egyes perspektívákat másoknál érvényesebbnek vagy helytállóbbnak lehetne minősíteni. Ezekben a szövegekben ugyancsak központi jelentőséget kap a különböző kifejezésmódok, nyelvek, nyelvi regiszterek közötti közvetítés, fordítás kérdése. Gyimesi Emese tanulmánya a Rákóczi-szabadságharcról szóló regények kapcsán beszél arról, hogy az adott korszak esztétikai reprezentációjában Jókai egyáltalán nem a jó és rossz tengelye mentén rendezi el a kurucok és labancok egymással szemben álló táborát: *A lőcsei fehér asszony*ban és az itt elemzendő *Szeretve mind a vérpadig* c. regényben olyan módon állnak egymással szemben különböző értékrendek, hogy azok függetlenek a nemzeti hovatartozástól.[2]

Ebben a kontextusban a regényekben megrajzolt jellemek kérdése is egészen másként vetődik fel, mint a maguk korában. Péterfy és Gyulai kritikájával szemben, amely az egységes és következetesen felépített karakterek hiányát rótta fel az alkotónak, a kortárs értelmezők már inkább úgy látják, hogy Jókai művei éppen ennek a fajta pszichologizálásnak a megkérdőjelezéseként olvashatóak. Margócsy István szerint például a Jókai-hősök legfontosabb jellemzője éppen a *kiismerhetetlenség*, amivel a szerző a típusalkotásra épülő elvárás leegyszerűsítő felfogása ellen lép fel,[3] Fried István pedig arról ír, hogy a különc, gyakran bizarr és érthetetlen módon cselekvő karakterekben többet kell látnunk, mint puszta alkotói szeszélyt, érdemesebb azokat a felvilágosodás bildungs alapú narratívájának kritikájaként értelmezni.[4]

1 FRIED István, *Jókaival az abszurd határán* = Uő, *Jókai Mórról másképpen.* Lucidus, Bp., 2015. 62.
2 GYIMESI Emese, *Értékrendek és (rög)eszmék „boszorkánytánca". (A lőcsei fehér asszony) = „Író leszek, semmi más…"* 170–185.
3 MARGÓCSY István, *Kalandorok és szirének. Jókai Mór jellemábrázolásáról* = Uő, *„…A férfikor nyarában…" Tanulmányok a XIX. és a XX. századi magyar irodalomról.* Kalligram, Pozsony, 2013. 305.
4 FRIED, i. m. 63–64.

Innen nézve az lehet a következő értelmezői feladat, hogy számba vesszük, milyen módon kérdőjelezi meg Jókai a személyiség egységességét; úgy tűnik, több különböző olyan markáns konstrukció is kirajzolódik az életműben, amely a szubsztanciálisként elgondolt személyiség destrukcióját viszi végbe. Először is: számos műben feltűnik egy olyan különös teremtmény, amelynek teljes egészében hiányzik a belső lényege, aki semmiféle identitással nem rendelkezik, akinek csupán felszíne van, ám semmiféle jellemző tulajdonságot nem tudunk beazonosítani nála, ha jellemezni akarjuk. Ilyen emblematikus szereplő a Szilasi László által körüljárt és *nonentitásnak* nevezett Fatia Negra,[5] vagy ilyen a kalandor, akit Margócsy István emelt ki, mint sajátos Jókai-karaktert.[6] A második téma a szerepjátszás: Jókainak szinte minden regényében találkozhatunk olyan hősökkel, akik álruhában, álnéven tűnnek fel a történet során; egyes esetekben az álnevek, fedő személyiségek halmozódásából kialakuló cselekmény olyan sűrűvé válik, hogy a szerepek egymásra rakódó, egymást felülíró játékában az eredeti identitás végül visszakereshetetlenné válik. A harmadik fajta eljárás a személyiség megkettőződése, amelyre Timár Mihály (*Az arany ember*) és Zárkány Leon (*Az élet komédiásai*) lehet a példa. Fried István értelmezése szerint Jókai a hetvenes években szembesült azzal, hogy a modern polgári társadalom viszonyai már nem alkalmasak a műveiben korábban jellemző eposzi hős szerepeltetésére, ezért bukkannak fel Jókainál a kortárs realista regények személyiségüket vesztett, illetve egyre kisszerűbb alakjaival párhuzamosan a megkettőződött karakterek, akik meghasadnak a magánélet és a közélet nehezen összeegyeztethető szférái között.[7] E három változat mellett tanulmányomban az identikus személyiség megalkotásával kapcsolatos negyedik problémát szeretném bemutatni. Jókai egyes regényeiben igencsak hangsúlyos szerepet játszik az a befolyás, amellyel a környezet képes alakítani az embert: a külső morális vonatkoztatási rendszer változásával az adott személy önmaga ellentéteként képes feltűnni még akkor is, ha ő maga nem változik semmit, és önmaga felől nézve önazonos marad. Erre két regényt hozok fel példának, ez a két mű a *Szeretve mind a vérpadig* és a *Minden poklon keresztül.* (Megjegyzem egyébként, a szakirodalom alapján úgy tűnik, hogy az önazonos személyiség megkérdőjeleződése Jókai életművében némileg még az empirikus szerzői énre is kiterjed: Hansági Ágnes a forradalom és szabadságharc elbeszélései kapcsán ír arról, hogy a szerző ezekben az iteratív elbeszélői aktusokban egy idő után már nem annyira

5 SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”.* Osiris–Pompeji, Bp., 2000, 126.
6 MARGÓCSY, i. m. 305–306.
7 FRIED István, *Megosztott személyiség, én-kettőzés Jókai Mór regényeiben* = Uő, *Jókai Mórról másképpen.* 93–94.

az emlékezetben közvetlenül hozzáférhető és a saját identitásának egyik legfontosabb összetevőjét jelentő múltbeli eseményekre reflektál, hanem egyre inkább saját korábbi írásaiban ismer önmagára, amik azonban gyakran interferálnak másoktól származó, idegen szövegekkel,[8] Bényei Péter pedig bemutatja, hogy Jókai önéletrajzi fikcióknak tekinthető műveiben az affirmatív látszat mögött valójában az én határainak, rejtett összetevőinek intenzív kutatása zajlik olyan módon, hogy a szerző a saját aktuális énjét és életútját szembesíti az egykor lehetséges, de meg nem valósult, viszont állandóan kísértő és folytonos vonzást jelentő énjeivel.[9])

Jókainak a *Szeretve mind a vérpadig* c. regénye egymással párhuzamosan több olyan irodalmi témát is felvonultat, amelyek megkérdőjelezik a személyiség egységességét, mielőtt tehát rátérnék a tézis kifejtésére, ezekről ejtek szót. Az első ilyen téma a Jókai más műveiből már jól ismert szerepjátszás, ami itt részben a színpaddal összefüggésben kerül elő. Ocskayról az Ilonkával való ismerkedés során derül ki, hogy nemcsak rendez, hanem fordít is drámai műveket: Racine egyik szövegét ültette át magyarra. A nyelvtudás és a színpaddal kapcsolatos jártasság olyan kompetenciákat jelentenek, amik alkalmasnak bizonyulnak arra, hogy a főhős meghódítsa vele a fiatal lány szívét, szemben azokkal a kevésbé versenyképes jelöltekkel, akik csak a vadászat, a kártya vagy a tánc iránt tanúsítanak érdeklődést. Ám rövidesen tudomásunkra jut, hogy a színjátszás Ocskay esetében nem pusztán a szó szerint vett színházat jelenti, hanem magát az életet is átfogja: mint Csajághyval folytatott beszélgetéséből világossá válik, színjáték volt Ocskay parádés bemutatkozása Ilonkáéknál, amikor a Tisza-kastélyhoz érkezve a hős közölte, hogy ebéd előtt még rövid időre továbbmennek, és „felhörpintik a kis kupicányi várat," vagyis elfoglalják Léva várát. Ugyancsak Ocskay rendezte meg a jelenetet, amikor a győzelmet követő vacsorán a sült malac megszólalt, és megjósolta, hogy Ocskayt semmilyen ellenfél nem állíthatja meg, csak egy nő az esküvőn, méghozzá olyan különös fehérszemély, aki sem nem özvegy, sem nem hajadon (ez Ilonka, hiszen ő három évvel azelőtt éppen az esküvőjén kapta meg a vőlegénye halálhírét). Ocskay tehát olyan személyiség, aki megtévesztő látszatok szövevényébe burkolózik, akárcsak Azraële az Erdélyről szóló regényekben (*Erdély aranykora, Törökvilág Magyarországon*).

8 HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai és a magyar tárcaregény kezdetei.* Ráció, Bp., 2014. 276–277.

9 BÉNYEI Péter, *Emlékezésalakzatok és lélektani reprezentáció a Jókai-prózában.* Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. 321. Egyébként Bényei Péter Jókai életművének vizsgálatában éppen egy ellenkező tendenciát jár körül, mint amiről ez a tanulmány szól: a monográfia azokat a szereplőket vizsgálja, akiknek a személyiségében és életútjában jellegzetes és világosan ábrázolt pszichológiai mechanizmusok rajzolódnak ki. A két tendencia szerintem nem feltétlenül mond ellent egymásnak, együttes jelenlétük minden további nélkül elképzelhető egy olyan hatalmas terjedelmű és gazdag életműben, mint a Jókaié.

A téma Jókai más regényeiben is fontos szerepet kap, például az *Eppur si muove*ban, ám ott egészen másféle kontextusban és jelentéssel tematizálódik, hiszen Jenőy Kálmán fejlődésregényében a színpad az élet megnemesítésének és visszatükrözésének eszköze. Ennek a sokat vitatott regénynek a kritikájában Gyulai Pál a történeti hiteltelenséget kifogásolta, az újabb szakirodalom Jókainak a nyelvi műalkotásról alkotott felfogását vizsgálta. Eisemann György a „csittvári" krónika sajátos létmódját elemezte: a szöveg materiálisan hozzáférhetetlen, ám szellemszerűen kiáradva átjár mindent, jelen nem lévő középpontként szervezi a struktúrát, ahogy később Jenőy fel nem lelhető sírja is – szemben *A jövő század regényé*nek sztenográf gőzgépével, amely mechanikus működésével éppen a szöveg materialitását és az áramlás sebességét helyezi fölébe az írás szellemének, a két regény párhuzama így a Jókai korában meginduló mediális változások forradalmiságát reprezentálja.[10] Margócsy István arra hívta fel a figyelmet, hogy a Jenőy által írt színdarabokról semmiféle konkrét információt nem nyújt a regény, azoknak nincs sem esztétikai, sem referenciális funkciója, ahogy a konkrét politikai-történeti kontextusokhoz sem kapcsolódnak – pusztán önmaguk létezésétől kapják demiurgoszi erejüket, ami létrehozza az új, boldog világot.[11] Érdekes viszont felfigyelni arra, hogy Jenőy egy olyan jellemfejlődésen megy keresztül a regény során, amit nyugodtan tekinthetünk bildungsromannak: először különlegesen értékes, ám az emberek mindennapi életétől és a társadalmi valóságtól távoli, csupa költői szárnyalásból és eszméből álló darab szerzőjeként tűnik fel, viszont amikor (főleg olaszországi utazása során) megismeri a nép konkrét életét, gondolkodását, és az elvont eszme mintegy dialektikusan egyesül a valósággal, akkor válik belőle igazi, önazonos művész, és lesz képessé arra, hogy egy nép öntudatát szólaltassa meg a műveiben. Hogy az általa írt szövegekről nem tudunk meg semmit, az igaz, de hogy azokban a tartalmától megfosztott, „üres, szent idea"[12] jelenne meg, az csak az első művészi korszakára érvényes. Ebben a periódusban Jenőy hangsúlyosan sikertelen alkotó, a darabja látványosan kudarcot vall; hogy elérje önazonosságát, az eszmét a nép életének reprezentációjához, nyelvéhez kell igazítania – ez a dialektikus, hegeliánus mozzanat a regény központi gondolata (a szép az eszme érzéki látszása, ahogy Hegel híres aforizmája szól). Mindez lényegében a magyar irodalom (egy lehetséges) fejlődéstörténetének allegorikus rajzaként is érthető, minthogy nemzeti literatúránk ak-

10 EISEMANN György, *A „csittvári" krónikától a „papirográf" hírlapig. Szerkesztés, archiválás, közvetítés Jókai Mór két regényében* = Uő, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés.* Ráció, Bp., 2018. 63–77.

11 MARGÓCSY István, *„…és mégis mozog…"* – de miként? *Az irodalom funkciója Jókai gondolatrendszerében, az* Eppur si muove! *című regénye alapján* = *„…Író leszek, semmi más…" Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben.* Szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Tempevölgy, Balatonfüred, 2015, 119–136.

12 Uo. 125.

kor talált igazán önmagára, amikor (Horváth Jánost parafrazeálva) a Kazinczy-féle nyelvújítás vívmányai és a műköltészet által kidolgozott poétikai eredmények Petőfinél egyesültek a népköltészeti hagyománnyal.

Az *Eppur si muove* felől válik igazán hangsúlyossá, hogy milyen destruktív potenciált képvisel a színpad témája a *Szeretve mind a vérpadig* c. regényben. Ocskaynál a színjátszás a megtévesztés eszköze, az igazság elrejtésének és a hamis látszatokkal való helyettesítésének aktusa. Míg Jenőy darabjaiban az önazonosság, öntudat alkotja meg önmagát, a művész öntudata pedig egy kollektív szubjektum öntudataként szólal meg, az eszmét és a mindennapi életet egyesítve magában, addig Ocskay egy önmagától radikálisan különböző ént visz színre, olyasmit, ami nem ő, ami önmagának az ellentéte. A *Szeretve mind a vérpadig* így mintha az *Eppur si muove* démonikus leképeződése lenne; ami ott azonosság és közvetítés, az itt folytonos elkülönböződés. Fried István a kései Jókait tárgyaló könyvében járta körül azt a gondolatot, hogy a szerző lényegében a nemzeti nagyelbeszélést dekonstruálja a hősök deheroizálásával, korábbi témáinak rekontextualizálásával, parodikus kiforgatásával.[13] A *Szeretve mind a vérpadig* esetében ennek az újraírásnak egy radikális változatával találkozunk. Ocskay olyannyira szerepet játszik, hogy végül az is megkérdőjelezhető, létezik-e valamilyen önazonos személyiség a látszatok mögött. Csajághy szerint Ocskaynak nincs egységes identitása, a személyisége egymással össze nem egyeztethető, egymást kizáró aspektusokból áll: az esküvő napján úgy fogalmaz főhősünk régi ismerője, hogy a férfit *nem egyforma anyagból gyúrták, bármikor önmaga ellenkezőjévé válhat*.[14] Ezt érthetjük úgy, hogy az én szubsztanciálisan azonos önmaga ellentétével, anélkül, hogy az ellentmondás feloldódna egy dialektikus egységben, de az adott szituációra vonatkoztatva értelmezhetjük úgy is a kettősséget, hogy az én a saját megjelenésével áll ellentétben: a személyiség és annak látszata, az én és a szerep elválik egymástól.

Ocskay női tükörképe Ozmonda, aki ugyancsak a Jókai-hősökre jellemző végtelen szerepjátszó személyiség egyik megvalósulása: Vöröskő ostroma után Soror Arminiaként tűnik fel Ocskay betegágya mellett, Budetin várában egy „valóságos falusi háziasszony" képében jelenik meg, de előtte még cigányasszonnyá válva keveredik bele a szabadságharc eseményeibe – ám ez utóbbi szerepében is több különböző alakváltozatot képes prezentálni: lehet Cinka Panna, és lehet Deliancsa. A fiatal, démonikus Deliancsa olyan, mintha az idős Cinka Pannának lenne egy további leágazása (hiszen nem közvetlenül Ozmonda, hanem Panna alakul át Deliancsává), mintha a szerep hozna létre önmaga számára egy újabb szerepet, mintha nem egy önazonos személyiség öltene magára különböző maszkokat, hanem a maszkok is újabb maszkok mögé rejtőznének, valamiféle matrjoskababa-effektust valósítva meg. Ha azon-

13 FRIED István, *Öreg Jókai nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*. Ister, Bp., 2003.
14 JMÖM Reg 41, 73.

ban itt egymásba burkolózó szerepek formájában bomlik végtelen változatokká az én, úgy egy másik epizódban egyazon időben, mintegy szinkrón struktúrában jelenik meg egymástól különböző formákban. A *Beliál leánya* c. fejezetben Beckó ostrománál Ocskay kiadja a parancsot, hogy a nőket nem szabad bántani, tilos a szemérem ellen véteni. Amikor ennek ellenére azt látja, hogy Ozmondát a kurucok meztelenre vetkőztették, és kérdőre vonja Csajághyt, az közli vele, hogy a botrányosnak tűnő tettnek megvan az indoka, Ozmonda ugyanis *nem női ruhát viselt*, amire pedig a tiltás vonatkozott, hanem *férfinak öltözve* próbált menekülni. Mindennek tetejébe Csajághy szerint Ozmonda eleve nem nő, hanem az alvilág ivadéka, Beliál leánya, vagyis nem emberi lény, hanem ördög.[15] Ozmonda tehát egyetlen epizódban *egyszerre* nő, férfi, és ördög is. Különös, hogy amikor a nő Budetin várában háziasszonyként énekelni kezd, Ocskaynak rögtön emlékezetébe idéződik Ozmonda egyik előző alakváltozata, ekkor azonban a nő így szól: „ez nem Deliancsa, a cigányleány!"[16] A két alakváltozatot részben azonosítja az éneklés képessége, ám az asszony megnyilvánulása alapján mégis két különböző személyiségről van szó – az alakváltozatok ezek szerint amellett, hogy lehetnek egymás leágazásai, illetve megtöbbszöröződhetnek egy szinkrón struktúrában, metaforikusan is azonosulhatnak egymással (az éneklés révén). Ám még ezt a képletet is tovább bonyolítja a sajátos megfogalmazás, hogy Ozmonda egyes szám harmadik személyben utal önmagára: *ez* nem Deliancsa. Tehát Ozmonda önmaga számára is külsődleges létező, a jelenbeli önmagára is mint tőle idegen személyiségre utal – de akkor ki az én? Ki a kijelentés szubjektuma? Arra gyanakszunk, hogy nem létezik ilyen én, a hangnak nincs beazonosítható eredete – ha sikerülne kimutatnunk egy ilyen ént, valószínűleg az is kizárólag szerepként lenne felfogható.

Ozmonda sokszor még csak nem is valóságosként, hanem mintegy káprázatként, valamiféle félig létező teremtményként bukkan fel Ocskay életében, akit a főhős módosult tudatállapotban érzékel. Amikor az említett epizódban Ocskay viszontlátja Ozmondát, úgy érzi, a vele töltött idő nem valóság volt, hanem álom: „Évek előtt…mennyit álmodott ő erről az alakról! – Milyen rossz álmok voltak! …Milyen mámorittas álmok!"[17] Később, amikor Ozmonda Soror Arminiaként tűnik fel a seblázban fekvő Ocskay ágya mellett, a férfi a betegség delíriumában pillantja meg újra a nőt, álomként, a halál és élet között lebegve. Végül, amikor Ozmonda Deliancsaként kísérti meg, alkoholmámorban vált vele csókot. Úgy látszik, Ozmonda nem csupán különböző szerepeket ölthet ma-

15 JMÖM Reg 41, 189.
16 JMÖM Reg 42, 47.
17 MÖM Reg 41, 189.

gára, sőt nemcsak egészen szélsőséges, egymást kizáró morális megtestesülésekre képes (Beliál lányaként lehet ördög és Soros Arminiaként angyal is), hanem a valóság szerkezetét is megbonthatja, és a csalóka káprázatok, az álom fátylait is magára öltheti, mintegy a valóság szövetét torzítva maga körül.

A szerepjátszás mellett az alakmás a másik téma, ami meghatározó a regényben. Ocskaynak lényegében több ilyen másolata is van. Az első az öccse, Sándor, aki több alkalommal is megtéveszti az olvasót, sőt magát Ocskayt is: Zólyom várának ostrománál a főhős is összezavarodik, amikor mintha kívülről látná saját magát lovagolni a csatában. Mivel gyermekkoruk óta nem látták egymást, egyáltalán nem meglepő, hogy László nem ismeri fel távolról az öccsét. A motívumot a szerző itt még a fejezet címében is kiemeli: *Az alter ego (másik magam).*[18] Aztán Sztropkó várában Ilonka hiszi a férjének Sándort, aki éppen ellovagol a várból. Ocskay másik hasonmása az ellenfele, Ritschán, akit a szerző úgy prezentál, mintha egy kuruc vitéz lenne, csak éppen labancként: „Valóságos Ocskay László *német kiadásban*".[19] Az alakmás témájának egy változata az a festmény is, amit a regény végén Ocskay a Tisza-házban talál, és először tükörképnek hisz, majd a kardjával szétszabdal.

Érdekes módon kapcsolódik a személyiség egységességének, illetve a személyiség és a környezet viszonyának ezután kifejtendő problémájához egy olyan téma, amely csak mintegy az események margóján, mellékesnek tűnve jelenik meg, ám mégis beleírja magát a fő kérdésfeltevésbe, bölcseleti hátteret adva az elbeszélteknek. Amikor Ozmonda Soror Ariminaként találkozik Ocskayval, a szabad akarat és a predestináció ellentétéről beszél: azt az érvet hozza fel a Rákóczival való szövetkezés ellen, hogy az a porosz királynak, vagyis egy kálvinistának kívánja adni a koronát – márpedig a kálvinista a predestináció híve, aki tagadja a szabad akaratot. Mikor Ocskay kinyilatkoztatja, hogy el van szánva a halálra, a nő ezt válaszolja: „Látod, hogy lelkedben máris kálvinista vagy. A predestinációt hiszed. A legszigorúbb rémbálványt, amit emberi ész, a sötétben eltévedve, kigondolt. Ahelyett az édes megnyugtató hit helyett, hogy van egy magasabb lény, aki az embernek megengedi, hogy jó legyen; – ha bűnbe esett megtérjen; – ha elbukott, felkelhessen, ha gyönge, erőt ad neki, ha nem lát, felvilágosítja, ha végveszélybe jutott, hívásra megjelen, és csodatételeivel megszabadítja; a szemmel látott, szívünkkel érzett áldásteljes Istenanya helyébe odaállították az alaktalan fátumot, aki előre kimondta, megírta mindenkire, már

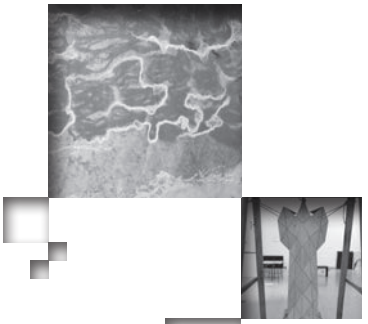
18 JMÖM Reg 4, 159.
19 JMÖM Reg 41, 190.

a születése órájában, ki legyen jó, ki legyen rossz?”[20] A témának itt nem annyira a teológiai vonatkozásai az érdekesek, mint inkább a személyiséggel kapcsolatos implikációi. Az eleve elrendeléssel szemben a szabad akarat értelmezhető úgy, mint az ember lehetősége a megtérésre, illetve *önmaga, önazonossága kiteljesítésére*, ami egyfajta bildgungsként, kiképződésként lenne felfogható, szemben a fátum által elrendelt sorssal, ami azt jelentené, hogy a személyiségnek nincs hatalma önmaga fölött, vagyis nem válhat önazonos személyiséggé, és itt Ozmonda is mintha erről beszélne – ám a nő szerepjátszásainak kontextusában elképzelhető ennek az interpretációnak az ellenkezője is: a szabad akarat annak a lehetőségét jelenti, hogy az ember ne töltsön be egy adott sorsot, ami, ha kívülről is, de önazonossá tenné, *de ne is alkossa meg a saját identitását*, hanem éppen egy olyan szilárd önazonosságtól váljon szabaddá, amelynek vonatkoztatási keretei meghatároznák és korlátoznák a döntéseit, folytonosan, és így szabadon újjászülethessen, minduntalan leválva előző szerepeiről.

A szabad akarat és a fátum ellentéte Ocskay személyiségével kapcsolatban is a regény hangsúlyos pontján tematizálódik. Amikor ugyanis az esküvő napján Csajághy kifejti, milyen ember is valójában a regény főhőse, rácáfolva mindarra, amit eddig az olvasó és a körülötte lévő szereplők gondoltak róla, és arra kéri, hogy maradjon hűséges a hazájához és a feleségéhez, akkor a szabad akaratra utal: „Én különben is szkeptikus vagyok: nem hiszek a sors véletleneiben. Abban, ami a világon történik, több része van az emberi akaratnak, mint a vak predestinációnak.”[21] Az ember ezek szerint belsőleg szabad, és saját döntése, hogy milyen identitást, életutat választ.

Feltűnő, hogy Csajághy esetében a predestináció másként értelmeződik, mint Ozmondánál: a nő szavai szerint az elrendelés a keresztény Istennel szembeállított *Jahvéhoz köthető*, azaz a sorsban valamiféle logosz, isteni akarat manifesztálódik, ez a logosz pedig, bár megfosztja az embert az önmaga feletti uralomtól, mégiscsak valamiféle önazonosságot kölcsönöz neki egy elrendelt és beteljesült sors formájában. Csajághynál viszont a predestináció a *véletlenek játékából ered*, a külső események kiszámíthatatlan szeszélyéből, nincs benne semmiféle transzcendens jelenlét, akarat, ilyen formában áll szemben az ember szuverenitásával, amit a saját akaratából megalkothat. Jókai tehát az elrendelés, a szabad akarat és az önazonosság összefüggéseinek két egymással ellentétes szerkezetét ütközteti, rámutatva azok problematikusságára. Az elrendelés jelenthet egy (bár esetleg

20 JMÖM Reg 41, 316.
21 JMÖM Reg 41, 75.



passzívan elszenvedett és fájdalmas, de) megváltoztathatatlan sorsot, amiben a személyiség önazonossága narratív módon rajzolódik ki – ezzel a fajta fátummal szemben a szabad akarat leírható az identitás(ok) elvetésének, a személyiség lényegéből nem következő és racionálisan nem indokolható választások lehetőségeként (ami oly sok Jókai-hősre jellemző), ám az elrendelés eredhet a körülmények totálisan véletlen együttállásából is, amellyel szemben a szabad akarat az identitás kialakításának eszköze. A sors és szabad akarat kétféleképpen elgondolt ellentéte között lehetetlen dönteni, egyik értelmezés sem helyesebb vagy igazabb a másiknál, de a kétféle elgondolás szembesítése mindenképp lehetetlenné teszi, hogy képesek legyünk következetesen elgondolni az egységes személyiség és mindannak a viszonyát, ami rajta kívül áll, ami különbözik tőle.

A külső sors és a személyiség belülről fakadó döntéseinek viszonya tehát mindenképpen problematikus. Sok esetben nehéz különbséget tenni közöttük, és egymással szemben identifikálni őket, a két pólus néha kibogozhatatlanul összefonódik. Freud egy izgalmas elemzésben az ismétlési kényszer kapcsán mutatott rá arra, hogy amikor az ember újra és újra ugyanazokat a látszólag kívülről érkező sorscsapásokat szenvedi el, valójában tudattalanul maga idézi elő ezeket a tragikus eseményeket. Freud többek között éppen egy irodalmi példával illusztrálja ezt a jelenséget: *A megszabadított Jeruzsálem*ben Tankréd egy véletlennek köszönhetően megöli a szerelmét, Clorindát, majd az elvarázsolt erdőben a kardjával széthasítja a fát, amelybe Clorinda lelke költözött.[22] A cselekvések esetében bizonyos esetekben tehát lehetetlen meghatározni, hogy azoknak a külső körülmények vagy belső döntések az okai, a két oldal felcserélődhet, a külső éppúgy lehet a belső álarca, ahogy a belső is lehet egy interiorizált külsőség. Ahogy a tudattalan Freud megfogalmazásában a „belső külvilág", úgy a külső világ is lehet a belső projekciója. Az én és az őt körülvevő világ határai lebomlanak, a pólusok felcserélődhetnek.

Csajághy nem sokkal ez előbb tárgyalt kijelentése előtt fogalmazta meg azt a már idézett tételt egykori (és jövendőbeli) harcostársának, hogy „De téged nem egyforma sárból gyúrt a teremtő." Vagyis a belső kettősség adott, ez nem annyira a szubjektum önmagára irányuló döntése, mint inkább egy tőle független teremtőelv, transzcendens akarat megvalósulása, hiszen maga Isten az, aki a szóban forgó kuruc vitéz kedvéért felülírta, amit alkotói módszereiről eddig tudtunk. Mi lenne tehát a sors, az eleve elrendelés, és mi a szabad akarat? Ha Ocskaytól azt várjuk, hogy legyen hűséges, maradjon a mostani önmaga, akkor ki az, akihez ezt a kérést intézzük, és ki az, aki döntést hoz önmaga identitása felől? Ha a személyiség kétféle, egymással összeegyeztethetetlen „sárból" alkotódott, *akkor nincs olyan fölérendelt instancia*,

22 Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*. Múzsák, Bp., 1991. 37.

amely dönteni tudna a kettő között, hiszen mindkét oldal egy-egy személyiség, amely a potencialitás és az aktualitás struktúrájában viszonyul egymáshoz. E két oldalt mindig valamilyen kicsi, jelentéktelennek látszó, de mindenféleképpen külső instancia billenti valamelyik irányba, az aktuális oldal potenciálissá lesz, miközben a potencialitásban lévő fél aktualizálódik. Ha az emberi akaratot mint a személyiség egységét megalkotó törekvést szembeállítjuk az ént önmagából kimozdító predestinációval, akkor tévedünk, hiszen Ocskay esetében a *sors lényege éppen az, hogy megosztotta a személyiséget*, a sors belülről hat, a fátum lényege az, hogy nem engedi identikussá válni a szubjektumot.

A személyiség dezintegrációjának tehát többféle eljárását is használja Jókai e kötetben. A szerepjátszás és a hasonmás motívumai önmagukban nem számítanak újdonságnak, de itt az elrendelés és a szabad akarat kettősségének problematizálása tovább árnyalja a témákat. Ám ezzel még korántsem ér véget a probléma részletezése, mert a személyiség és környezetének viszonya is fölöttébb kiismerhetetlennek bizonyul a regényben. A történet során ugyanis a házassága után Ocskay felhagy a szerepjátszással, és mintha „normális" emberré válna. Győzött az egyik oldal, immár végérvényesen hazaszerető, kuruc vitézzé lett. Lényegében teljesíti az ígéretet, amit Csajághynak tett, akivel titokban beszélt az esküvője napján. A külső alakmások ugyan még kísértik, fel-feltűnve körülötte, ám ő maga nem törekszik többé mások megtévesztésére, hűséges marad mind a hazájához, mind a feleségéhez. Igazi kuruc vitézzé válik, akit nemigen képes rossz útra csábítani a külső ármánykodás.

Most azonban váratlan fejlemény zavarja össze a képet: Ocskay hiába marad önmaga, hiába foglal el szilárd morális pozíciót, mindenki hinni kezd benne, hogy árulóvá lett, és összejátszik a császári erőkkel. A látszatok csalóka fátylai tehát továbbra is körbeveszik, éppen úgy, mint amikor ő hozta létre azokat, csak most éppen ellene szerveződnek ezek a káprázatok, akaratától függetlenül. Ocskay Isztricán mulatozik a bajtársaival, miközben a császári sereg két hadvezére, Pálffy bán és Heister Trencsénnél megfutamítja a kuruc sereget, amelynek élén maga a fejedelem, Rákóczi áll, és a fővezére, Bercsényi. A vereségért Ozmonda árulása a felelős: a nő Deliancsaként felkereste az ellenséges hadtestet, és elárulta Pálffyéknak, hogy a balszárnyon kell támadni, ahol védtelenek a kurucok, mert egy kétbalkezes vitéz, Pekry Lőrinc vezeti őket, és egyenetlen a talaj is, a csapat nehezen mozog. A fejedelem megbotlik az egyik gödröcskében, a vitézek ezt látva megfutamodnak rémületükben, mivel azt hiszik, hogy Rákóczi meghalt. A csatát követő elkeseredett éjjel az ittas Ocskay együtt mulat Ozmondával, ekkor még nem sejtve, hogy a nő követte el az árulást. Később azonban Blaskovichnak egy elfogott leveléből arról szerez tudomást, hogy őt tartják a cselszövés kieszelőjének, mivel aznap éjjel

együtt látták Ozmondával. „Igaz, hogy a vesztett ütközet *'után'*, nem *'előtte'*; de az mindegy, ott látták!"[23] Ocskay egy régi ismerősétől, a közben császári oldalra pártolt Mednyányszky Páltól kapja meg a felvilágosítást, hogy már a fejedelem is gyanakszik rá, mint árulóra, egy olyan császári ajánlatot tartalmazó levél miatt, amit ugyan elküldtek neki, de ő nem kapott meg. „Ki vannak ellene adva a titkos rendeletek, hogy vigyázzanak minden lépésére (…). Pedig még semmit sem vétett, semmit sem mulasztott." [24] Világos tehát, hogy Ocskayt előbb tartják árulónak, minthogy átállt volna az ellenség oldalára; még teljes mértékben hűséges, amikor már elkönyvelték a hűtlenséget. Apránként mindenki gyanakodni kezd rá, mindenki elpártol tőle, így Ocskaynak végül *egyszerűen nem marad más választása*, mint hogy valóban uniformist váltson, nem lévén szövetségese a sajátjai között. Ennek az írói megoldásnak a jelentőségét alátámasztja az a tény is, hogy a kritikai kiadás áttekintése alapján tudjuk: Jókai itt hangsúlyozottan eltért elsődleges (és szinte kizárólagos) forrásától, Thaly Kálmántól, aki szerint Ocskaynak nagy szerepe volt a vereségben, és a csata idején már megérett benne az árulás gondolata.[25]

Ocskay tehát valóban *önmaga ellenkezőjévé* vált, ahogy Csajághy megjósolta, ám itt már nem azért, mert ő maga kétféle anyagból áll: a kettősség nem belülről bontja szét a szubjektumot, hanem a belső indíttatás és a külső megjelenés, látszat az, ami nem egyeztethető össze egymással, így a személyiség széthasad önmaga és önmaga látszatának ellentétévé. Ha az ember nem maga szervezi a színdarabot, amiben önmaga ellentétének mutatja magát, akkor a körülmények válnak olyan színházzá, amely hozzáférhetetlenné teszi a személyiséget, hazug látszatokba burkolva az identitást.

Abban a már említett fejezetben, amikor Beckó várában Ozmondát elfogják, a nő felsorolja Ocskaynak azokat a magyarokat, akik Scharody szerint hajlandóak lennének feladni addigi elveiket a császár kedvéért, a nevek mellett megjelölve, ki milyen ellenszolgáltatásért pártolna át. Ocskay a saját nevét is a listán látja. A kérdésre, hogy neki mi az ára, Ozmonda azt válaszolja, hogy azt csak ő tudja. Ocskay itt hangsúlyozottan idegenként, külsőként látja önmagát egy idegennek tűnő kontextusban, egy lehetséges jövőben, ám ennek a külsőként reprezentált énnek a motivációja ismeretlen marad számára. Ocskay az olvasóval együtt úgy véli, hogy az átpártolásnak valamilyen *belső* oka lesz, ám kiderül, hogy Ozmonda, szándékosan vagy szerencsével, a *külső viszonyokat* rendezi úgy, hogy megváltozzék a férfi identitása. Ocskay hiába követ el mindent (pl. szándékosan folyamatosan maga mellett tartja a hazához kivételesen hűséges, őrá pedig ádázul vigyázó Csajághyt és Ocskay Sándort), hogy kivédje ezt a belső felől várt fenyegetést, mert a végzet kívülről sújt le rá.

23 JMÖM Reg 42, 21.
24 JMÖM Reg 42, 19.
25 JMÖM Reg 4, 406–408.

Ocskay tehát, amikor átáll a császár oldalára, a tőle különböző, sőt vele ellentétes külső megjelenést, az általa uralhatatlan és kevéssé érthető viszonyokból adódó látszatot interiorizálja saját belső döntéseként. A személyiség hiába próbál identikus maradni, nem csupán saját szerveződése felől, hanem kívülről is olyan kihívások érhetik, amik tönkreteszik az önazonosságát. A kétféle anyag, amiből Csajághy megfogalmazása szerint Ocskayt gyúrták, felfogható úgy is, *mint egy eredeti belsőnek és egy interiorizált külsőnek az ellentéte.* Ha a személyiség úrrá lesz a belső kettősségen, akkor ez a kettősség a külső és belső kettőseként tér vissza, amit aztán a szubjektum újra interiorizál. Úgy tűnik, az identitást lehetetlen megalkotni, mert olyan uralhatatlan struktúrákban létezik, amelyek folytonosan kimozdítják, felülírják egymást.

A korszak, a Rákóczi-szabadságharc Jókainak ebben a regényében, csakúgy, mint *A lőcsei fehér asszony*ban is, szép kontextust kínál a téma kibontása számára: a politikai viszonyok zűrzavarosak és áttekinthetetlenek, az idő során a magyarok apránként állnak át a császár oldalára, sok esetben nemigen lehet megmondani, ki hova tartozik. Amikor a *Beliál leánya* című, már említett fejezetben Ozmonda felsorolja Ocskaynak a lehetséges árulók neveit, a főhős döbbenten hallja, hogy nemcsak ő, hanem még maga a fejedelem is ott szerepel a listán. Csajághy így fogalmaz a ruhára írott nevek kapcsán: „Itt semmi hamis érzékenykedésnek nincs helye. Itt ezen a patyolaton írva van a pokol evangéliuma. A testünkben van a rákfene, az árulás. Meg kell tudnunk, melyik ízünk fertőzött?”[26] A személyiség és a környezet viszonya ebben a regényben tehát szinte már a másodmodernség képletére emlékeztet, Szabó Lőrinc megfogalmazásában a „bolond szövevényben lenni szál” tapasztalatára (*Az Egy álmai*). A személyiség önazonossága kiszolgáltatódik egy kiismerhetetlen és csupa ellentmondásból álló közegnek.

Izgalmas megfigyelni, mennyire hasonló a helyzet Jókai egy másik hősével, Korponayné Ghéczy Julianával, *A lőcsei fehér asszony* főszereplőjével. A regény kezdetén a szerző felteszi a kérdést a különös, legendás személlyel kapcsolatban: vajon hogyan lehetett ez az asszony hős és egyúttal hazaáruló is? *Talán két lélek lakott egyszerre benne?* Szinte ugyanúgy írja le Korponaynét, ahogyan Csajághy jellemzi Ocskayt (kétféle lélek, kétféle sár). Ugyanaz a személyiségkonstrukció, és *ugyanaz a történelmi korszak*, lévén ez utóbbi történet is a Rákóczi-szabadságharc idején játszódik. Ám Korponayné bizonyos szem-

26 JMÖM Reg 41, 191.

pontból mindvégig nagyon határozottan őrzi az önazonosságát, hiszen ugyanaz a megszállott, szinte már abszurd vágy hajtja: bárói rangot, vagyont szeretne szerezni a fiának (éppen a tárgyalt regény főhősének, Ocskaynak a sztropkói birtokára pályázik). Hasonló megszállottság ez, mint Ráby Mátyás küzdelme az igazságért, vagy Berend Iván megingathatatlan eltökéltsége a bányatűz megfékezésével kapcsolatban, csak éppen Korponayné megszállottsága nem a közösséget, hanem csakis a fia érdekeit szolgálja, és ennek rendel alá mindent, lényegében még a fia boldogságát is, hiszen, ahogy a regény vége felé látjuk, a fiúcskát igencsak megviselte, hogy az anyja Pelargussal elküldte őt Lőcséről éjnek idején, hideg télen. A megszállottság viszont mégiscsak határozott belső állandóságot jelent – ami változik, az a körülmények összessége, a politikai viszonyok folyamatos újrarendeződése. Juliána megszállottságának tárgya és a cselekedeteinek vakmerősége nem megy keresztül semmiféle módosuláson. Ha kell, a császárral és az ő embereivel egyezkedik, amikor viszont azt látja, hogy tőlük nem várhat segítséget, akkor a kurucokhoz pártol. Az asszony perspektívájában nincs komoly szerepe a nemzethez való tartozásnak, csakis a fia számít, ezért önmaga felől nézve önazonos marad, kívülről nézve viszont a politikai kontextusból ítéltetik meg, amelyek változásával saját maga ellentétévé lesz. Hogy ez mennyire így van, azt Gyimesi Emese tanulmánya is igazolja, ahol a szerző hangsúlyozza, hogy a regény konfliktusrendszere nem a jó és rossz ellentétei mentén szerveződik, hanem egymással összeegyeztethetetlen értékrendszerek feszülnek egymásnak, ahol nincs kitüntetett nézőpont.[27] A szereplők egyszerre lehetnek ördögök és angyalok, attól függően, honnan tekintünk rájuk, ez a hangsúlyozottan paradox létmód pedig nemcsak a főhősnőt, hanem másokat is jellemzi.[28] Hasonlóan értelmezi a regényt Fried István is, aki hangsúlyozza, hogy az maguknak az eseményeknek az elbeszélhetőségét teszi problémává, rámutatva, hogy ugyanazok a történetek többféleképpen is elmondhatóak. Fried úgy látja a regény világát, hogy ott a bűn és az erény értelmezése táboronként változik, többféle igazság létezik, és ezen igazságok közé íródik be a hősnő története, szerepjátszása, színlelése.[29]

Nagyjából hasonló struktúrát rajzol fel a *Minden poklokon keresztül* c. regény is, amely egy évvel a *Szeretve mind a vérpadig* után készült, és szintén történelmi regény, bár a tár-

27 GYIMESI, i. m. 173.
28 Uo. 184.
29 FRIED István, *Mesemondás, ambivalencia, elidegenítés. Jókairól újra másképpen* = Uő, *Jókai Mórról másképpen.* 197–202.

gyalt korszak jóval korábbi (II. Endre király korabeli keresztes hadjáratról van szó), és a kritikai kiadás tematikusan a másik két erdélyi tárgyú regénnyel, a *Bálványosvár*ral és a *Damokosok*kal rokonítja.[30] A mű második részében Tompa Mária ezer veszéllyel dacolva járja be a Közel-Keletet, hogy kiszabadítsa a férjét, Lebée Lászlót, aki a keresztes háborúban fogságba esett, és Malek Adel szultán várának egyik börtöncellájában tengeti az életét. Mivel Malek Adelt vaksággal sújtotta egy szembetegség, az egyiptomi csuma, Mária maga készítette gyógyszert visz neki, amivel orvosolhatja a kórt. Az írt Márián kívül nem nagyon ismeri senki, és neki is halálos veszedelemmel fenyegető barlangokba kell leereszkednie, hogy megszerezze az alapanyagokat. Ennek következtében Mária gyógyító emberré, valóságos szentté válik, aki képes visszaadni az embernek a legdrágább kincsét, a szeme világát. Mint ebből kitűnik, ez a szereplő nem sok hasonlóságot mutat Jókai szerepjátszó hőseivel, távol áll tőle minden furfang, egyedül a szeretet és a hűség irányítja a tetteit; elmondható róla, hogy valóságos angyal, akinek a megingathatatlan morális alkat és az abszolút céltudatosság kölcsönöz szilárd önazonosságot. Mária egyébként azoknak a már említett hősöknek a sorába tartozik, akik a végletekig, már-már megmagyarázhatatlan megszállottsággal, minden belátható racionalitáson túl küzdenek valamilyen célért (Ráby Mátyás, Korponayné, Berend Iván). E hősök kapcsán akár az abszurd, sziszifuszi létezésmódról is beszélhetünk, ám Mária esetében nem teljesen erről van szó, hanem inkább a végtelen, önfeláldozó jóságról.

A regény esztétikai értékét az adja, hogy a látásnak és a vakságnak több különböző jelentésirányát kapcsolja össze. Első szinten a látás az érzékelést és az ehhez kapcsolódó esztétikai örömöt fejezi ki. Második szinten a létezés, az élet metaforája. Érdekes, hogy az út során Mária és a vezetője, Horus a térnek olyan szakaszain halad keresztül, amelyek a totális, szervetlen materialitást, anorganikusságot reprezentálják. Ilyen anorganikusságot jelentenek az ördög hegyei, amelyek teljesen egynemű kőzetből állnak, az irányok jelzése nélkül, illetve ilyen a Holt-tenger, aminek a partján Malek Adel vára emelkedik. „A Jordán vize folyton ömleszti e tengerbe a víztömeget, s az mégsem szaporodik; pedig nincs lefolyása sehol; a rettenetes napsugár annyit elpárol belőle. A halsereg, mely a folyam vizével együtt a Holt-tengerbe kerül, kétségbeesetten igyekszik kiszabadulni az elátkozott elemből, mely élő állatot nem tűr meg magában."[31] Ezt az anorganikusságot, tudatnélküliséget optikai dimenzióban a fehér szín reprezentálja: „minden fehér színt ölt;

30 JMÖM Reg, 45, 212.
31 JMÖM Reg 45, 169.

a semminek a színét. Jól mondta a fedái, ez a semmiség rettenetesebb a rémek változatos alakjainál: ez az elenyészés érzete!"[32] Mária tehát nem pusztán az érzékelés gyönyörét, hanem ezen keresztül a létezés teljességét is képes visszaadni mindazoknak, akiket vakság sújt.

Harmadik szinten a látás a (leginkább morális értelemben vett) igazságot is metaforizálja, amely, akárcsak Platón napja, illetve ideáinak világa, vakító fénnyel ragyog valahol a földi léten túl. Damaszkuszban Malek Kamel két templomos lovag felett ítélkezik, akik azért keresték fel, hogy elárulják neki a császárt. Malek Kamel nem sújtja őket halállal, ahogy a nép várná, hanem megkíméli az életüket, vaskalitkában küldve el őket az ellenséges uralkodónak. Amikor az emberek háborognak az enyhének tartott ítélet miatt, Mária kiáll a nép elé, és így szól hozzájuk: „Damaszkusziak! Egy Istent hívők! – Ti mindnyájan vakságban szenvedtek. Nem látjátok meg a napot az égen. Van-e fényesebb nap a fejedelemnél, aki ellenségét nemes tettekkel győzi le? Malek Kamel szultán kardja elég hatalmas volt mindig; orgyilkos tőre nem szennyezi be az ő kezét."[33] A látás itt egyértelműen elválik a fizikailag értett vizualitástól, és a morális értékek felismerésének metaforájává lesz. Mária ebben az értelemben is visszaadja tehát a látást, azt mondhatjuk, hogy nem pusztán gyógyító, aki személyében reprezentálja a morális jót, hanem közvetítője is ennek a moralitásnak, az igazság birtokosa és átadója is.

A fordulat Malek Adel várában következik be, amikor Mária meggyógyítja az uralkodó szemét, visszaadva neki a látását, aztán kiszabadítja a sziklabörtönből a férjét, és még az azt őrző vad oroszlánt is lecsillapítja. A történetnek eddig a pontjáig nem volt világos, hogy Horus, aki a Hegyek urának bérgyilkosa, miért kísérte el a várig Máriát, akire ő maga is valóságos szentként tekint. Itt derül ki, hogy Horusnak egy női bérgyilkosra volt szüksége, mivel a várba csak nőket engednek be, ám a muzulmánok között nincs ilyen, ezért kereste Horus a keresztények között a feminin fedáit. Horus arra számított, hogy Mária, amikor megpillantja a szenvedő férjét, dühében kést ragad, és megöli Malek Adelt. Mária ilyesmire soha nem lenne képes, ám az uralkodó halála Horus várakozásának megfelelően mégiscsak bekövetkezik: amikor a látását visszanyert Malek Adel elolvassa a postagalamb által hozott levelet, és megtudja, hogy a birodalmát az általa megkötött béke után újra háború sújtja (ezt addig eltitkolták előle), összetörik a szíve, és meghal.[34] Nem más történt tehát, mint hogy Mária, aki a gyógyítás valóságos szentje, most *éppen ezzel a képességével vált azzá a gyilkossá*, akinek Horus szánta. Pontosan a jótett vált végzetes cselekedetté: aki egy adott kontextusban az abszolút jót képviseli, egy másfajta összefüggésben végletesen rosszá válhat anélkül, hogy ő maga változna, az uralkodó metaforikus feltámadása (hiszen a látás képes-

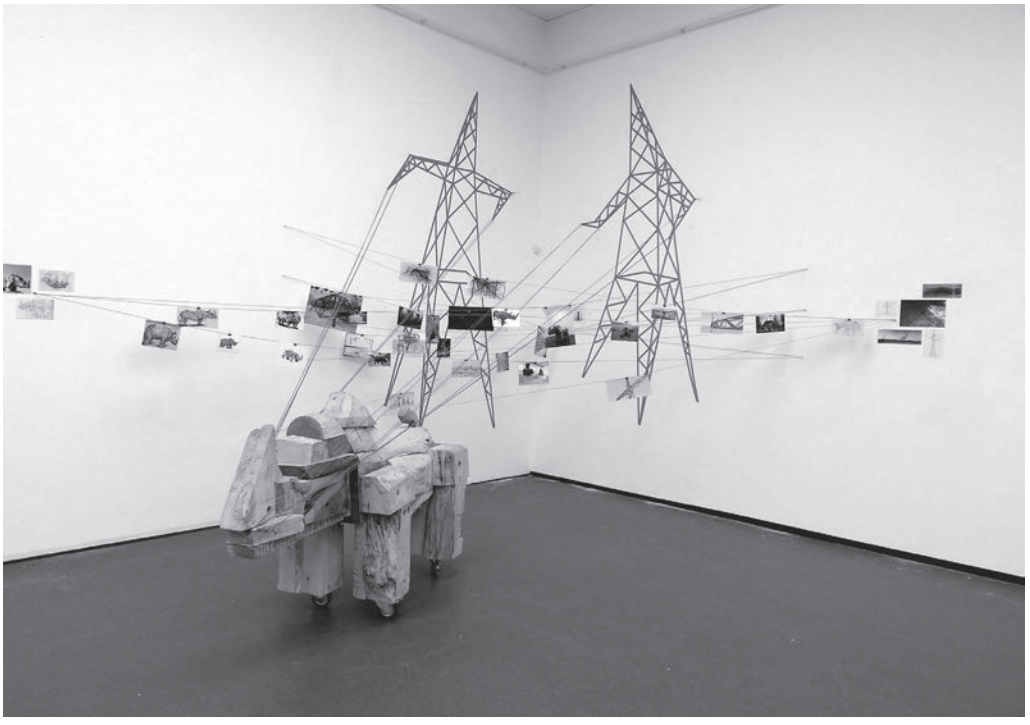
32 JMÖM Reg, 45, 175.
33 JMÖM Reg, 45, 156.
34 JMÖM Reg, 45, 188.

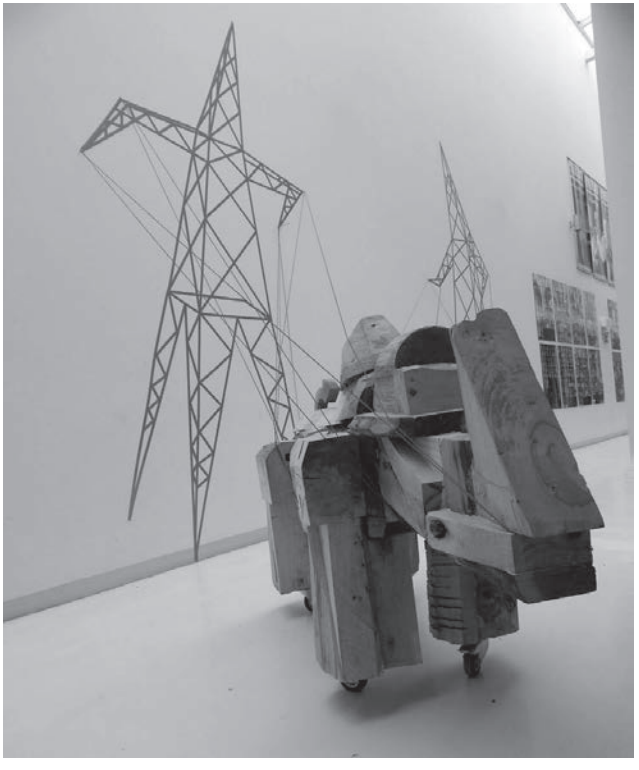
sége az igazsággal való szembenézést teszi lehetővé) a halállal azonos. Az önazonosság tehát azért nem valósulhat meg, mert különböző perspektívákban, kontextusokban ugyanaz az entitás vagy tett önmaga ellenkezőjévé válhat. A kontextus ilyesfajta lezárhatatlanságának és uralhatatlanságának tapasztalata Jókait a posztmodern szerzőkkel rokonítja. (Más vonatkozásban egyébként Margócsy István is szól arról, hogy Jókainál gyakori a jó akarat rosszra fordulásának bemutatása vagy a rosszra irányuló, de végül a jót szolgáló törekvés témája.[35])

Újabb paradoxon, hogy míg Mária önazonosságát az biztosítja, hogy visszaadja más emberek látását, megmutatva nekik az igazságot, addig az ő tetteit éppen az teszi lehetővé, hogy *vak önmaga iránt*: el sem tudja képzelni a szörnyű valóságot, miszerint a férje valójában a nővérét, Annát szereti, a saját bűnös vágya elől menekült bele a szentföldi hadjáratba. Mária az útba azért vág bele, mert hisz abban, hogy a „minden poklokon" túl lehet jutni, és a poklokon túl el lehet érni a boldogságot, csakhogy éppen ez az, ami nem következhet be. Bálint az utazás kezdetén elmondja a nőnek, hogy az út során tapasztalt szenvedéseken túl létezik még egy pokol, amiről nem beszélhet – a paradoxon lényege az, hogy ez a meg nem nevezett pokol valójában nem a boldogsághoz vezető út része, nem egy pokol a poklok sorában, hanem maga a megérkezés. Ez azt jelenti, hogy Mária a látást visszaadó és a külső igazságot megláttató csodálatos hatalmát annak köszönheti, hogy ő maga vak a saját sorsa iránt (ha nem az lenne, nem indult volna útnak). Így tehát az önazonosság nem csak attól hasad ketté, hogy a gyógyító hatalom pusztító erővé válhat, hanem attól is, hogy a személyiség önmaga felé éppen az ellenkezője annak, amit a külvilág irányában jelent. Látható, hogy a regényben különböző paradox személyiségszerkezetek rétegződnek egymásra.

Ám van még egy harmadik csavar is a történetben. A regény végén Mária ironikus módon egy pillanatra mégiscsak megtapasztalja a vágyott boldogságot. Az asszony, hogy Lebée László boldog lehessen Annával, eljátssza a saját halálát, egy viaszbábot ravataloztatva fel maga helyett. Amikor titokban kilesi, hogy a férfi mennyire gyászolja őt, végre megtapasztal valamit a boldogságból, mert érzi, hogy Lebée László valamennyire mégiscsak szerette őt: „Mária gyönyörködött abban, hogy az, aki életében őt nem tudta szeretni: halálában ily fájdalommal vallja be szeretetét."[36] Vagyis a mindvégig keresett beteljesülés pillanata paradox módon akkor következik be, amikor a főhős már nem azonos önmagával, külsőként látja önmagát. Ez ráadásul egy halott, anorganikus külső, vagyis az az állapot, ami ellen Mária mindvégig küzdött. A viasz fehérsége felidézi a Holt-tenger fehérségét, ami a halál metaforája, Mária a célt akkor érte el, amikor radikálisan levált önmagáról, azzá a halott anyaggá vált, amit azelőtt ő maga volt képes leküzdeni, most azonban éppen az azzal való azonosságból nyeri a boldogságot. Az identikus személyiség tehát megalkothatatlannak bizonyul: ha nem belülről, akkor kívülről fenyegeti dezintegráció, mivel a személy olyan uralhatatlan kontextusokban létezik, amelyek folyamatosan kimozdítják önmagából, minduntalan önmaga ellenkezőjévé változtatva.

35 MARGÓCSY, i. m. 321.
36 JMÖM Reg, 45, 200.





DILEMMA, 380x470x150 cm, FA, GUMI, RAGASZTÓSZALAG, 2016

GALDA GÁBOR ATTILA

IDÉN NEM LESZ HÓESÉS*

Most kellene lemérnem a szobák falait,
de hogy is lennék képes m²-be szorítani
egy gyerekkor kiterjedését? Bútorokat
mozdítani, amiket végső helyre terveztünk.
Kihúzni a konnektorból minden kapcsolódást.
A lámpa foglalata üresen lóg.

Maradnánk, de megrepedt a vakolat.
Vaslapát csikorgása a törmeléken.
Idén nem lesz hóesés, kilátás egy erkélyről,
ahol először sodortam be az őszinteséget,
ahonnan először engedtem útjára a tájat.
Mindig csak egyetlen bögre a földön,
bűzlenek belőle az elnyomott gondok.

Csak a hosszabbító gombja vöröslik.
Kimondom az ablakon félretett szavaim,
a szemeteszsákok közt landolnak.
Hajnali macskáink félholtra pofozzák,
ajtónk előtt hagyják lefejezett értelmüket.

* *A szerző a Kortárs Hangon irodalmi pályázaton 2021-ben az Irodalmi Szemle közlési lehetőségét nyerte el.*

URAKY NOÉMI

(H)ARS POETICA*

Vajon a melltartóm mögé látsz, vagy beljebb is?
Hol van a határfelületem?
Érzed-e az egzisztencia-megrendüléseim lökéshullámait?
Ha elköszönés közben megsimítod a karomat,
érzed-e a gondolat-rögöket a bőröm alatt?
Szennyvíz fröcsög a szádból és ezzel mosdatsz meg.
Megrendít a tudat,
hogy talán magamba is szívhatom.
S majd a későbbi szivacs-voltomban
lehetek-e másabb nálad?

* *A szerző a Kortárs Hangon irodalmi pályázaton 2021-ben az Irodalmi Szemle közlési lehetőségét nyerte el.*

NÉMETH BÉRES CSILLA

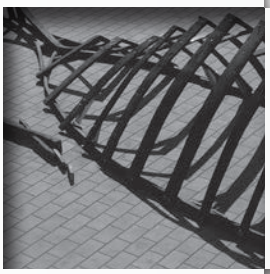
MIELŐTT

Még alszik a család. Csend a te idődd. Kikacsázol a WC-ig. Zaj nélkül próbálod intézni, nehogy átszakítsa a reggeli burkot. Épp ezért villanyt se kapcsolsz.

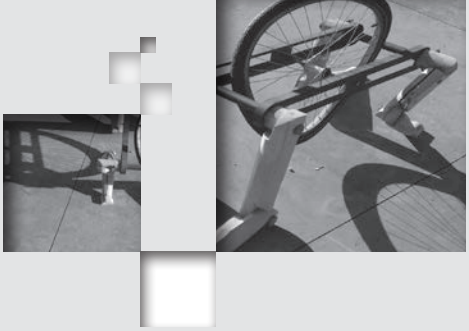
A redőnyök csikorgó koccanása is visszafojtott szigorú szemedtől. Egy szelet keksz, egy pohár víz. Még hálóingben nyújtasz a gyerekszoba szőnyegén halk szuszogásuk ritmusára. Aztán szorítod magadra a sportmelltartót. Rózsaszín bugyi, lenge felső, rövidgatya, zoknik. A cipőn dupla csomó, stopperóra. Kulcs a hátsó zsebben, de nem zárod be az ajtót. Sértene a kattanás. Úgy fognak aludni, ahogy hagytad őket. Ilyenkor mindenkit megcsalok magammal. Csak ketten. A lakótömb óriási kék árnyéka fújja a hűvöst. Amint kiérsz a fényre, nyár van. A színész úr gőzölgő kávéjával, kis fehér kutyája pórázon, a kukatároló sarkából még utánad néz, amikor éppen átlendülsz a lépésekből, apró elrugaszkodásokkal egyre szabadabban. Futsz. Ez csoda. Álmodban ólomsúllyal húz vissza a föld.

És máris figyelsz a légzésedre. Három szívásra jön két kifújás, ebbe kapaszkodsz végig miközben hagyod, hogy a képek peregjenek, de ne hatoljanak a szívig. A lábak. Nem is gondoltad, hogy ez a súlyos nekirugaszkodás a térnek, ez a folytonos harc és tolatás az időben, ez futás. Haladsz, és faragod a másodperceket. A hídra fel, és át. A fölfelé út a kedvenced. Meghódítani! Gyors és erős vagy, aztán felszabadult lelökődés a csúcsról. Frissülten fordulsz rá a kerékpárútra a Duna partján. Nézed magad. Szinte mindig ugyanaz az útvonal, ugyanazok a házak, a mindig más ugyanaz folyó, és én sem vagyok a folyó számára változó. Mindig ugyanaz a nő végzete felé. A sirályok szeme. Károkatonák vizes kampónyaka kunkorodik ki, de ezt most nem láthatod. Az egész. Érted. És felvillannak az otthoni színek. A transzformátor mögötti kék a temető sarkában. Csalános barnája a naplementében egy szomorú randevú emléke. Pedig előtte tisztára lett mosva a falu. Csak szívünk rozsdája égett bele a képbe. Átáramlik a levegő, szinte felrobbantja a pumpát. Piros arccal futsz a nap elől, mindig az újabb kiválasztott pontig. És rendezed lépteid és légzésed, és megpróbálod kihagyás nélkül tolni magad előtt az időt. Hogy leegyszerűsödnek a dolgok két futás között, csak egy üres fehér folyosó. Aminek a kapuján át izzó dicsfénnyel lökődsz, s amikor már ugatva dől feléd a szétkopott fehér, újra öltöznöd kell. De most haladsz. Tested győz, győzöl a tested felett. Elrúgod magad, földet érsz, és újra, nem hagyhatod, hogy bármi is. Képes vagy rá, és ez kell! Már végigsurrantál az avaron az árnyékkanyarban, most jön szembe veled az az őrült rolleres. Egyszer előszedi a kést a zsebéből, darabokra metél, és megeteti a halakat. De egyelőre nem meri, csak bámul rád, miközben te úgy haladsz el mellette, mintha nem létezne. Talán elhiszi. És visszafordul. Túléled még a gyilkosságot is. Ahogy már egyet túléltél. De ott sem a tettetés segített, csak az idő futott ki a lába alól. Azt hitte, van még neki, és beleférsz az egyenlet megoldásába. Aztán, mielőtt utolérték volna, megfordult, hogy véres szívvel szembenézzen a nappal. Ő futó volt. Ócska sportcipőjében étlen szomjan, ultratávokat futott, ha érezte a bajt.

Nézte magát: inas testével milyen színtelenül suhan a megalázó élet felett. Nem lehetett helyesen szeretni. De te nem is tudsz. És elfutsz, hogy magadnak lehess. 2100 méter megvan, kifutsz a védőfal mögül. Most jobbról zárja a teret egy magasabb. Ez a purgatórium télen-nyáron süti az egyik feled, a szél másik oldaladról érkezik, és a hullámok hangja is közelebb. Neki-nekilendülsz egy uszályhajóval versenyezni, a forduló előtt rendszerint elhúznak egy orrhosszal, az már nem a te képed. Az órát nézed. Könnyedén nekilendülsz. Szemben a napnak. Mostantól a fény csapkod, bánt és bántalmaz. Szűkre húzod a szemed és egyre nagyobb szívással ereszted tüdődbe a friss forró levegőt. Piros és zöld liánok közül küzdöd át tested a megfakult kékbe. Kis kertek ugornak eléd, bódító illat falán kell újra áttörnöd utad. Az ő illata fal volt. Bezárta magát. Hársfateával mosta szőke haját. Ott állt a sekély Garamban, és nézte a két nevet. A tiédet, és húgodét. Kerek kövekből kirakva. Kis kerek mellecskéket. Még hajnalban is ott állt, szemében hordta szét folyóra írt neveinket a víz. Miért csodálkoztál? Nem az egyetlen eset, hogy latolgatnak köztetek. Három szívás és két kifújás. Rendezned kell, visszahúzni gondolataid, nem tudatosítottad az utat, úgy érted el a következő pontot. Innen még négy perc a parkolóig. Egy másik élet. Ilyen igazságtalanul begyógyult karcolás. A testvéréhez ment előtte a fővárosba, hogy beszéljen neki rólad. Ki kérte? Ki biztatta? Csak szóba álltál. Nem szabad! A magányos férfi mind őrült. Menni kell! Ujjaid hegyétől indul a zsibbadás. Már nem teljesen tiéd a tenyered. Belemarsz a levegőbe, ezeket a mozdulatokat kíséri Daphné sikolya, Jézus gyökérkeze Grünewald keresztjén. A combodon kis gyöngyszemek gurulnak, nedves homlokodon végighúzod újraéledt tenyered. De a ritmusból nem billensz ki. Számolásra kényszeríted agyad, szád, légcsöved, tüdőd, s a vér szót fogad. Gőzerővel működik a test. Megállíthatatlan. Honnan ismerte testvérét? Nevelőszülei voltak. Megkéselt elhagyott testek. A sok megaláztatásért. Listája volt, akikkel helyére kellett tenni a megbillentett talajt, amin csúszott lefelé. Vérrel. Megint jön a rolleres, pedig remélted, eltűnik, mire visszaérsz a felső részre. Minek rajta az a sokzsebes mel-



lény? Utána nézel, de nem állsz meg. Cipőd kerek orrát figyeled, fejedben folyamatosan számolod: egy, kettő, három, egy, kettő, egy, kettő, három, egy, kettő. Gyorsítasz, mintha a célba futnál, azonnal egy óriás mágnes taszítana, nehezednek lépteid. Lassított felvétel a célról. Lábak, karok felett átvett uralma. A kanyar után, felfelé a dombon megújulsz, szinte ujjongva tör fel a tüdődből a szél. Autók suhannak át a másik országba melletted, s te lassan eléred a csúcsot, s onnan sodor majd a lendület haza. Magadba fogadod a reggeli város tornyait, kéményeit. Befordulsz a süttői márvánnyal kirakott polgárházak közé. Halványuló múlt, fölhólyagzott térben. Az utca végén a nagy kék árnyék a lerombolt házak helyett már a lakótelepé. Itt van a ketreced. Az utolsó 10 méteren lelassulsz, megállsz a bejárat előtt. Rámosolyogsz a hűsölő virágokra. A névtelen-arctalan emberek még csak most indulnának munkába, nem léptek ki a lakásaikból. Majd utánad. Az elkerülés sorsszerű. Fel-fellibben egy-egy függöny az otthonok sötét szemében. Megkerülöd az ötbejáratnyi tömböt, már csak ütemes lépésekkel, közben dörömböl halántékod, pörög szíved. Csitítod. Mire belépsz a rossz szagú lépcsőházba, legyen csend! Bent és kint. Még vagy fél óra a tiéd. Most arcod élettel teli. Most szép vagy. Imádkozni fogsz.



KÁNTOR ZSOLT

HÉRAKLEITOSZ ÉS EMPEDOKLÉSZ SÉTÁL

PÁRBESZÉD LANTRA, CINTÁNYÉRRA

Mennyiben más a látásom, mint a hangom?
Aki – ként beszélek, Túlfűtött én-valóm.
Mégis valami anyagtalanság mondja el.
Abból, amit írok, egyre több a szó.

S lassan kirekeszt a szövegből a nyelv.
Munkába állít a szó. Képzelni kell.
Nem elég várni, hogy szülessen magától.
Én beszélek, és közben tágul.

A túlzott összhang nem emel, csak gátol.
Bár egy akaraton vagyok a szöveggel.
A szívem helyén mindvégig a nyelv ver.

Egyfajta cél lebeg lelki szemeink előtt.
Csak sejtjük, mi a mellékes és mi a fő?
S nemcsak az idő, a szöveg is eltelt.

A SZEKVENCIA MEGAKASZTÁSA

KAGYLÓHÉJKEHELY ÉS IRÁNYTŰ-GALLY

Talált olvasat. Sodrott mívű fonat.
Mintha keletkezés-kárpit vonná be
A számunkra érdes dolgokat.
Az alvás mosdómedence.
Olyan lágy a víz, mint a balzsam.
Mintha kicsit szénsavas lenne.
Körös-körül a szolgálattevő
Asszonyok tükrei.
Szegek tartják a tanítást.
Egy talentum arany a hit.
18 karátos arany, gravírozott olaj.
Ráfonódik az idő, a haj.
S itt vannak a tálak, csészék.
A sittim-fa láda.
A szövetség kies hazája.

A MÁMOR SZEPLŐTELEN SZABADSÁGA

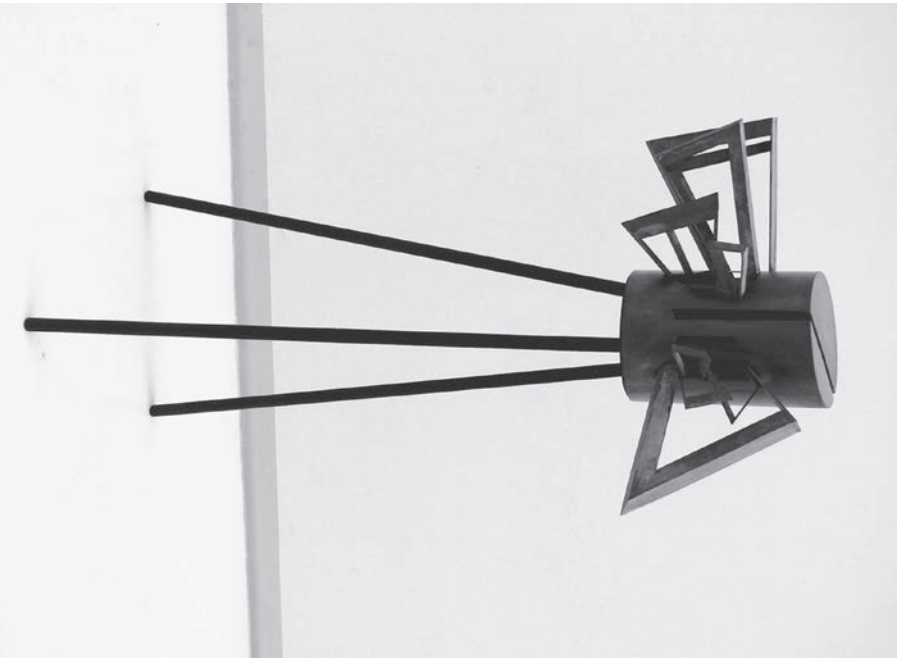
VERS A HIERARCHIKUS-INTEGRATÍV BEFOGADÁSRÓL

A feleségem eltart. Egész nap írok.
Most vagyok, hatvan felé, az a fickó, aki akartam lenni
Valaha. Mit jelent olvasni?
Nem tudja senki. De nem tenni ezt?
Rettenetes teher. Akár a kert. Nem lehet hagyni.
Az elágazó ösvények kertje.
Gondolati mélység tekintetében
Felülmúlja az összes léten túli mályvát.
A berkek lustálkodó metafizikáját.
Az én és a könyv két külön kötetként
Aposztrofált világ.
Az egyik státusz, a másik entitás.
Gőg és alázat forral egyaránt
Alamuszi intrikát. Bár az önzés délibáb.
A legélesebb elme se érti, a reflektált egóra mi vár?
Ami biztos, az a szövegterem(tés).
A karantén miatt bezárt a söntés.
S a lélek önmegértését csak egy dolog
Viheti előre. Ha házinyúlra vadászik.
Az ágyban alvó, kellemes hölgyre.

EMPÍRIOKRITICIZMUS

A TISZTA ÉSZ MELANKÓLIÁJA

Min gondolkodsz folyton? Csak azon,
Ami nehéz? Aggódsz, és nem élsz.
Csak egy kis idő, és megjön az ebéd.
Dopaminnal szebbnek tűnik ez a hét.
A zúgolódás hozza a szükségeket.
Legnagyobb ellenségünk a keserűség.
A melankólia és a rezignáció kié?
Uralkodik rajtunk s felettünk, a lefagyott tudás.
A sztereotípiák. A penge Igék.
Ha folyton bőgsz, hisztizel, a pupillád kiég.
Inkább legyen szecesszió és reneszánsz
A mindennapi beszéd.
Sugározzon belőled a bőség. A túlcsordult lét.
A töprengés, akár a keletkezés.
2
Duchamp piszoárja se lehetett fehérebb.
Mire jönnek a vendégek, összemegy az arc.
Leköpöm a tükröt. Plusz ablakmosó, illatos géllel.
Éjjel szobor voltam legalább. Most boldog habarcs.



HENGER(ŰR)TARTALOM, 70x45x25 cm, KONSTRUÁLT FÉM, 2013

NAGY HAJNAL CSILLA

SZEPTEMBER

NYELVED HELYÉN A SZAVAK

– Nem tudom, mit mondjak.

– De én nem... nem is úgy értettem, hogy erre neked... – hallom a hangján a pánikot, gyorsan közbevágok.

– Várjál, félreértesz, én csak úgy értettem, hogy nem is tudom, mit mondhatnék, vagyis érted. Amióta hazaértem, emészt ez a csend körülöttem. Észrevétlenül ősz lett, én pedig benne ragadtam, jobban mondva legszívesebben benne ragadtam *volna* veled a nyárban. És én sem tudok mit kezdeni ezzel az egésszel itt most.

– Pedig tudtuk, nem? Tudtuk, hogy megint lesz ősz. Ennyire nem lehettünk élhetetlenek a Balkánon, hogy elfelejtettük, milyen sorrendje és ideje van az évszakoknak.

– Pedig nagyon úgy tűnik, nem?

Fáradt nevetés.

– De.

– Félek a mondatoktól. Úgy általában is, de mostanában, az utóbbi napokban egy kicsit mintha túlságosan félnék tőlük. Mintha hirtelen több jelentőségük lenne. Pedig semmi sem változott, mármint a mondatok világában, miért változott volna bármi is…

– Értelek, persze.

– Szóval, nem tőled félek, és nem magamtól, valójában. Nincs mitől félnünk. Sose volt. Csak ezek a mondatok… a mondatok borítanak ki. Ez is. Mindegyik. Egyszerűen, ahogy hangzanak. Ma például eszembe jutott egy különösen ijesztő mondat.

– Elmondod?

– Nem fogsz megijedni?

– De, valószínűleg meg fogok, és?

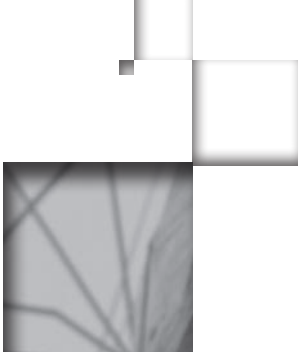
– Igazad van. Az jutott eszembe, hogy a valóság ma egy rosszul összezárt állkapocs.

– Húha. És ez mit jelent?

– Hogy minden a helyén, vagyis, minden van valamilyen helyen, nem is különösen érzi úgy az ember, hogy valami, valami fatális történt volna, de valahogy mégis van valamiféle zavar a levegőben.

– Úgy érzed, történni fog valami rossz?

– Nem, úgy érzem, semmi nem fog történni. A tudtunk, és mondhatni, beleavatkozásunk nélkül legalábbis biztosan nem. Úgy érzem, ki fog kelleni nyitnom a valóságom



állkapcsát, szétfeszítenem, úgy, hogy a valóság nem is fogja igazán érzékelni, főleg nem értékelni, hogy miért kell itt lényegében erőszakot tennem rajta, és mégis, fel fog kelleni nyitnom, hogy aztán a *helyes* pozícióban záródjon vissza. Amíg össze nem forr véletlenül. De mégis, ki vagyok én, hogy eldöntsem, hogyan kellene a valóság állkapcsának összszezáródnia? Ezért félek ettől a mondattól. Mert hagyhattam volna a francba. Nem kell belenyúlnom mindenbe. De így, hogy eszembe jutott ez a mondat, már nem tudok csak úgy elmenni fölötte… sőt, az is lehet, hogy már összeforrt. Mintha újra kellene törni egy csontot. De melyik megoldás vajon a fájdalmasabb? Vagyis, melyik a kevésbé fájdalmas? Szétfeszíteni a rosszul összeforrt állkapcsot, vagy ezzel az enyhe disszonanciával élni mostantól örökké?

– Dehát, egy állkapocsnak, szóval, annak nem kell folyamatosan összezárva lennie.

– Akkor… rossz a metaforám?

– Pont hogy nem. A metaforád tökéletes. Minden metafora tökéletes, ha működik. Csak meg kell nézni, ha már ezen a vonalon, ezen a mondaton indultál el, hogy működik-e. Mi lenne, ha a valóság egyszerűen, megszólalna? Vagy ha, mert értem, hogy nem akarod, hogy most megszólaljon, *mondatokká fajuljon a* valóság, de akkor mi lenne, ha egyszerűen a száján keresztül venne egy mély levegőt?

– De erről hogy győzöm meg a valóságot?

– Miért kell meggyőzni róla? Nem volna egyszerűbb simán csak elhinni, esetleg erről egy újabb mondatot feltenni, hogy a valóságban nagyon is szüksége van időnként, még ha nem is mindig megy ez neki annyira egyszerűen, de vennie kell néha egy igazán mély levegőt? Olyat, amit csak kettényílt állkapoccsal tud? És akkor viszont feltételezhetjük, hogy másodszorra már magától a helyére kerül ez az állkapocs.

Ízlelgetem az elméletét.

– Nem tudom, milyen ütemben lélegzik a valóság.

– Az majd kiderül. Érezni fogod, érezni fogjuk a mély levegőt. Az egész világ érezni fogja. A valóság lélegzetvételei nem hozzánk tartoznak. Szolipszizmus ide vagy oda.

– Ez jó. Jó lesz. Ettől a mondattól most nem kezdtem el félni.

– Akkor innen kezdjük el. És én tényleg csak azt akartam mondani, hogy hiányzol. És nincs ezzel mit kezdenünk, se neked, se nekem. De én a kimondatlan mondatoktól sokkal jobban félek, mint a kimondottaktól.

ÁRKÁD, 10x40x160 cm, VAS, FENYŐ, 2013

SIROKAI MÁTYÁS

VISSZA

Ahogy a magasban
a jobb és a bal
félteke megszűnik
ellentétesnek lenni,
amikor kérges tagjaikkal
visszaérintenek.

A TERMÉSZETI

Nem a színeváltozást,

egyedül a testet,
a természetit,
a senkihez,
csak a többi
élőhöz tartozót,

ami mégis megteszi
csendben, a maga
felfoghatatlan útján,

bármit is akarunk tőle.

ZÖLD TÉR

Ez a múló rosszullét,
a félrekapott vagy esdeklő
tekintetek, az úgynevezett
emberi alapállapot, még futás
közben is,
pedig a tér

a nyírott fűben nevető
kutyákkal, a decemberi
fák gyerekrajzaival
és a tompa dobokon
puffogó lábakkal

(tovább, tovább) –

hogy lehetnek a szemek
ilyen tétovák, ha a zöld tér
maga a látás.

TÓTH KINGA

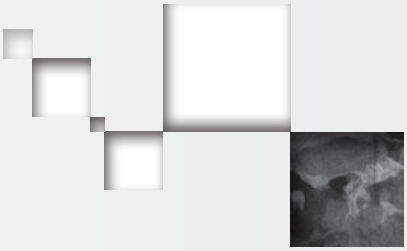
NYELŐCETLI

(MÁRIÁNAK ÉS A HUGO BALL GIMNÁZIUMNAK)

o
a lába a könyvjelző t o p
a balra piros zsinór azzal roo p
áldd meg hogy mozogjon rajt p
a gombaénszarurétegemen én t TT t Pr
fájdalmamon zsinórral lenyese t a
fájásdarabomon fellógatom fekete M
képedre feketebajomat a másikmaradék o
hadd legyen vérerezett faxgépbe
dugom satnyaságom barátaimnak
lövöm kitalált számokra Mária
lábpapíroddal bélyegzem tele a
bőrömet csonkokra ragasztózom a te
maradékod növesszen csontot elhalt
akaratomra keverje meg a nyálam
a gyógyfőzeted a cetlidtől álmodásom
kétlábúvá válik nyugodt réteken rohanok
utának talpam gyökeres
a legérzékenyebből lecsírázom kápolnádba
szobornak nem leszek fél-//-láb

TÓTH RÉKA ÁGNES

MÁR



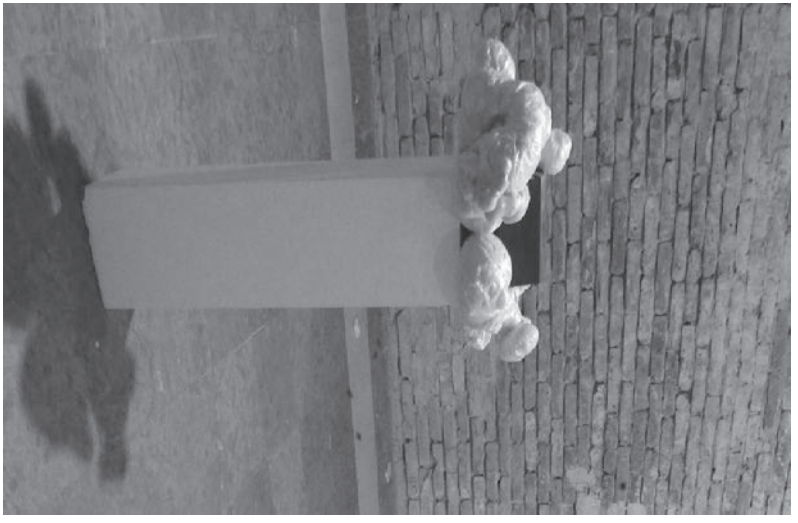
sosem rakom magam össze eléggé
mondd hogy a hazatérés nem egy újabb műsor
amit azért találtál ki hogy más legyél
és többet ne várjalak
az erdők nem azért zárnak össze előttem
mert te elvesztetted irányaid
és a kiszáradt mezőkön bolyongva
egyre az eltévedt borjú hangját utánzod
a lucfenyők árnyékában a tó kisimul
köd száll sarkad alól futás közben
hiába illeszkednél a másik lábnyomába
fényes részekbe vágnak szét
az erdő nem fogad vissza hiába kéred
a bokor alján alvó nyulak énekét nem hallod
a fán felejtett tükörből arcod nem az őzé
akit abban a sorban hagytak
tekintetedben kihalt strandokon fúj a szél
több a húsa a szilváknak
élesebb az áfonyabokrok széle
karod kifakul a lámpák alatt

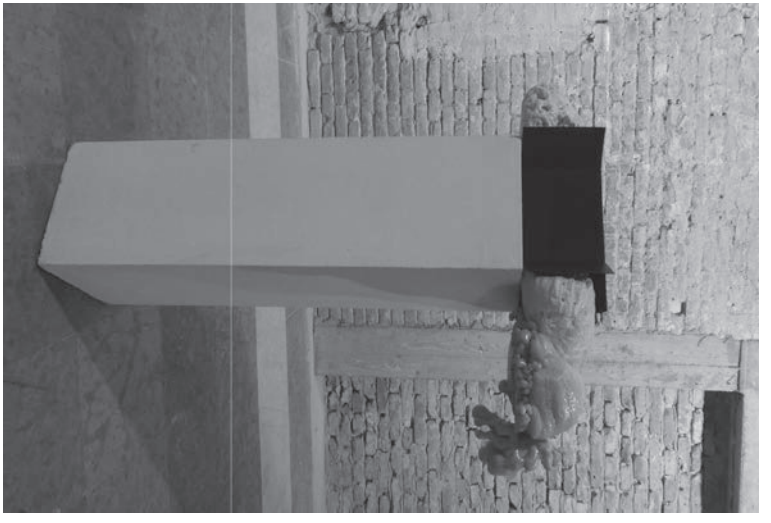
IN PERPETUUM

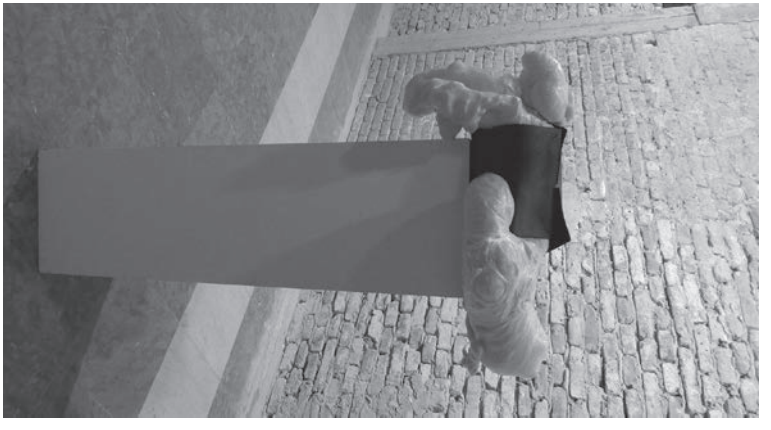
Jancsó Noéminek

csak futni
csak az utcán
csak a járdán
csak a betonon
addig futni amíg egy ablakot
ki nem nyitsz
most jó
ne írj
ha írnál is csak annyit
hogy jössz és vagy és látsz
üzenetek nélkül is ide találsz
koordinátáid hozzám igazítottad
és a ritmus az enyém akkor is
ha máshoz mérted magad
ha nem most nem így
nem itt és nem hozzám
egy másik reggelben majd
felém vezetnek az utcák
ahol te futottál én csak néztelek
a gangon nem vár senki
az utolsó üzenet amiben olvaslak
abban a buborékban még felbukkanhatsz

ha már tudod hogy nem merülsz többet
ez egy ilyen tavasz
eldöntötte rég hogy elhagy
szobáiban nem virágzik nefelejcs
és nem ér égig virága
színét kiitta a napfény
mellkasodban a rügyek némák
kipattannak ha magadhoz érsz
most és mindig és most
egyedül te tudod
milyen kezdőbetűket
töröltem le magamról
ami nem te vagy
az ablakban ismeretlenek
örülnek a nyárnak
most sehova se futhatsz
minden felhőben egy monogram
világít és piros festékkel újrahúzom
az elmentett csókok kontúrjait







PÁRBESZÉD, 3x50x30x40 cm, VAS, PURHAB, 2017

CSEHY ZOLTÁN

AZ ANYA MINT NÖVÉNY

JUHÁSZ FERENC ANYAVERSEINEK BOTANIKÁJA

Juhász Ferenc költészete szinte kiprovokálja, hogy növényi hasonlatokkal éljünk, hogy az írásmódot és a szövegszerveződést a burjánzás, a sarjadás, a növényi terjeszkedés, sőt egyenesen a vegetatív sokk fogalmaival írjuk le, hogy az önmaga televényén és humuszán új életet sarjasztó biodiverzitás szédületes fortissimóját lássuk meg benne. Ez a szövegsarjadás és szövegsarjasztás hatványozottan organikus létet kölcsönöz ennek a versnyelvnek, egy újszerű biológiai ritmus lüktetését alakítja ki és fokozza fel. A természet, a növényi terep itt sohasem díszlet vagy dekoráció, hanem maga a szervesen összekapcsolt történések színpada és színtere, a folyamatosan zajló metamorfózisok hol idilli, hol félelmetes káprázatában szerves egységként megjelenített történések szimultán létsávja.

Juhász Ferenc anyaverseinek gazdag botanikáját két kötet, két verskompozíció terepén vizsgálom: az *Anyám* (1969) és a *Föld alatti liliom* (1991) rózsa- és liliommotívumait, antropomorfizált, metaforikus aspektusait állítom előtérbe, miközben a Juhász-líra organikus fejlesztésének növényi-vegetatív komponenseit is figyelni szándékozom.

Kun András az *Apám* mellé illesztett *Anyám* című „ikerpanegirikuszt" a „mindenség-ihlette" eposzok sorába illesztve értelmezte, és olyan túlburjánzásról beszélt, mely az „integrált képzelet" ellenében veszi birtokba a szöveget, majd a térbeliség, a kiterjedés architektonikája felől konstituálja meg magát a költeményt. [1] Bármennyire tetszetős is az *Apám* és az *Anyám* ikerpanegirikuszként való olvasása (s erre a szerző maga is bátorít), stiláris érzékünk ösztönösen tiltakozni kezd ellene: az *Apám* érzékelhetően tömény illyési-petőfis diskurzusát az *Anyám* majdhogynem szürrealista asszociativitása szinte maradéktalanul felszámolja. Poétikai értelemben sokkal nyilvánvalóbb az *Anyám* anyaképének rokonsága a *Halott feketerigó* anyaképével, ahogy azt pl. már Szakolczay Lajos is észlelte.[2] Az *Anyám* az *Apám*hoz képest egyfajta epikai minimumra szorítkozik, miközben a nyelvi burjánzás maximális érzelmi hatására törekszik: a logikai fegyelmet szinte a metaforák aknamezőire csábítja, a mitikust és a szakrálist őssémákba rendezi, s ezeket rendre ki is játssza.

Pomogáts Béla a költemény szerkezetét Roman Jakobson nyomán a grammatikai párhuzamosságok és a népköltészet viszonylatában olvasta:[3] elemzése a paralelizmusok grammatikai báját a belső költői dráma erővonalai közt érzékelteti, melyek szinonim és antonim feszültséggócokat hoznak létre. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy e kapcsolódási pontok szervesek, és noha a Kalevala-dikciót mozgósítják, gyakran transzgresszív módon viszonyulnak az archaikus költői hagyománystruktúrákhoz. Itt lép be Pomogáts olvasatába a bartóki hagyománymodell, bár a rokonítás kifejtetlenül marad. E modell, s ezt már én teszem hozzá, akár az organikus zenei fejlesztés számos aspektusának adaptálhatóságát is jelent-

1 Kun András, *Juhász Ferenc: Anyám*, Alföld, 1970/5, 82–84.
2 Szakolczay Lajos, *Juhász Ferenc: Föld alatti liliom*, Kortárs, 1991/7, 98–99.
3 Pomogáts Béla, *Párhuzam és halmozás*, Jelenkor, 1971/ 3, 231–242.

hetné. Lendvai Ernő fantasztikus leleménnyel mutatta ki egyes Bartók-darabok zenei aránytanának és szerkezetének a növényi struktúrákhoz hasonló, organikus fejlesztésű karakterét: kiderült pl., hogy a *Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára* című mű ún. piramis-fúgáját a napraforgó-virágzat tányérján elhelyezkedő spirálok száma és a sziromszám aránytana határozta meg, de az ún. Fibonacci-sorozat (spirál) logikáját mutató fenyőtoboz, eszterláncfű, székfű, margaréta, kaktusz vagy a levelek szárakon való elhelyezése is „organikus" zenévé írható.[4]

Juhász ritkábban használta a csonka metaforát, képalkotó radikalizmusa nem egyszer inkább a tertium comparationis enigmatikusságát célozza meg. A legkézenfekvőbb metafora az önazonosságunk kiterjesztése révén létrejövő hibrid, mely nemcsak az emberit, a növényit vagy az állatit, hanem az élettelen vagy annak ható környezet elemeit is képes egyberántani, sokszor a hasonlítás logikailag ellenőrizhető objektivitása nélkül, mintegy a képeket rábízva a szöveg eredendően növényi természetére. Amikor pl. azt írja, hogy az apa kezei „pikkelyes viaszgyökerek" vagy „szőrös kőágak", illetve „zöld kígyók", vagy hogy a halott apa szempillái „kőgyökerek", illetve „fehér kőpáfránylevelek", sőt „szikrázó kőcsipketollak", a biodiverzitás olyan komplex szerelvényeit kapjuk, melyekben a szerves és szervetlen komponenseket azonos hévvel növi be a szöveg burjánzása. Ebben az összekapcsolásban, növényi (pl. gyökér, páfrány, ág), állati (pikkely, kígyó, toll) és tárgyi (kő, csipke) dimenziók kapcsolódnak metaforikus láncolattá és analóg sorokká, miközben valamennyi képszerelvény lényegében az emberi testről szól, és mint nyelv, az átlényegítő metamorfózis humán otthonosságára alapozva körvonalaz és érzékeltet.[5]

Az *Anyám* című éposz első éneke a halott apatestet oldja fel a mindenségben, ahogy Bodnár György írja: „az apát az enyészet a mindenség anyagává tette; hazája az Egység és a végtelenség".[6] A gyászmunka legkülönlegesebb költői megformálása nemcsak a szélsőséges létmódok egységként való egyberántásai miatt különleges, hanem azért is, mert az enyészet, a televény a kulturális tér és emlékezet humán játéktereit szembesíti a kozmosz organikusságával. Hogy csak két karakteres képet emeljek ki: az apát a „gyökeres égitest"[7] fogadja be, a föld, az apa teste részint a lesoványodás tragikumából kibomló szépség burjánzásába vesző „virágzó csontváz-titok", sőt a nemiséget és a szakrális rózsa- és tűzmotívumot ötvöző „kan-rózsatűz" fejezi ki, mely az anya rózsatestével

4 Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, Bp., Akkord Zenei Kiadó, 1995, 95–102.
5 Juhász Ferenc, *Anyám*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 11.
6 Bodnár György, *Juhász Ferenc*, Bp., Balassi, 1993, 61.
7 Juhász Ferenc, *Anyám*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 19.

kerül majd párhuzamba. Az emberi testet nem legyőzi a növényi lét, hanem birtokba veszi és magába öleli. Az apa teste már jóelőre televénnyé változik, s nem is annyira a mindenségpoétika bodnári felfogása jegyében, mint inkább saját fiziológiai metamorfózisának köszönhetően táptalaja lesz mind az emlékezetnek, mind az átörökített testi tudásból fakadó identitásformálódásnak. „Rothadásod szabadítsd rám", mondja Juhász,[8] majd az apát gyermekét felfaló mitológiai monstrummá képzeli („csontjaiddal üss meg engem, / haboddal itasd föl könnyem, / föld-szájaddal harapdálj csak"), végül megküzd vele és szinte megsemmisítve legyőzi („a földbe leúszok hozzád, / összetördelem a bordád, / lábszáraid megtördelem, / karcsontjaid széjjelverem, / koponyád is összetöröm").[9] A gyökéremberekké növényesült férfiak küzdelme mitikus párharccá lesz, s a leírás a növényi dimenziót teszi meg küzdőporonddá.

A gyökér szó permanens elemmé válik, mágikus szóvá emelkedik, és az állati társítások révén szinte a halmozás és a fokozás maszkulin erőmegsokszorozásával egészíti ki a csonka metaforapólusokat („két vicsorgó gyökér-medve, / két gyökér-csődör forogva, / két gyökér-kan vicsorogva, / két gyökér-bika lihegve, / két gyökér-hím fenekedve").[10] A hímiség növényi burjánzással uralkodik el a vers terein, valóságos metaforagyökérzetet képez a további sarjadáshoz, hogy aztán újabb dimenziókat hódítson meg, pl. az eget (lásd a „gyökér-sólymok, gyökér-sasok, / kegyetlen gyökér-kakasok" fordulatokat). Ezek a barokk katalógusversek műfaját idéző, végeérhetetlen indák sokkolóan hatnak az értelmi befogadás logikai terepein, s nem egyszer a kritikát is zavarba ejtik. Csakhogy enélkül az indázatorganizmus nélkül Juhász Ferenc költészete nehezen lenne ennyire vegetatív. Épp a mágikus pozícióba emelt és egyre gyakoribbá váló, szinte minden oldalra kijutó metaforaláncolatok utalnak a leginkább a szöveg növényszerű terjedőképességére, a növényi létet imitáló alapvonására. A szöveg a maga feleslegét is kitermeli, a szövegtérben folyamatos versképző terhelespróbák zajlanak. A verstan, a kalevalai és ambroziánus verssorok és a ritmussémát zeneibbé tevő alliterációk, izokólonok és analógiák féktelen sarjadása metrikai dimenziót is teremt az elgondoláshoz. Vasy Géza a költeményt egy „zsúfolt ornamentikájú katedrálishoz" hasonlította:[11] sokkal pontosabb lenne, ha egy elvadult, burjánzó növényzet belepte katedrális-formájú asszociatív, térbe terpeszkedő szöveglátványként aposztrofálnánk.

8 Uo., 19.
9 Uo., 19.
10 Uo., 20.
11 Vasy Géza, *Juhász Ferenc: Anyám*, Társadalmi Szemle, 1970/4, 131. A teljes cikk: 130–131.

Az anyatest leírása az éposz harmadik egységében olyan növényi léttereket nyit meg, melyek egyszerre szakrális-kulturális metaforarendszerrel felruházott terek és azok szubverzív benépesítései. A középkori himnuszok tónusából indázik szét ez a struktúra, miközben a himnuszköltészet zenei-liturgikus alapjait képező ambroziánus és a kalevalai versmérték sajátos szimbiózisainak lehetünk tanúi: egyes verssorok szabályos, jambikus ambrosianusok (pl. „te hervadatlan rózsafa", 93.), s ezek sokszor teljesen szabályos, a négylábú trocheus felé inklináló ún. Kalevala-sorokkal vegyülnek (pl. „ülj a Tűzmadár nyakára, / ülj az ősrózsa szirmára, / Vejnemöjnen szakállára" (150–151.). A trochaikus lejtés a himnikus regiszterbe is gyakran átcsap, pl.: „üdvözlégy örök virágú / feddhetetlen tisztaságú" (93). Ez az ellentétes lejtésviszonyok dinamikájára épülő szerkesztés egyre nagyobb kontrasztokat generálva élezi ki az ellenpontozást, hiszen a szakrális-himnikus és a pogány-mágikus már a költői sejtszerkezet ritmusát is meghatározza.

Az ősnő, az anyai mitologéma megalkotása az üdvtörténeti retorika és a himnuszköltészeti hagyomány toposzait biopoétikai alapállásból billenti ki a sémarendszerből, s többféle szubverziót is létrehoz. Pl. az ember–isten, férfi–nő pozíciók szinte blaszfémikus feloldódását eredményezi, amikor az anyát „asszony-Jézusnak" vagy „özvegy szegény-Szűz Máriám"-nak nevezi, vagy pl. a rózsamotívumot[12] távlatosítja és a barokk eszkatológia szenvedélyes képeiből kreál dimenziókat („halál rózsatűzrobbanás, / örök rózsa-föltámadás").[13] A rózsa mitikus-mágikus pozíciója sajátos parthenogeneziseket indít be, különféle szófüzéreket alakít ki, hasonlóan Gyöngyösi István *Rózsakoszorú* című művéhez, melyben a rózsa és a titok szó egyenesen kompozíciós számmisztikát alakít ki: a barokk költő 15 rózsához, az öröm, a keserűség és a dicsőség rózsáihoz rendel háromszor öt titkot. A „rózsalángrobbanás rózsa" a kozmosz keletkezésének mitikus dimenzióiba repíti Juhász versét, és a virágszülő Szűzanya régi magyar költészetből is jól ismert toposzait egyéni sorsra vetítve applikálja. A rózsa mint ősmetafora tökéletes háttérmintázat, hiszen egyszerre jelképezi Szűz Máriát és a szeplőtlenül fogant rózsaistent, aki az Ómagyar Mária-siralomban „virágnak virága"-ként jelenik meg, vagy Juhásznál így: „ó, te rózsa anyatője", vagy még egyértelműbben, az Érdy-kódex Mária-töredékére emlékeztető módon: „Virágszülő Szent Szüzesség". „Üdvözlégy

12 A motívumhoz pl.: Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München, Verlag C. H. Beck, 2018. 243–250., Géczi János, *A rózsa és jelképei. A keresztény középkor*, Bp., Gondolat, 2007, 129–144.

13 Juhász Ferenc, *Anyám*, i. m., 91.

te virág-egyház" – feszíti a végsőkig e csodálatos metafora hatékonyságát a költő, amikor a klasszikus műfajt litániaszerű, privát létre hangolt, alapvetően mégis mariológiai extázisban oldja fel.[14] Közben az anya kultikus imádat tárgyává lesz: „üdvözlégy szigorú virág".[15] Szinte rózsalitániát illeszt a költeménybe, melyet az ave Maria füzérrendszerével kapcsolt össze: „üdvözlégy csillagok királya, / rózsák ősasszony-királya, / üdvözlény rózsa-Kisasszony, / üdvözlégy mindenség-asszony, / üdvözlégy kristályló Rózsa, / rózsa-trón uralkodója" (102.).

Az anya virágléte azonban nem fixálódik csupán a rózsára, hanem a teljes barokk virágskálából kiindulva burjánozza be szimbólumokkal a neki szánt irodalmi teret: ő az „özvegység gyöngyvirága" (94.), ő „lángoló liliom-erkély" (97.), a „mártírok zöld pálmaága" (94.), „égő csillagliliomfa" (100.) is. A kulturális utalásokkal igencsak terhelt liliommotívum később egyre pregnánsabbá válik („ó, asszonyi szép liliom", 96.), hiszen 1991-ben a *Föld alatti liliom* című kötet vezérmetaforájává emelkedik. Ez a kötet már a haláltól óvott, féltett, ugyanakkor a fiát óvó anya helyett a halott anya növényi létben feloldódó új, paradox módon a halálban kiteljesedett és a növényi léten keresztül a jelen időben létező világgal kommunikáló életét tematizálja.[16]

Természetesen az anyaméh a *hortus conclusus* analógiájára megalkotott térré válik. Már az anyatest meztelensége is a rózsamotívummal kapcsolódik egybe: a meztelenség ragyogás, maga az „ősrózsafény" (103.), a gyermekként látott meztelen anyatest a „rózsakristály élet" (104.), és Juhásznál a szent jelzőt kapja (104.), ráadásul a bálványt csodáló fiú „szőrös rózsa-varasbéka"-ként aposztrofálja magát (104.). A mosakodó anya Szűz Mária-pozíciója („rózsa-asszony Szűz Mária", 107.) egyidejű hibriditásban változik át „izzó rózsakristály-Vénusszá" (107.), sőt „égő rózsalámpa-Vénusszá" (107.), s ebben a hibrid blaszfémiában gyönyörűséges természetességgel olvad egybe az erotika és az anyakultusz, a lélek és a matéria. A rózsa az antikvitásban Venus virága, s nem egyszer, kivált az erotikus költészetben, a női nemi szerv jelképe. A szeméremdombon is „kemény fekete szőr-rózsák" (108.) nyílnak, a kályhában „rózsa-hasábok" égnek, s az anya „Rózsakristály-Világasszonnyá" metaforizálódik. Az anya az „anyag virága" (113.), akinek teste minden porcikája a költeményben előbb-utóbb növénnyé változik. Az anyatest végül teljesen átváltozik rózsává, s e növényi anatómia olyan költői ter-

14 Uo., 93.
15 Uo., 95.
16 Juhász Ferenc, *Föld alatti liliom*, Bp., Szépirodalmi, 1991.

minusokkal dolgozik, mint pl.: „rózsaléc, rózsacsatorna, / rózsa-vágás, rózsa-borda, / rózsa-ér, rózsa-ránc, rózsa- / vályú, rózsa-láng és rózsa- /sejt-szövetség titkú rózsa" (114.). A gyermek, ez az „égő rózsamirigy-magzat" (117.) „rózsabarlangban" élt (115.) és „rózsa-ajtón" (115.) jött a világra, miután elhagyta a nemzőszervet, az „ősrózsatojás-várat" (117.), a világot pedig fokozatosan belepte a rózsa, mérhetetlen, kozmikus burjánzásba kezdett, és az anyagszülő anya anyagiságának permanens örökkévalóságot vizionáló képzetét kezdte jelképezni.

Juhász elképzeli embrió, majd magzat én-jét, s ezeket a metaforahálónak köszönhetően mérhetetlenül kinagyítja („magzat-Buddha, magzat-Jézus", 120.), mert minden anya-fiú kapcsolat genezisében az ősmitologémák hibrid materializálódási játékát és az üdvtörténeti események szerint tagolt idő rituális rendjének körkörösségét sejti meg. A magzatburok „rózsatojás", „rózsagömb-sátor", „rózsaburok", „hártyarózsa-tok", „égő rózsabuborék", sőt „rózsahártya-hordó" (122.). A rózsában, azaz a „lángoló vak rózsaködben" (123.) élő embrió belülről veszi szemügyre az anyatestet, és ez a pozíció lesz a költői leírás elképesztően izgalmas horizontja: a növényi létként leírható anatómia, a „rózsahúsban lebegő" szubjektum szemszöge szinte szürreális. A medencecsont „rózsalángban" ég, a csigolyák egymásra ültetett „kristályliliom-serlegek" (125.). Az anyaméh belseje önálló világ, melyben többek között Hieronymus Bosch „szent csoda-szörnyei" nyüzsögnek, különleges szerelvények, meglepő módon következetesen állati-emberi és nem növénykombinációs létformák (pl. „varangy-vaginájú Évák, / patkányfejű ember-pávák" vagy „törpe madárember-békák, / emberfejű pók-segg-csodák", 131.). A legszebb „álmok" embrió- és magzatszemszögből megszemlélt terepe viszont ismét növényi tér, csupa „fehér-virágos nagy mező", csupa zöld fű, majd a születendő gyermek („magzat-bika") metaforikus ábrázolásában a triadikus (ember, növény, állat) komponensek rendszere újra összeáll, pl.: „bársony-béka orrlikában, / izzó habcsillag-virág van" (135.). Juhász itt saját költői képzeletének ősgenezisét is mitizálja.

Az ének végére az anya nemcsak virággá alakul, hanem „Egyetlen Virágzó Szentség" lesz, „Virág-csillag, Virág-lámpa" (138.), melynek „húsában" a gyermek ül. S a teológiai egylényegűség analógiájára a születés misztériuma szakrális paradoxont eredményez: „együtt-élő két különbség, / egy-virágú anyag-szentség" (139.). A terjedelmes rózsagócú lexikai hálózatot felváltja a gyökér szó rituális metaforizálása, az érhálózat, a szőrrendszer, vagyis a költői fiziológia és a földhöz rendelt materiális lét szimbiózisa.

A *Föld alatti liliom* című Juhász-kötetet Bodnár György az elégikum felől olvasta, s módszerét ugyan kérdés formájában fogalmazta meg („S akkor talán nem is a reflexiókban teljesedik ki a vers gondolatisága, hanem magában a reflektált képvilágban?"),[17] valójában állítja, hogy a re-

17 Bodnár György, *Juhász Ferenc*, i. m., 132.

flektált képvilág válik a költői gondolat elsődleges vehiculumává. A keretszerkezetbe foglalt ötven haláldal szimfonikus fejlesztésről árulkodik: ennek a belső térnek a 47. eleme az *Anyám* rózsamotívumának szintézisére alapozva vonja játékba a lelki füveskönyv e pregnáns elemét. Csűrös Miklós a kötetet egyenesen az *Anyám* palinódiájának tartotta, melyben a költő „távcsöves és mikroszkopikus részletezéssel bontja le és nagyítja ki, építi föl a putrefakció látványát".[18] Csakhogy a rózsa itt a túlvilágról kapott üzenet hordozója lesz, az egykor embertestű anya „lényege". A szimbolikus és konkrét test közt a növényi lét enigmatikus beszéde és szótára közvetít. A 49 strófás vers címe mintegy ki is jelöli ezeket az eszkatologikus dimenziókat: „Rózsa-üzenet, rózsa-jelentkezés, föltámadás-rózsa".[19] A rózsa-lét („A Mama ő, a Mama! / mondtam a rózsát nézve", 210.) a növényi nyelv megmutatkozását és prófétikus-látomásos megnyilatkozását is jelenti: „Rózsa: túlvilág-szótár, / másvilág megfejtése" (208.).

A loretói litániából jól ismert Mária-megszólítás (titkos értelmű rózsa, Rosa Mystica) enigmatikussága a teljes vers háttérmintázatait kirajzolja, miközben a titkos értelem felfejtése a materiálisan jelenlévő virágot nyelvként kezeli: a virág Juhász Ferenc költői definíciója szerint „a túlvilágból kinőtt szó" (209.), az anyatest pedig „rózsa-szótár" (209.). Az extatikus költemény bele is szédül ebbe az új nyelvbe, és a variációs burjánzás egyes elemei botanikai szaknyelven szólva „tömvetelt virágzattá" alakítják a látványosan kiteljesedő költeményt. Ezt a szépséges bontakozást az illatok katalógusa ellenpontozza: ez a rózsa ugyanis bizarr illatokat áraszt, pl. olyanokat, mint az „ánizs-galambürülék", a „cipőkrém / fekete-láva szaga, / gyerekhányás előkén: / böffent tej nyak-kötényen, / három-király hódolat, / Bethlehem-jászol szalma" (212.). Krisztológiai, eszkatológiai elemek vegyülnek a földi létezés sokszor kellemetlen szagaival vagy intim illataival („mint nagymosás / gőze hónaljszőrödben", 213.). Látvány és illat szinesztéziás orgiái a növényi lét metaforikus realitásához kötődnek: az anyatest és a rózsa teste olyan együttállásban mutatkozik, mely önálló és egyedi fiziológiai tulajdonságokkal ruházódik fel, a megismételhetetlenség varázsának mitologikus hiánypoétikájának szorításában materializálódik. A rózsa nemcsak megidézi, újraformázza, hanem végül teljesen kisajátítja az anyát, kiszorítja belőle az emberit. A vers zárlatának egyik dramaturgiai csúcspontján, a 45. strófában a féktelen nyelvi burjánzás váratlanul abbamarad, és szinte a Gertrud Stein-féle legendás rózsa-idézet („A rose is a rose is

18 Csűrös Miklós, *„Gyere, ülj le mellém". Juhász Ferenc: Föld alatti liliom,* Új Írás, 1991/12, 115. A teljes cikk: 115–120.

19 Juhász Ferenc, *Föld alatti liliom*, i. m., 208–220.

a rose”) katarktikus pragmatizmusa bontakozik ki: „Ó, rózsa, rózsa, rózsa, / rózsa, rózsa, rózsa-te!” (219.). A hatszor megismételt szó elkezdi benőni a vers tereit, és kiszorít minden mást. A szó a járulékos hibridláncolatokat egyszerűen letépi magáról.

A hatalmas anyasirató kötet e rózsamotívumot rekapituláló és újraszituáló gesztusa mellett legalább ilyen fontos a liliom jelenléte. A halott anya ugyanis: „föld alatti liliom, / liliomkert a föld alatt, / föld alatt nyíló liliom”. A föld alatti képletes tér a föld feletti tükörképeként jelenik meg saját flórával és faunával. Az anya növényi léte nem pusztán egy allegorikus, szakrális jelentésekkel telítődött újabb növényben metaforizálódik, hanem ez a képződmény egy abszurd, szürrealisztikus tájat is teremt maga köré. Ez a „három-ágú liliom” (7.) tulajdonképpen egy építmény: „a Szűzanya borzas fekete zsupptető öléből kinőtt / zöldszárú fehér illat-kémény” (7.), egyszerre sugall bizarr fallikus termékenységet és idézi fel a krematórium kéményét. A liliommá vált halott asszony „nem-hervadó liliom-ős” (7.) lesz: egy privát mariológia jelképtárába illeszkedő képzet, az enyészet, a matéria átváltozásának költői bizonyítéka. „Voltaképpen az egész könyv bevezetőjének, *Az utolsó előszó* (1990) költői képeit nagyítja ki egymás után különböző módokon” – írta Bodnár György.[20] S valóban olvasható a kötet e földalatti virágoskert sarjadásaként. A kötetben számos növény jelenik meg ugyan metaforikus érvénnyel (pl. különösen emlékezetesek a 8. vers nászra készülő nárciszai vagy a 19. költemény virágzó bodzafái, illetve a 42. vers kolosszális metaforává növesztett kiszámolós játék kertein belül szétfújt gyermekláncfű pihelabdái[21]), de csak a liliom és

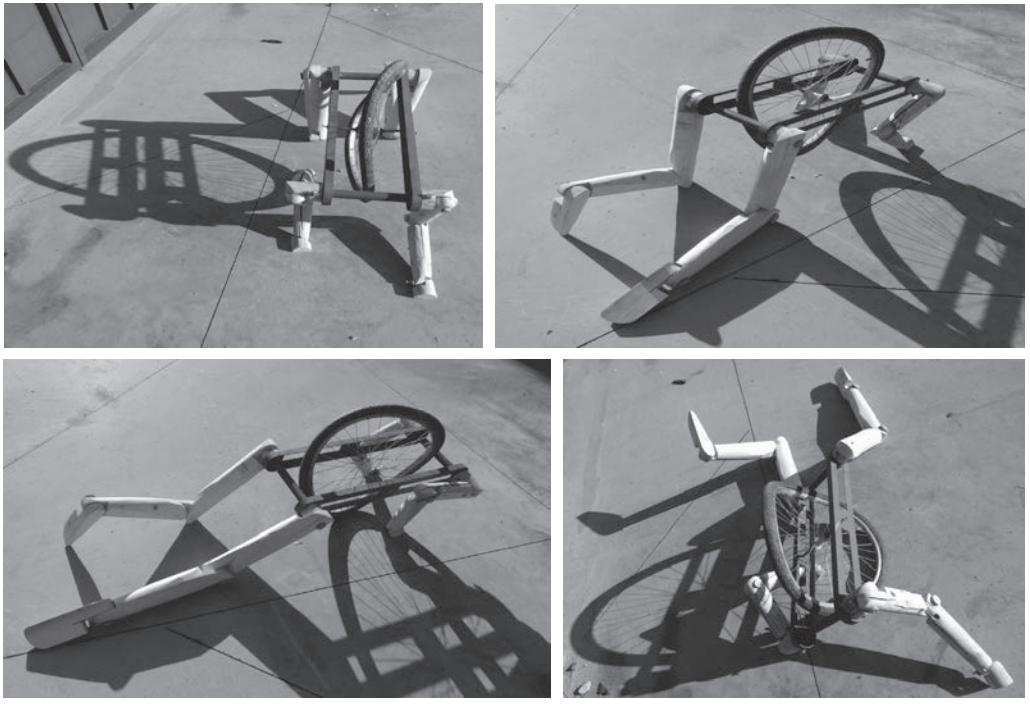
20 Bodnár György, *Juhász Ferenc*, i. m., 134.

21 Lásd Juhász Erzsébet szép elemzését: *Az anya jelentésrétegei* a *Föld alatti liliom című kötetben*, Híd, 1993/11, 57. évf., 860–864.

a rózsa metamorfózisa lép be materiális áttűnések és fiziológiai cserék, illetve egymást helyettesítő hiány-fogalmak, emlékezet-stimulátorok formájában az anya-diskurzus identitásképző rendszerébe. A 25. vers (*Látogatás-rózsaigéret*)[22] 36 strófája egy sárga rózsa leírása, melyet a költő a temetőbe visz: a végeredmény egy humanizált élettörténet-foszlányokból sziromszerűen összetömörülő strófákba rendezett polimorf költemény. A vers végén a földbe néző adományozó fényszóróhoz hasonló szeme az anya holttestét misztikus rózsaként pillantja meg a föld alatt, méghozzá a háromkirályok látogatását idéző szakrális kontextusban. Ebben a látomásban a koporsó jászol lesz, s a „földből tehénszáj-rózsa" sarjad (104.). A jászol-koporsót bethlehemi jószágok veszik körül, alattuk „zöld, / ammóniákos alom". Az enyészet és a belőle sarjadó szépség miszticizmusa minduntalan növényi reprezentációvá válik.

Juhász a rózsát és a liliomot egyaránt anyatestté metaforizálva tette meg a kulturális és a személyes emlékezet növényi testévé: a hibridizáló tendenciák olyan testkonstrukciókat hoztak létre, melyek a hasonlítottság és a helycsere szinesztéziás folyamatait indították be. Az érzékterületek totális összezavarása barokkos mellérendelések agresszív katalógusaiban realizálódik, az *ad hoc* érvényű metaforikus megfogalmazásokkal terhes középkori Mária-himnuszok és a barokk kultikus növényszimbolika titoknyelve egymást erősítve provokálja ki az ellenpontot, mely a mágikus magánrítus privát mitológiája felé görbíti el a költemények retorikai tengelyét.

22 Juhász Ferenc, *Föld alatti liliom*, i. m., 100–104.



RÉSZEGDISZNÓ, 170x40x45 cm, VAS, FA, 2015

VIGH LEVENTE

ARCHIVÁLT TÁJAK ORAVECZ IMRE *TÁVOZÓ FA* CÍMŰ KÖTETÉBEN

Az Oravecz-recepció egybehangzó véleménye szerint a sokáig *Szajla*[1] munkacímmel készülő, nagy várakozás övezte *Halászóember*rel – ez az addig folyamatosan megújuló, kísérletező költészet tematikájában, beszédmódjában és versnyelvében is homogenizálódást kezdett el mutatni: folytonosság, sőt folytatólagosság érhető tetten az azt követő lírakötetekben; a 2002-ben megjelent *A megfelelő nap*, illetve a 2015-ös *Távozó fa* bizonyos ciklusai, a *Töredékpótlás*, illetve a *Helyreállítás* akár az opus magnum appendixeinek is tekinthetők.[2] Viszont jelentős változások is megfigyelhetők az ezredforduló után megjelent kötetekben, többek közt az emlékezés, a lejegyzés, az archiválás, illetve a természeti táj színreviteli módjainak összefüggéseiben.

1 „[M]aga a tematika (a szülőfalu emlékezete) már a kezdeteknél jelen volt Oravecz lírájában és önértelmezéseiben (pl. a *Költők egymás közt* önéletrajzában vagy *A hopik* könyve előszavában), s maguk a Szajla-versek is már az 1980-as évek óta íródnak" – írja Kulcsár-Szabó Zoltán az 1996-ban, a *Halászóember* megjelenése előtt két évvel kiadott monográfiájában. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre,* Kalligram, 1996, 156.

2 Illetve azok is akár egymás függelékeinek, vö.: „A két könyv [*A megfelelő nap* és a *Távozó fa*] egyébként is kísértetiesen hasonlít egymásra, egymás tulajdonképpeni ikerdarabjai ezek (vagy legalább így *is* lehet olvasni őket), holott több mint egy évtized telt el a két könyv megjelenése között. Még a cikluscímek is rímelnek egymásra: *A tél kísérletei* (*A megfelelő nap*) és *Téli éjszaka* (*Távozó fa*) vagy *Töredékpótlás* (*A megfelelő nap*) és *Helyreállítás* (*Távozó fa*), arról nem is beszélve, hogy mindkét kötetben van egy-egy *Madárnapló* című rész is." – Krusovszky Dénes, *A távozó én*, Műút, 2016/055, 63.

A *Halászóember* az emlékezés és az emlékezet,[3] valamint a referencialitás és a fikcióképzés viszonyára[4] vonatkozó kérdéseket már az alcímével (*Szajla – Töredékek egy faluregényhez*) is előirányozza, illetve felajánlja a történetként való vagy narratívába rendező olvasás lehetőségét – jóllehet a „töredékek"-kel jelzi is az ehhez szükséges feltételek biztosításának eleve előállt kudarcát. Szajla azért lehet az emlékezésfolyamat kitüntetett helye, mert az az egykori rekvizitumaira, tárgyi és természeti környezetére, sajátos életformáira és nyelvére visszaállíthatatlan hiányosságaival figyelmeztet, így válhat a saját emlékezete megőrzésére tett kísérleteknek és ugyanakkor a saját idegenné válásának a színterévé. Szajlának az emlékezés pillanataiban érzékelt és felidézett „autentikus" karaktere, múltja és jelene egymásból rendre rekonstruálhatatlannak bizonyul, az emlékezőmunka ekképp tekinthető úgy, mint „egy múló félben lévő világ beszédtelenné váló szavainak, vagy talán pontosabban: a világukat vesztett, de még mindig beszélő szavaknak a melankolikus megszólalása".[5] A *Halászóember* tehát „egy közösség életmódjának megörökítését lényegében annak poetizálásaként hajtja végre. Ezzel a közösségteremtő, illetve annak világát konstituáló nyelv »teremtőerejét« mutatja meg, jelezve így tulajdonképpen azt is, hogy az emlékezet megőrzése (vagy

3 „A *Halászóember* megjelenését követően az emlékezés és emlékezet funkcióinak vizsgálata – az alcím szignifikáns szerepe miatt – a narratívaként való olvashatóság, vagy a »faluregény« koncepciója következtében került az értelmezői műveletek középpontjába. A rögzítés, felidézés, emlékezés és felejtés konzisztenciaképző poétikai teljesítményét azonban a tematikus-referenciális kód által vezérelt olvasatok nem hozhatták összefüggésbe a költészettörténeti hagyomány vonatkozó poétikai tendenciáival, ezáltal az emlékezetretorika interpretációja is csak privatív módon biztosított hozzáférést a kötet ciklusait strukturáló mnemonikus eljárásokhoz." – Pataki Viktor, *A retorikai képek emlékezete. Emlékezet, időszembesítés és hangoltság Oravecz Imre* Halászóember című kötetében = *Verskultúrák* szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt Tamás, Ráció, 2017, 203–204.

4 Vö.: „nagyon kevés olyan szöveg létezik a világirodalomban, melynek a befogadás során ne képződne meg, úgymond, antropológiai szükségszerűségként a valóságvonatkozása. Az areferencialitásra jellemző az, hogy nagy mértékben nyelvi referenciákkal dolgozik a mű, de az önmaga textualitására vagy egy másik szövegre vonatkozás nem zárja, nem zárhatja ki azt, hogy a dologi referencia is jelen legyen az értelmezés során. A referencialitás nem a fikcionalitással áll szemben, mert minden esetben a fikciós mű az, amely különféle (poétikai, retorikai stb.) eljárások során lehetővé teszi a referencializálást, a vonatkoztatást vagy egy másik nyelvi (vagy egyéb médiumban létező) produktumra, avagy a világunkra és a társadalomra, amelynek működésmódja és értelmezhetősége nem független a nyelvi vagy egyéb minőségű közvetítőrendszertől." – Lapis József, *Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2015, 283.

5 Szirák Péter, *Az elveszett falu. Kép, színtér vagy poétika? = A magyar falu poétikái* szerk. Korpa Tamás, Pataki Viktor, Porczió Veronika, FISZ, Budapest, 2018, 179.

még inkább »alapítása«) egyedül a nyelv teljesítményeként valósulhat meg."[6] Viszont a kétezres években megjelent Oravecz-verseskötetekben az emlékezés és archiválás műveletei már elsősorban nem egy közösség világának a (re)konstruálására irányulnak, hanem a halál felé tartó és ezáltal meghatározott létezéssel, az eltűnéssel-elmúlással való számvetések révén kerülnek előtérbe.

A *Távozó fa*[7] verseit is meghatározzák a már a *Halászóember*ben is megfigyelhető archiválás különböző gyakorlatai, a feljegyzés, az intervárium-jelleget kölcsönző gyűjtés és katalógusszerű felsorolás, ugyanakkor ezek a tudatos-szükséges dokumentáció és a hagyatékállítás jegyében, s nem feltétlenül az emlékezésfolyamat korlátozottsága és kudarcai által kikényszerítve jelennek meg. Így tehát nem kizárólag és nem elsősorban arról lehet szó, hogy az archívum, mint Jacques Derrida írja, „sohasem lesz egyenlő sem az emlékezettel, sem az *anamnézis*szel mint spontán, életteli és bensőséges tapasztalattal. Éppen ellenkezőleg: az archívum ott jön létre, ahol a fent nevezett emlékezet eredendően és strukturálisan csődöt mond."[8] Hanem hangsúlyozottabban, sőt reflektált módon arról, hogy „az emlékezés […] a külső tárolás használata, az emlékek rögzítése és feljegyzése által szükségszerűen kiragadja a felidézés műveletét az interiorizáció lehetőségének teréből, ezáltal archiválásra, különböző feljegyzőrendszerekre bízza azok megőrzését."[9] A kötetnek (és főképp az első három ciklusának) a tanúsága szerint a lejegyzés, az archiválás, az archívum létrehozása az elmúlás közelségével egyre elemibb egzisztenciális megtartóerőnek bizonyul – az írás az elmúlás ellenében végrehajtott, de arra mindig figyelmeztető cselekvés, a halállal szembeni és azzal szembenéző szükséglet, amely egyszerre válik az elmúlás késleltetésévé és előkészületévé. Talán az is megkockáztatható, hogy az emlékek kommunikatív célzatú gyűjtéséről, azok lejegyzésre szánt felidézéséről és archívumokra bízott megőrzéséről tanúskodó versekben az emlékező-szemlélődő lírai alany az írásmozzanat explicit megjelenítésének hiányában is a lejegyzőfolyamaton belül (vagy legalábbis annak a viszonyában) válik elhelyezhetővé. A *Távozó fá*ban tehát továbbra is regisztrálható „az

6 Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az emlékezet regénye*, Tiszatáj, 1999/10, 89.

7 A szövegben szereplő idézetek ebből a kiadásból származnak: Oravecz Imre, *Távozó fa*, Magvető, Budapest, 2016.

8 Jacques Derrida, *Az archívum kínzó vágya*, ford. Bereczki Péter = Jacques Derrida – Wolfgang, Ernst, *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, Kijárat, Bp., 2008, 20.

9 Pataki, *i. m.*, 203.

összegyűjtött emlékek révén megőrzött múlt és a saját múltjához melankolikusan ragaszkodó s ezáltal elidegenítő, a jelen és a jövő, pontosabban a halál üres horizontjába vetett én ellentéte",[10] ugyanakkor a kötet versei ezt gyakran olyan archivációs műveletek közbeiktatásával viszik színre, amelyek már eleve prefigurálják a világhoz való hozzáférés mediális kondicionáltságának és (kultúr)technikai előfeltételezettségének reflektálható tapasztalatát.[11] Ez tetten érhető a természet, emlékezet és lejegyzés viszonyában, elsősorban az úgynevezett tájleíró költeményekkel rokonságot mutató versekben,[12] amelyek egyrészt tanúsítják azt, hogy „nem létezik olyan tér, amely a tér uralásának kultúrtechnikáitól független lenne",[13] másrészt arra is ráirányítják a figyelmet, hogy a tér reprezentációjaként értett tájat hogyan határozzák meg az írás reprezentációs terében konstituálódó sajátosságai, miként „az írás mindig már önmagában hordozza technikai sajátságainak azon következményeit, amelyek révén a térhez való hozzáférés módozatai kialakulnak."[14] A továbbiakban mindezt a *Távozó fa* kezdő- és annak párversében fogom tüzetesebben megvizsgálni.

Az *Alkony*ra az élőbeszéd hangsúlyait követő, látszólag díszítetlen, kis szókészlettel dolgozó, alulstilizált és metaforákat nélkülöző nyelvhasználat jellemző. A vers első három sorának leírástechnikája vizuális észleletek listázó számbavételét hajtja végre, nominális stílusú mellérendelő szerkezetei miatt nem a hierarchikus viszonyok tisztázása és megszilárdítása, sokkal inkább egy mechanikusnak tűnő sorba rendezés történik. A negyedik sortól azonban grammatikailag jelöltté válik egy én, változás történik a verssorok szintaktikai és modalitásbeli összefüggéseiben.

10 Szirák, *i. m.*, 178.

11 Vö.: „A közvetítettség mindenkori előzetességstruktúrájának, valamint kettős uralhatatlanságának tételezése abban állhat, hogy az ember nem rendelkezhet a technikai közvetítés révén a világ fölött, éppen azért is, mert magát ezt a közvetítettségi létmódot – egyszersmind saját létezési módját – sem uralhatja. Az ember nem egyszerűen tudomásul veszi a létmódját konstituáló médiumokat (ahogy ezt az »antropomedialitás« egyes német szószólói hangoztatják, Stefan Riegertől Bernhard Siegertig), hanem önmagát is közvetítettségként tapasztalja meg." Lőrincz Csongor – Molnár Gábor Tamás, *Közvetítés = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv* szerk. Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2018, 145.

12 „A kultúra, a medialitás és az irodalom metszéspontjában magától értetődően elhelyezhető diskurzusszituáció számára tájkép és tájleírás, képleírás és retorika viszonya, illetve a magyar nemzetfogalom erősítésében szerepet játszó sajátos tér reprezentációja egyaránt túlontúl ismerős, s mint ilyen, teoretikusan igencsak reflektálatlan. Az ismerős, az azonos kéznéllevősége ugyanis rutinszerű megközelítési lehetőségeket tár elénk […] a tájleíró költemény bevett kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel. […] a tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a képek és a szavak birodalma között. Olyannyira, hogy megközelítésükben nem szokatlan a határok törlése vagy semmibe vétele. [..] Az úgynevezett stíluskorszakok irodalmi importja nem feltétlenül vet számot az irodalom materiális és mediális alapjaival, s a fogalmiság sensus communisa segítségével mossa össze kép és írott szöveg világát. […] A tájleírás ekképp olyan hallgatólagos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható feltételeknek felel meg." Bednanics Gábor, *A tér és* a *látvány lehetőségei* a *magyar esztétizmusban = Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei. A líraolvasás esélyei* a *21. században*, Ráció Kiadó, Bp., 2016, 106–108.

13 Bernhard Siegert, *A térkép a terület*, ford. Mezei Gábor, Prae, 2016/1, 7.

14 Mezei Gábor, *Akusztikus topográfia és az írás kartografikus* működései Szabó Lőrinc és Oravecz Imre verseiben = *„Örök véget és örök kezdetet". Tanulmányok Szabó Lőrincről* szerk. Kabdebó Loránt, Kulcsár-Szabó Zoltán, L. Varga Péter, Palkó Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae Kiadó, Budapest, 2019, 260.

Alkony
A ház előtt kert,
a kert alatt völgy,
a völgyön túl hegy,
a kertből a napot nézem,
mely leáldozóban van a hegy mögött.

Az *Alkony* a különböző, névelővel ellátott tájelemeket viszonyszók használatával egymás elő- és utóterében mutatja meg, a közelitől haladva a távoli felé, tehát a vers egyetlen, többszörösen összetett mondatában kibontakozó térszerkezete a harmadik kiterjedésben bővül. Másrészt a tájelemek egymás után jelennek meg a versben, azaz időben (is) bontakozik ki a táj. Michel Foucault megállapítása szerint minden térbeli viszonylat temporalizálódik a nyelvi kifejezésben, mivel a valóság látható részletei csak időbeli egymásutániságukban adhatók vissza – a nyelv szükségszerűen tagolja, széthangolja a tér szemmel befogható, feltételezett egységét.[15] Az *Alkony*ban (és a *Látkép*ben is) a tájelemek párokban állnak, sorvégi megismétlésükkel mindig egy másik tájelemhez kapcsolódnak („A ház előtt *kert*, / a *kert* alatt *völgy*, / a *völgy*ön túl hegy"). A térszerkezet így bár fragmentumokból épül, mégis megképezhetővé válik a tér kontinuitása a tájelemek egymáshoz képest adódó elhelyezkedésének tisztázásával, amiért a grammatika felel. A viszonyszók térbeli viszonyokat jelölnek meg, és ezzel *hidalják* át a különböző tájelemek közti távolságokat. Ez a folyamat leírhatónak tűnik Martin Heidegger *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás* című munkájában „a híd által létrehívott tér" összefüggésében említett „teresedés" fogalmával. Heidegger alapján a híd mint hely további helyeket kapcsol össze, ami mindig jelentős átminősülésekkel jár: „A híd által létrehívott tér a hídhoz képest különféle teresedéseket, a hídhoz közelieket és távoliakat tartalmaz. De ezek a teresedések most már mint puszta helyszínek is tételezhetők, amelyek között lemérhető távolság áll fönn, egy távolság, görögül »sztadion« (σταδιον) van benne elhelyezve, mégpedig puszta helyszínek segítségével. Egy ilyen, helyszínek által berendezett tér, egy sajátságos tér. Mint távolság, mint stadion az, amit ugyanez a stadion szó latinul jelent, egy »spatium«, azaz egy térköz. Így válhat az emberek és dolgok közti közelség és távolság a köztes tér puszta távolságaivá, térközeivé. Egy térben, amely csakis spati-

15 Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 150.

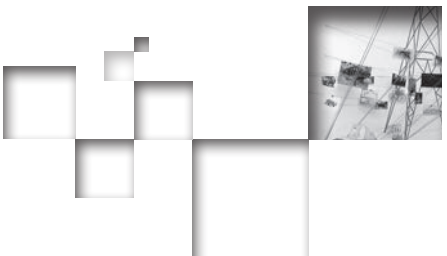
umként mutatkozik meg, most már a híd csupán mint egy adott helyszínen lévő puszta valami jelenik meg, amely helyszínt bármikor valami más elfoglalhat, vagy egy egyszerű jelzés helyettesíthet."[16] Az *Alkony*ban ezekhez a helyekhez (ház, kert, völgy, hegy) nem tartozik semmiféle egyedítettség, egyetlen tulajdonságuk az egy másik hellyel való összekapcsolásukban tárul fel, miként a térbeli elhelyezkedésüket konkretizáló viszonyszók e helyeket térként kapcsolják össze. A „teresedés" folyamatát a vers tulajdonképpen az ismétlésekkel viszi színre, hiszen a terek mindig köztességben mutatkoznak meg, köztes terekként. „[A] köztes térként felfogott térből kifejlődhet a magasság, szélesség és mélység puszta mértékként való felfogása is. Ezt az így elvonatkoztatottat, latinul abstractumot mint a három dimenzió tiszta halmazszerűségét képzeljük el. Ami ezt a halmazszerűséget mégis elrendezi, azt már nem az egymástól mért távolságok határozzák meg, az többé nem spatium, hanem már csak extensio – azaz kiterjedés."[17] Erre figyelhetünk fel a zárlatban, miképp a versmondat folyamatos bővülése, a látvány egyirányú kiterjedése lényegében a végtelenségbe vezeti a tekintetet a háztól egészen a napig: míg az előbbi a látópontnak lehetne megfeleltethető, utóbbi mint enyészpont tűnik fel, amely ténylegesen a képalkotások logikája szerint nem volna megpillantható, ugyanakkor nélküle nem léteznének perspektivikus viszonyok sem. Az *Alkony* és a *Látkép* a térbeliség, perspektivikusság képzetét keltő szövegalakítási fogásainak, a környezeti elemek megkülönböztetéseivel és összekapcsolásaival konstituált természeti szcenikáinak további vizsgálataihoz érdemesnek látszik ezen a ponton felidézni a táj klasszikus simmeli definícióját.

Az 1922-ben megjelent, *A táj filozófiája* című értekezésében Georg Simmel a tájjal való művészi foglalkozás kezdeteit, tehát egyáltalán a „tájérzékenység" megjelenését a modernitáshoz (késő középkorhoz, illetve a reneszánszhoz), egymással összefonódó kultúrtörténeti és ismeretelméleti változásokhoz köti. „A »táj« különös *képződményének* érzékelése későbbi eredmény, mégpedig azért, mert *megalkotása* elszakadást követelt az egységes természetérzéstől. Csak a belső és külső létformák individualizálása, az eredeti kötöttségek és kapcsolatok differenciált alakzatokká oldódása, a késő középkori világ e nagy vívmánya nyomán emelkedik ki számunkra a természetből a táj. Nem csoda, hogy az antikvitás és a középkor nem érzi a tájat; hiszen maga a tárgy még nem döntő fontosságú lelki tény s önálló alakzat – végérvényes *létrejöttét* majd a tájképfestészet igazolja és úgyszólván betetőzi" (kiemelések tőlem).[18] Simmel szerint a táj képzete akkor jött létre, amikor leválaszthatóvá vált a természet konceptusáról. Ez pedig érvelése szerint nem történhetett volna meg a természet (weberi értelemben vett, a modernizáció hatásaként jelentkező) „varázstalanítása", valamint

16 Martin Heidegger, *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás,* ford. Scheller István = *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Terc, Kecskemét, 2002, 262.

17 *Uo.*, 262–263.

18 Georg Simmel, *A táj filozófiája* = Uő, *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások,* Atlantisz, Budapest, 1990, 101.



a táj esztétikailag igazolható, mert műalkotásként autonómmá vált léte nélkül. Úgy tűnik, hogy Simmel értekezése ezen a ponton támaszkodik a kanti szépség és érdeknélküliség fogalompárosának összefüggéseire[19], viszont a táj fogalmának közbeiktatásával épp természet és művészet egymásban való megmutatkozásának illuzórikusságát leplezi le, majd utasítja el. „[T]áj csak akkor *jön létre*, ha a szemléletben és az érzésben lüktető élet az egységes természettől elszakad, s az így *keletkezett*, egészen új szintre átültetett *képződmény* úgyszólván csak önmagától nyílik meg ismét, a határtalant fogadva be határai közé." (kiemelések tőlem)[20] Simmel fogalomhasználatában a táj mindenekelőtt konstrukció, olyan, amely megalkotásra, egyúttal értelmező kiegészítésre is szorul. Látszólagos önellentmondásként természet és táj attól kezdődően tekinthető elválaszthatatlannak, amint technikai és mediális feltételek megkülönböztetésüket lehetővé tették. A táj ugyanis nem képzelhető el a természet nélkül, viszont Simmel gondolatvezetésében fontosabbnak tűnik, hogy az egyáltalán nem is jöhetne létre olyan kultúrtechnikák és médiumok hiányában, amelyek maguk sajátos megértés- és tudásformákat, diszpozíciókat ne kínálnának, és amelyek ne hatnák át az ember mediális környezetét mint a valóság(hoz való hozzáférés) lehetőségfeltételét. Olyanok elsősorban, amelyek által a vizuális érzékelés konvenciói és a látvány leképzésének különböző módjai is feltételezettek és meghatározottak. „Természeten – írja Simmel – a dolgok végtelen összefüggését értjük, formák szakadatlan születését és megsemmisülését, a történés áramló egységét, amely a tér- és időbeli létezés folyamatosságában fejeződik ki […] a tájban viszont a leglényegesebb éppen az elhatárolás, valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás; anyagi alapja vagy egyes részei nyugodtan számíthatnak természetnek, mint »táj« azonban valamilyen – talán optikai, talán esztétikai, de lehet, hogy hangulati – magáértvalóságot igényel."[21] Az *Alkony* és a *Látkép* az épített és a természeti környezetet elemeire bontja, és az elemeket egymás elő- és utóterében, térben és időben is távolodva egymás után jeleníti meg. A színre vitt térszerkezet fragmentarizáltságra úgymond a szöveg térbelisége, a szövegkép is felhívja a figyelmet: a képrendszer széttagolását és folytonosságának megteremtését is végző mondatrészek, azokkal együtt pedig a rendre hátrahagyott, megismételt és újként bevezetett térelemek a verssorok tördelésével a papíron is egymás alá és fölé kerülnek.

A természeten végrehajtott el- és körülhatárolások, pontok, elemek és központok kijelölése nélkül nem jöhetne létre táj, ami viszont Simmel szerint ilyenkor megképződik, az már felszámolta azt, aminek az egységét megbontotta, és aminek a töréseiből és fragmentumaiból keletkezett. A tájban már nem a természet fejeződik ki, hanem elsősorban önmaga és műv(észet)i jellege, mediális megelőzöttsége és médiumának konstituáló, létesítő működése: „Ahol

19 Vö.: „A széphez, mint olyanhoz, csak akkor járul közvetlen és érdeknélküli tetszés, ha az természet, vagy természetül tekintetik. […] A természet szép, ha egyszersmind művészetül jelentkezik; a művészet szép, ha tudjuk, hogy művészet és mégis úgy jelentkezik előttünk, mint természet." Málnási Bartók György, *Kant – V. Kant aesthetikája és teológiája*, Mikes International, Hága, 2003, 44.

20 Simmel, *i. m.*, 100.

21 *Uo.*, 99–100.

valóban tájat látunk s már nem egyes természeti tárgyak összességét, ott keletkezése közben értük tetten a műalkotást."[22] Ebben a gondolatrendszerben a táj értelemszerűen csak mint színre vitt jelenhet meg, és épp a színrevitelnek a közeledéseket és távolodásokat, konstruktív és dekonstruktív mozzanatokat sűrítő szimultán összjátékában tesz szert egyediségére, önállóságára – és lesz egyúttal a természetre problémátlanul már nem visszavezethető. Ugyanis a színrevitelt, írja Wolfgang Iser, „mindig meg kell előznie valaminek, amit a színrevitelnek meg kell jelenítenie. Ez a valami sohasem fedhető le teljesen saját színrevitelével, mivel ebben az esetben a színrevitel saját maga eljátszása lenne. Másképpen fogalmazva: a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik, jelenlévő dolog révén jelenléthez jut. A színrevitel tehát a megkettőződés abszolút formája, nem utolsósorban azért, mert nem hagyja lankadni annak a tudatát, hogy a megkettőződés kitörölhetetlen."[23] Amennyiben a simmeli elgondolás szerint a táj nem mint természet, hanem mint mű áll elénk, úgy az elsősorban nem a természet közvetítésre váró tapasztalatában részesít, hanem mindenekelőtt saját közvetítésre utalt, technikai és mediális feltételekhez kötött létmódjára irányítja a figyelmet. Simmel szerint a táj mint mű(alkotás) nem egyszerűen jelöl valami rajta kívülit, nem alakít ki és nem feltételez egy behelyettesítését vagy megfeleltetését lehetővé tévő reprezentációs viszonyt. A táj felcserélhetetlen egyediségére technikai és mediális sajátságainak következtében tesz szert, miként a színrevitel módjainak bizonyos mértékben programozható aspektusai szükségszerűen elő is állítják a színre vitt szemantikai rögzíthetetlenségének nem választható lehetőségét. Ezt is tetten érhetjük a szóban forgó két versben.

Az *Alkony* minden egyes szava megnyit egy igencsak terhelt asszociációs mezőt, emiatt is párbeszédbe léptethető költészettörténeti szempontból jelentős, egymástól nagyon különböző költeményekkel. A természeti szcenika megalkotottsága és annak szemlélése, s a nap lenyugvásának motívuma olyan, az idő múlásával számot vető, emblematikus költemények szövegemlékére is rájátszik, mint például Petőfi Sándor *Itt van az ősz, it van újra…*, vagy Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* című versei. Ugyan az *Alkony* versnyelvének alulstilizált volta korlátozza, de nem szünteti meg a romantikus hagyományhoz társított toposzokhoz általában kapcsolódó egyedítettséget és a jelölőlánc allegorikus olvasatának lehetőségét; a toposzoktól a tárgyilagos és tárgyias versnyelv eleinte elvonja a hagyományosan hozzájuk társítható affektusokat, látszólag nem nyilvánul meg benne sem érzelmi, sem intellektuális elragadtatottság – egy meghatározó életprobléma végiggondolásában rejlő távlat mégis megmutatkozik a vers zárlatában. Az utolsó sorokban szereplő „nap" homonímiája

22 *Uo.*, 100.

23 Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 364.

ugyanis több olvasati lehetőséget is felkínál: a zárlat nem csupán a lenyugvó égitest szemlélésének aktusára mutat rá, hanem a halál felé közelítő létezésről tett megállapításként is olvasható (leáldozik a napom/életem), amely megalapozza a vers elégikus hangulatát. Továbbá a kötetkezdő pozíciójával is kitüntetett ötsoros, egy versmondatból álló *Alkony* a *Téli éjszaka* című ciklust nyitja, így a szöveg már pusztán a József Attila-verset alludáló kompozicionális egység részeként is felidézi a megnevezett költeményt, illetve „szűkszavúságával" a téli szcenikájú természetverseket. Hiszen „amikor a tél a halál jelölője lesz, akkor egyik legjellemzőbb attribútuma a némaság, a csönd – a jellegzetesen a mondás aktusa köré szerveződő lírai szövegformálásban talán ezért jelenik meg ritkábban ez a fajta allegorézis, de épp eme retorikai ellentmondás miatt válhat különös hatásúvá, összetett megértési struktúrák megjelenítőjévé."[24] De az *Alkony* motívumkészlete mindenekelőtt Petőfi Sándor *Szeptember végén* című versének első strófáját idézheti elénk: „Még nyílnak a *völgy*ben a *kert*i virágok, / Még zöldel a nyárfa az *ablak előtt*, / De látod amottan a téli világot? / Már hó takará el a *bérci tetőt*". (Ilyen redukción és szelekción alapuló parafrazeáló eljárásra példa a kötetben a *Visszatérő kép* című vers kezdete is, amely olvasható akár Arany János *Családi kör*ének névszókra redukált kivonataként is: „Este, / alföldi tanya, / tanyaudvar, / az udvaron eperfa, / az eperfán tyúkok, / az eperfa alatt asztal, / az asztalnál a gazda családja és jómagam".) Az *Alkony* és a *Szeptember végén* abban is hasonlóságot mutat, ahogy a természet vizuális észleleteinek lejegyzéseit fokozatosan létértelmezői perspektívába helyezi át, s felveti az embernek a természetre rávetített temporalitásához való viszonyát.[25] Így az *Alkony* látszólag azokhoz a romantikus és klasszicista tájversekhez közelít, amelyekben a hang és a képalkotást szervező tekintet is elválaszthatatlan marad a lírai szubjektumtól, s így a természetet is képesek akként megszólítani és megjeleníteni, mint ami külvilágként észlelt és e külsődlegességében képként szemlélhető. Viszont épp ezzel ellentétes alapállás figyelhető meg a tekintetben, ahogy Oravecz verse a tér reprezentációjaként értett tájnak

24 *Uo.*, 64.

25 Ahogy Margócsy István is rámutat erre a folyamatra a Petőfi-verssel kapcsolatban e nagy lélegzetvételű mondatában: „[M]ig az első versszak valóban a legmagasabb szinten teljesíti be a romantikus poétikák követelményét, s a felmutatott látványnak, a megjelenített tárgyiasságoknak és az általuk képviselni óhajtott jelentéseknek egészen nagyszabású egységét valósítja meg – bizonyára kevés más verset tudnánk felmutatni, melyben a hajdan, a klasszicizmus korában még egymás mellé, sőt: egymás után rendelt pictura (vagyis a vizuálisra formált tárgyiasság, maga a kép), s a sententia (vagyis a kép által, a kép révén sugallt jelentés, morális tanulság stb.) ennyire átmosná egymást, s ennyire megkülönböztethetetlenül önazonos lenne, olyannyira, hogy a második versszak elejére átcsúszó összefoglaló általánosítás (»elhull a virág, eliramlik az élet«) is tökéletesen képszerű marad, s bölcs tanulságát is úgy fogalmazza meg, hogy az eddig kiépített metafora-sort zavartalanul folytatja (figyeljük meg: az első sorok közvetlen vizualitás-élményét rögtön távlatossá tágítja a »téli világ« kifejezés kozmikus teljességre törő univerzalizmusa, ami a második versszaknak most kiemelt első sorát is meghatározza majd a szavak anagrammatikus egymásra utalásával); addig a második versszak közepe-tájától kezdve azt figyelhetjük meg, hogy a versnek kiinduló jellege lassan teljesen átváltozik, s a leíró megfigyelés bonyolult reflexivitásának helyét egy leegyszerűsített erkölcsi probléma felvetése fogja elfoglalni, s az eredeti távlatos létértelmező kérdésfelvetésre nemhogy válasz nem érkezik, hanem helyére egy rövidre zárt moralizáló szituáció felvázolása következik." Margócsy István, *Petőfi mint hazajáró lélek. A* Szeptember végén *százhatvanadik születésnapjára* = Uő, *Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*, Kalligram, Budapest, 2011, 235–236.

mindenekelőtt a szövegszerű megszerveződésére, az írás reprezentációs terében konstituálódó sajátosságaira és a líra médiumának létesítő működésére irányítja a figyelmet. Eisemann György megállapítása szerint „[a] nyelv és a képzelőerő jellegzetesen romantikus összhangjára törekvés (akár mint »szubjektív önkifejezés«) poétikája a szót mint beszédet és a természetet – a szerves összefüggéseiben látott világot – egymás médiumaiként fogja fel. […] a romantikus költészet poétikai kreativitása a természetet és az írást egymással analóg, összekötött, s egymásból érzékelhető médiumként kívánja felismerni. Legnagyobb ambíciói közé tartozik a természetet írásként, az írást természetként olvasni."[26] Az *Alkony* ebben az összefüggésben már a későromantikus fordulat tapasztalatán[27] is túl van, hiszen sok szálon, de elsősorban a ciklus-címadó József Attila-versen keresztül kapcsolódik a későmodern önmegértés azon fordulatához, amely Kulcsár Szabó Ernő megállapítása szerint abban áll, hogy „a költészet már nem ragaszkodik tovább a szubjektív önmegnyilvánítás kudarcát kimondó hang antropológiai indexeihez […] ezt a kudarcot a későmodern líra leginkább az antropológiai eredetét felejtő hang és a humán tekintet uralmától megszabadított képalkotás segítségével próbálja ellensúlyozni".[28] Az *Alkony* zárlatáig a hang egyedítetlensége és a humán tekintet által nem meghatározott képalkotás jellemző ugyan, azonban a leáldozóban lévő „nap" figyelése, amennyiben azt a személyes élet végességével való számvető mozzanatnak tekintjük, visszaírja az antropológiai indexeket. Hasonlóan az *Alkony* párversének is tekinthető *Látképhez* – amelynek a megalkotott természeti szcenikája ugyan újabb térelemekkel bővül, részletgazdagabb lesz, de a térkonstituáló eljárásai megegyeznek a kötetkezdő versével –, miként a záró sorai („mikor dolgozószobámból ezt láttam, / még éltem") ugyancsak egyszerre többféle értelmezést is lehetővé tesznek. Egyrészt tekinthető a síron túlról jövő hang fikciójának, amely a megidézett Petőfi-verssel, a *Szeptember végén*nel a motívumrendszereik részleges egyezései mellett már abban is hasonlóságot mutatnak, ahogy „a *Szeptember végén* záró szakaszában meghasad a beszélő addig rela-

26 Eisemann György, *„Hallottuk* a *szót". A romantikus poétika színeváltozása szó és beszéd, írás és hangzás feszültségében* = Uő, *A későromantikus magyar líra,* Ráció Kiadó, Budapest, 2010, 127–128.

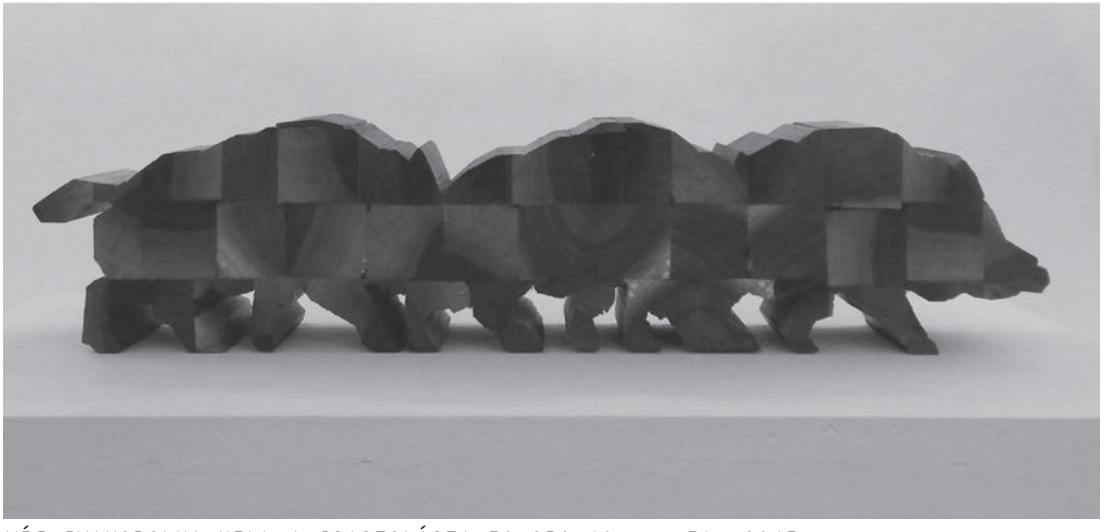
27 „Az írás és a természet ekként közössé tett, a beszéd epifániájának teret adó materialitása a későromantikus fordulat során felbomlik. Pontosabban: analóg médiumként kezelt felcserélhetőségük és informatív kapcsolatuk kérdésessé válik, mivel a nyelv mint költői beszéd (költői hang) nem hallható ki tovább a könyv-természet medialitás ekvivalenciatartományaiból. Azért nem, mivel a romantikus nyelv, történeti alakulása során, egyre inkább rálát saját kiindulásának ellentmondásosságára, pontosabban az iménti relációt alkotó nyelvi előfeltevéseinek alapvető része mint aporia válik számára tapasztalhatóvá. Így kezdi érzékelni a betűk és a tárgyi világ materialitását egyszerre kezelni akaró nyelve és képzelőereje határait, melynek kezelhetősége addig egy előzetesen fenntartott szubjektumképzetből származott. Egy olyan szubjektumképzetből, mely egyre inkább e médiumok egymásban-látszásából megszületőnek derül ki, így inkább ő maga e feltételezett kölcsönösség terméke. Ezért immár olyan kiismerhetetlen és teljesen sohasem reprezentálható énként tűnik elő, melyre az írás és a természet médiumainak organikus kapcsolatából – jeleiknek konvertálhatóságából – egyre kevésbé lehet következtetni" Eisemann, *i. m.*, 128.

28 Kulcsár Szabó Ernő, *Csupasz tekintet, szép embertelenség. József Attila és a humán visszavonulás költészete* = Uő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 226.

tíve rögzített pozíciója, s immár halottként inszcenálja magát […] s ezt a beszélő megkettőződése, előre és holtra szétvonódó időisége teszi lehetővé."[29] Másrészt ez annak a belátásán alapuló tapasztalatnak a színreviteleként is felfogható, miszerint az ember bár nem élheti túl saját halálát, hátrahagyott archívumai túlélhetik lejegyzőjüket, amire a lírai alany, az archívum keletkezése közben, ekként reflektál. Innen nézve talán az is megkockáztatható, hogy a számszerűsítő, listázó műveletek, az archiválás reflektált mozzanata miatt válik alulstilizálttá, látszólag eszköztelenné a nyelvhasználat: a minél pontosabb regisztrálás érdekében a bonyolultabb nyelvi-figurációs eljárások kiiktatódnak, a jelentéstulajdonító és -azonosító műveletek korlátozottak lesznek, a mellérendelések miatt dominánssá válik a nominális stílus, a nyelvi elemkészlet redukálódik és gazdaságosságra törekszik. Ebben minden bizonnyal meghatározó szerepe van annak, hogy a *Távozó fá*ban a halál a radikális idegenség jelölője, amely úgy közeledik, hogy egyszersmind megközelíthetetlen is marad, így az elmúlás tényszerű eseménye mint folyton fennálló lehetőség, nem pedig mint végbemenő történés áll a versek előterében – a szövegek mindig emlékeznek és emlékeztetnek a vég majd egyszeri bekövetkezésére.

Az *Alkony* és a *Látkép* című versek, úgy gondolom, hogy rámutatnak arra, hogy a végességgel való számvetés előtérbe kerülésével módosulnak a megszólalás feltételei, a lejegyzés, az archívumkészítés funkciói. A természeti táj színreviteleiben tetten érhető, ahogy a lírai alany szeme elé táruló látvány lejegyzettsége, archiváltsága révén már mint konstrukció is szemlélhetővé válik. Így a *Távozó fa* úgynevezett tájleíró költeményekkel rokonságot mutató verseit bár alapvetően az archiválás személytelen műveletei és a lejegyzés létesítő működései határozzák meg, az archívumok készítését a kötet olyan antropológiai szükségletként engedi felismerni, amely nem enged(het)i az emberi eredetének teljes elrejtését, törlését sem.

29 Eisemann György, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyainak történetiségéhez = Nympholeptusok. Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században,* szerk. Szűcs Zoltán Gábor, Vaderna Gábor, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2004, 266–267.



MÉG GYAKOROLNI KELL A CSISZOLÁST! 70x250x10 cm, FA, 2017

MÁR EGÉSZ JÓL MEGY A CSISZOLÁS! 70x30x10 cm, FA, 2017

GREGOR LILLA

/

A TÖRTVONAL TÓTH KINGA *ÍRMAG / OFFSPRING* CÍMŰ MŰVÉBEN

Tóth Kinga alkotásai sosem sorolhatók egyértelműen az irodalom, a képzőművészet, az előadó-művészet vagy a zene kategóriáiba, kötetformátumú munkáiban is jellemző a nyelvi, mediális és intertextuális összefonódások hangsúlyozása. Az *Írmag / Offspring* című album felépítése is illeszkedik ebbe a sorba: grafikák, fényképek, számozott, angol és magyar nyelvű szövegrészek, valamint különböző zenékhez és videókhoz vezető hivatkozások váltják egymást a lapokon.

A mediálisan különbözőként feltűnő tartalmak között kialakuló összefüggésrendszert, az elkülönülés és az egymáshoz kapcsolódás kettősét a címtől kezdve egy ferde vonal jelöli, amely a tipográfiai jelként és a képként, az ikonként és a szimbólumként való érthetőség között oszcillál. A borítón és a könyv gerincén feltűnő cím: *Írmag / Offspring*. A törtvonal előtt és után látható szóköz felveti a vonal nem pusztán a vagylagosságot kifejező írásjelként való értelmezhetőségét, hiszen ha akként szerepelne itt, a helyesírási szabályok szerint tapadnia kellene a megelőző és a rákövetkező szóhoz. Enélkül egy nyelvileg kevéssé szemantizálható, elsősorban vizualitásában előálló egyenesként is értelmezhető. Utóbbit a borító további vizuális elrendezése is megerősíti: kiemeli a tipográfia kizárólagos kategóriájából a ferde vonalat az, hogy a szerzői név és a cím fölött egy erdő látható, benne egy emberi alak, valamint egy keresztbe dőlt fatörzs – egyenes, ágaktól csupasz, balról jobbra dőlő: épp, mint az *Írmag* és az *Offspring* szavak közötti vonal. A címlap vizuális elrendezése szintén megsokszorozza a ferde vonal értelmezési lehetőségeit: a cím szavai között egy közel vízszintesen futó vonal húzódik. Ezt interpretálja a betűkhöz szokott, azokat elváró olvasó tipográfiai jelként. (Ezekben és a későbbi példákban egyaránt az elválasztottság és összekötés együttes jelenlétét mutatja vizuális módon az, hogy a ferde vonal nem lapszéltől lapszélig húzódik, így a lap izolált területei bizonyos részeken összeérnek, eggyé válnak.)

Hasonlóan montírozódik egymásra a törtvonal és a horizont a 002-es vers előtt és után: a lapokon átvilágítva feltűnik, hogy az előbbi oldal elválasztó vonala pontosan egybeesik a következő oldal horizontjával, az ott leírt „titkos rét", „legszebb rét" így válik már megjelenését megelőzően a peirce-i értelemben vett ikonná, vagy így telítődik fel ikonikus jelentéssel a korábbi vonal.

A kötet során rendszeresen feltűnik ez a ferde vonal: leggyakrabban (a címlap szavaihoz hasonlóan) a szövegek angol és magyar változatának elválasztásaként, de megjelenik

szövegek és képek, illetve képek és képek között is – olvashatóságának módja pedig, a fenti lehetőségek együttes jelenléte által gyakran eldöntetlen marad. A ferde vonal funkcióbeli elkülöníthetetlensége körvonalazza a műben tematikusan is újra és újra megfogalmazódó kérdést: hogyan befolyásolják bizonyos előzetesen meghatározott rendszerek az észlelésünket? Mezei Gábor Szabó Lőrinc egy Coleridge-fordításának elemzése során rámutat, hogy a képhez hasonlóan a nyelv médiumaként értett szöveg – és kiemelten a tipográfiai jel is – képes pusztán saját magát közlő anyagiságában előállni.[1] A ferde vonal vizsgálata arra indít, hogy e kötet vonatkozásában ne a tartalmak alapvető mediális heterogenitását állítsuk, hanem a befogadás lehetőségeinek mediális heterogenitását, belátva ezzel azt is, hogy Tóth Kinga műve experimentális módon viszonyul a benne megjelenő médiumokhoz, így azok működésére hívja fel a figyelmet.[2]

E meglátást az *Írmag / Offspring* lapjain megjelenő QR-kódok és url-linkek értelmezése tovább árnyalja. A fizikailag a kötet részét képező hivatkozások a többi tartalomhoz hasonlóan vizuálisan befogadhatók, és ismét a képként nézhetőség és a grafémák szerinti olvashatóság dichotómiájának[3] lebontásához járulnak hozzá: a webcímek szövegét a hagyományos beszédhangjelölő írást olvasó módon ki lehet betűzni ugyan, azonban így legfeljebb annyit képesek közölni, hogy létezik más, valószínűleg rajtuk jobban érvényesíthető olvasási mód. A QR-kódok nézhetők képként (így tekintve rájuk felvetődhet többek között a labirintus képzete – az értelmezés útvesztője épp úgy, mint a technológiáé: a betűző olvasás és a kód beolvasásának eltérő gyakorlatai közötti döntéskényszer), a digitális-írástudó befogadó azonban a webcímekhez hasonlóan ezek helyett is inkább az általuk hivatkozott, a köteten kívül fellelhető tartalmakhoz fordul. A befogadás eltérő lehetőségei ekkor a mű határait bizonytalanítják el, a transzmediális olvashatóság révén kérdésessé válik, vajon a fekete-fehér pixelekből álló négyzet és a „https://www.youtube.com/watch?v=MuUXjh4zwbw"[4] sor része-e a műnek pusztán amiatt, hogy szerepel az *Írmag / Offspring* címet viselő könyvtárgyban, illetve azok a hangzós és képi anyagok az alkotás részét képezik-e, amelyekre e linkek mutatnak. Ugyanakkor a befogadás mikéntjének nem egyértelmű volta megsokszorozza a linkek jelöletét, amelyek pedig hagyományos használatuk szerint épp abban különböznek a természetes nyelvek szegmenseitől, hogy jelként működve egyetlen referátummal rendelkeznek: az adott url-hivatkozás vagy QR-kód pontosan egy honlapra (videóra, zenére, képre) mutat, nem teszi lehetővé a többértelműséget.

Amint a címben is, a ferde vonal leggyakrabban a szöveges szakaszok (versek, idézetek, címek) magyar és angol nyelvű változatai közé ékelődve tűnik fel, ezekben az esetekben mintegy a fordítás helyét jelöli ki. A két nyelven szereplő szövegek egymáshoz való viszonya az irodalmi

1 Mezei Gábor, *Mediális fordítás: Hang és írás között*, Irodalomtörténet, 2013/1, 156.

2 Zielinski szerint pontosan ekkor, a médiumok experimentális használata során lehetséges magukat a médiumokat vizsgálni, mivel e vizsgálat kiindulópontját a médium formája és működése adja, amelyet az elterjedés és a tömeges használat előtt, azaz az antropológiai tényező megelőzésével vagy kiiktatásával lehet megfigyelni. Siegfried Zielinski, *Médiumarcheológia*, ford. Gorove Eszter, Tiszatáj, 2015/4, 59–69.; Keresztes Balázs, Smid Róbert, *Egy, két és három kultúra helyett: Mik is azok a kultúrtechnikák?*, Tiszatáj Online, http://tiszatajonline.hu/?p=106534#_ftn11 (Utolsó megtekintés: 2020. 11. 22.).

3 Szöveg és kép általános befogadási gyakorlataihoz, a lineáris olvasás és a szemlélődés viszonyához lásd: Vilém Flusser, *Az írás: Van-e jövője az írásnak?,* ford. Tillmann J. A., Jósfai Lídia, Bp., Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, 10–12., 20–21.

4 Tóth Kinga, *Írmag / Offspring,* Sárvár, YAMA BOOKS, 2020, *Videók* fejezet.

fordítások jól ismert problémájával szembesít: verset fordítani nem, csak átkölteni lehet.[5] Már az írmag és az offspring szavak sem pontosan fedik egymás jelentésrétegeit – amíg a magyar szó kizárólag az „írmagja sem maradt" szólásban rögzülve az utód egyedüliségét, a kipusztulást konnotálja, addig az angol egyezik önmaga többes számú alakjával, így hangsúlyossá téve a leszármazás folytatólagosságát. Az írmag kifejezés etimológiáját tekintve egyúttal a növényi és az emberi összefonódását is megelőlegezi, hiszen ezt a szót eredetileg olyan növények esetében használták, amelyeknek a gyökere és a magja is kiveszett, így utódai sem maradtak. Később ez a szólás terjedt ki emberre, állatra és élettelen tárgyakra is.[6]

Érdemes megjegyezni, hogy bár a versek, az idézetek és a címek nyelvi változatai olvashatók volnának kölcsönösen egymás fordításaiként, néhány tényező azt indokolja, hogy a magyart tekintsük a forrásnyelvnek, ezáltal a magyar verziókat tételezzük elsődlegesnek. Egyfelől ide sorolható a szerző és a fordítók elkülönítése, másfelől az a kontextus, hogy valamennyi egy magyar szerzőnek egy magyar kiadó által megjelentetett magyar/angol kétnyelvű könyvében szerepel, amely paraméterei miatt feltehetőleg sokkal több angolt is értő, de magyar anyanyelvű befogadóhoz jut el, mint magyart is értő angol anyanyelvűhöz. Nem elhanyagolható továbbá, hogy balról jobbra és fentről lefelé haladva minden esetben a magyar változat kerül előre, az angol másodikként szerepel. Az utolsó, a magyar szövegek elsődlegességét kijelölő szempont pedig a transzmediális működések figyelembe vétele felé nyitja meg az értelmezés kereteit: a *Hangköltészet / Sound Poetry* cím alatti linkek jelöltje egy olyan hangfelvétel, amelyen Tóth Kinga egymás után három nyelven – németül, magyarul, majd angolul – elmondja a kötetben 031-es számmal jelzett verset. Ezen hallható, hogy csak a középső szavalat követi a köznyelv normatív kiejtését, az első és a harmadik egy nem anyanyelvi beszélő akcentusát viseli magán.[7]

Amennyiben elfogadjuk, hogy adott szöveg magyar és angol változata nem egymás másolatai[8] és (Mezei Gábor Kittler-értelmezésének mentén) nem is egy-

5 Ebben a formában Kosztolányi Dezső fogalmazza meg a fordíthatatlanság jelenségét, de ugyanerre utal többek között Schleiermacher is, amikor fordítás és tolmácsolás közti első különbségként azt állapítja meg, hogy utóbbi esetén egyetlen forrásnyelvi kifejezésnek sincs rögzült és egyértelmű megfelelője a célnyelvben. (Kosztolányi Dezső, *Modern költők: Előszó a második kiadáshoz = A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti* szöveggyűjtemény, szerk. Józan Ildikó, Bp., Balassi, 2008, 269–273., 270–271.; Friedrich Schleiermacher, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. Dömötör Edit = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. Józan Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Bp., Balassi, 2007, 119–149., 119–124.) Schleiermacher elképzelése alapján a linkek hivatkozásain keresztüli transzmediális átlépést a tolmácsolás kategóriájába kellene sorolni.

6 *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*, szerk. Gerstner Károly, S. Hámori Antónia, Zaicz Gábor, Bp., Akadémiai, 1992.

7 Tóth, *i. m.*, *Hangköltészet*, *031*. (https://soundcloud.com/opcion/maislieder/s-ue4K0 [Utolsó megtekintés: 2020. 11. 22.])

8 Hiszen még a szóról szóra történő másolás sem lehet precíz fordítás, ahogy arra Borges fordításelméleti munkákban gyakran idézett, esszéisztikus szövege rámutat. (Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, a* Don Quijote *szerzője*, ford. Jánosházy György = J. L. B., *Jól fésült mennydörgés: Összegyűjtött novellák*, Bp., Jelenkor, 2018, 101–109.) A materiális filológia kontextusa felől vizsgálva is érthető a másolhatatlanság, hiszen eszerint a nyelvi összetevők és könyvészeti kódok egyaránt meghatározók egy irodalmi szöveg esetén. (George Bornstein, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt?: Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. Vince Máté = *Metafilológia 1: Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József, Tamás Ábel, Bp., Ráció, 2011, 81–117.)

más ekvivalensei,[9] hanem egymás kiegészítőiként tekintünk rájuk,[10] relevánssá válik az *Írmag / Offspring* kétnyelvű darabjainak nem pusztán összehasonlító, hanem azokat egy alkotásként kezelő interpretációja. Érdemes itt felidézni a ferde vonal elválasztó és egyesítő, „fraktúra-jellegét",[11] illetve kitérni egy eddig nem említett konnotációra: a címben a törtvonal az előtte és utána feltűnő szóközök révén a folyószövegként idézett versszorok sortörését jelző grafémát is asszociálja. Ebben a tekintetben ismét központi szerepet játszik a mű szövegeinek értelmezésében a törtvonal, amennyiben az angol és a magyar nyelvű versváltozatok között a szemantikai eltérések egyik leggyakoribb oka a sortöréseknek a szintaktikai szerkezethez képest eltérő elhelyezkedése.

„[…] huszárok érkeznek
színkijelzős robotok az ablakfestés
megrepedezik az úttest alatti ország"
„[…] cavalrymen blinking robots
arrive the window paint cracks
as does the country below the road"[12]

A 009-es számú vers magyar változatának idézett szakasza kétféleképp szemantizálható: a *megrepedezik* igéhez tartozó alany vagy az *ablakfestés*, vagy az úttest alatti ország, mindkettő nem lehet. Utóbbi esetben az *ablakfestés* szó azonban szintaktikailag sehová sem tartozóként nem válik jelentésessé, míg, ha azt tekintjük egy szintagmának, hogy „az ablakfestés / megrepedezik", az *úttest alatti ország* nyelvtani kategóriáját tekintve értelmezőként válik olvashatóvá. Ekkor tehát az *úttest alatti ország* azonosítódik *a* megrepedezett ablakfestéssel. E sorok angol nyelvű változata azonban *a cracks* igét egyértelműen hozzákapcsolja mindkét, *a* magyarban egymást alanyként kölcsönösen kizáró kifejezéshez, eszerint tehát mind az ablakfestés, mind az úttest alatti ország megrepedezik. Összevetve: míg *a* magyar sorok *a* megrepedezett ablakfestést azonosítják az úttest alatti országgal, az angol vers közvetlenül kimondja az úttest alatti ország repedezettségét.

Mezei Gábor *Az írás fraktúrái* című tanulmányában rámutat a grafikus felület pusztán háttérként való kezelésének problémájára: „Az íráshasználat minden területére igaz […], hogy a felület maga korántsem tölt be passzív szerepet […] »[a]z „alap" [ground], vagy a „hordozó" [support] fogalmak […] megerősítik azt a hierarchiát, ahol az alap aláren-

9 A fordítást ekvivalenciaként magyarázó kittleri elképzelést Mezei Gábor fent hivatkozott műfordítás-elemzésében tágítja ki és távolítja el attól, hogy pusztán a megfeleltetésen alapulóként tekintsünk rá. Mezei, *i. m.*, 155.

10 Walter Benjamin elmélete szerint a fordítható szövegeknek van olyan jelentéssíkjuk, amely csakis fordításban képes megmutatkozni. (Walter Benjamin, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = *Kettős megvilágítás*, i. m., 183–195., 184.) Bár ez, a fordításokat metaforikusan a nyelv edényének cserepeiként elgondoló koncepció teleologikusnak és naiv nyelvszemlélettel operálónak hathat (kritikájához lásd: Paul de Man, *Walter Benjamin* A műfordító feladata című írásáról, ford. Király Edit = *Kettős megvilágítás*, i. m., 240–267., 244.), az *Írmag / Offspring* szövegeire érvényesnek tűnik. Egyfelől azért, mert azáltal, hogy a kötet tartalmazza a forrás- és a célnyelvi műveket is, lényegtelenné válik a benjamini elképzelésben problémás eredetiség kérdése (azaz, hogy vajon a csak a fordítás által színre vitt jelentéstartalmak részét képezik-e a műnek; hogy a mű határai vajon egybeesnek-e az eredeti mű határaival). Másrészt a fordítást az eredeti növekedéseként tételező elképzelés (ehhez lásd Derrida magyarázatát Benjamin elgondolásairól: Jacques Derrida, *Bábel-térítők*, ford. Flaisz Endre = *Kettős megvilágítás*, i. m., 268–308., 291.) is bizonyossá válik azzal, hogy az eredetihez materiálisan hozzáadódik a fordítás, azaz valóban, fizikai értelemben is gyarapszik általa az eredeti mű.

11 Mezei Gábor, *Az írás fraktúrái: A hangozhatatlan szerepe a lírában*, Alföld, 2019/5, 71–80.

12 Tóth, *i. m.*, 009.

delődik a feltehetőleg jóval szubsztantívabb szövegnek és grafikus elemeinek, amelyeket aztán „rá" helyeznek.« A grafikus felület alárendelt szerepe azért nem lehet elfogadható, mert anyagi jelenléte minden grafikus működés szükségszerű előfeltétele."[13] A grafikus felület az *Írmag / Offspring* oldalain sokáig háttérben marad, nem jelez összhangot a fenti kritikával, a *Vizuális költészet* című fejezet harmadik oldalpárján szereplő, betűket, sőt szavakat is tartalmazó grafika keretszerű elrendezése a lap közepén látható semmire, üres helyre irányítja a fókuszt. Különösen a fejezet tizenegyedik oldalpárján található, az előző inverzeként érthető grafikájával kontrasztban válik ez egyértelművé, amelyen szintén betűk, betűsorok és szavak olvashatók ki a karcolásszerű tintafoltokból, amelyek körkörösen a kötés köré, az oldalpár közepére rendeződnek.

A szöveges és a grafikus szakaszok fehér alapjához hasonlóan a fényképeken megjelenő természet értelmezhetősége is túllép azon, hogy pusztán a kultúrától való elválasztottságát hangsúlyozva, kizárólag a benne látható emberfigura felől, háttérként, az emberihez képest váljon kijelölhetővé. A 003-as számú vers magyar és angol változata mellett megjelenő fotókon látványos ez a meghaladottság, amennyiben a két, egymást követő oldalpáron ugyanazon helyszín szerepel ugyanolyan beállításból fényképezve – sőt, feltehetően ugyanannak az egy képnek két felét láthatjuk –, az egyetlen különbség az emberi tényezők háttérbe szorulása: a szereplő eltűnik, a kultúra térnyerését jelző út pedig jóval kevesebb helyet foglal el a képből.

Az üres helyek jelentőségére hívja fel a figyelmet a versek sorszámozása is, amennyiben minden szöveg háromjegyű számmal rendelkezik (001, 002 stb.) annak ellenére, hogy csak 031-ig jut el a számozás. Az első nullás nem lenne szükséges, állandó üres helyként szerepel a címek helyén álló számsorokban, amelyek ezáltal valamiféle géphez való igazodást sejtetnek: az analóg számlálók működése követeli meg, hogy az üres helyeken a nulla szerepeljen, ami hangsúlyozza a hiány jelentésteli voltát. Ehhez hasonlóan a fotók és a szövegek hátterének az előtérbe engedése vagy kerülése felhívja a figyelmet nemcsak magára e két felületre, hanem azok általános alárendelt szerepére is.

Tóth Kinga műveinek mediális heterogenitásához hasonlóan határozott tematikus irányvonal is kitapintható, mégpedig az emberi és nem emberi létezők együttes vagy egymással felcserélhető működésmódjának tapasztalata vagy az azzal való kísérletezés.

13 Mezei, *Az írás… i. m.*, 72.

Létmódok összekapcsolódásának vagy teljes átjárhatóságának az *Írmag / Offspring* verseiben gyakori megjelenésmódja a növényi létezőkkel való hibridizáció, többször nem pusztán nyelvi-metaforikus szinten. Az ember táplálékláncba való bekapcsolódásával, illetve e lánc önmagába való visszakanyarodásával válik a humán testileg is a természet részévé, például a 031-es versben: „előkészítjük talajtérfogatunkat puhítjuk amíg / mi keményedünk […] csendben trágyázunk magunkkal tovább".

A humánnak a természetin való lenyomata a fotográfiákon ezzel szemben hangsúlyosan a nyelv által válik megközelíthetővé: a kukoricahaj, a banánhéj és az emberi haj gyakori együttes, képi felmutatásából akkor olvasható ki párhuzamuk, sőt összecsengésük, ha megnevezzük őket. Nyelvivé téve tűnik elő hasonlóságuk.

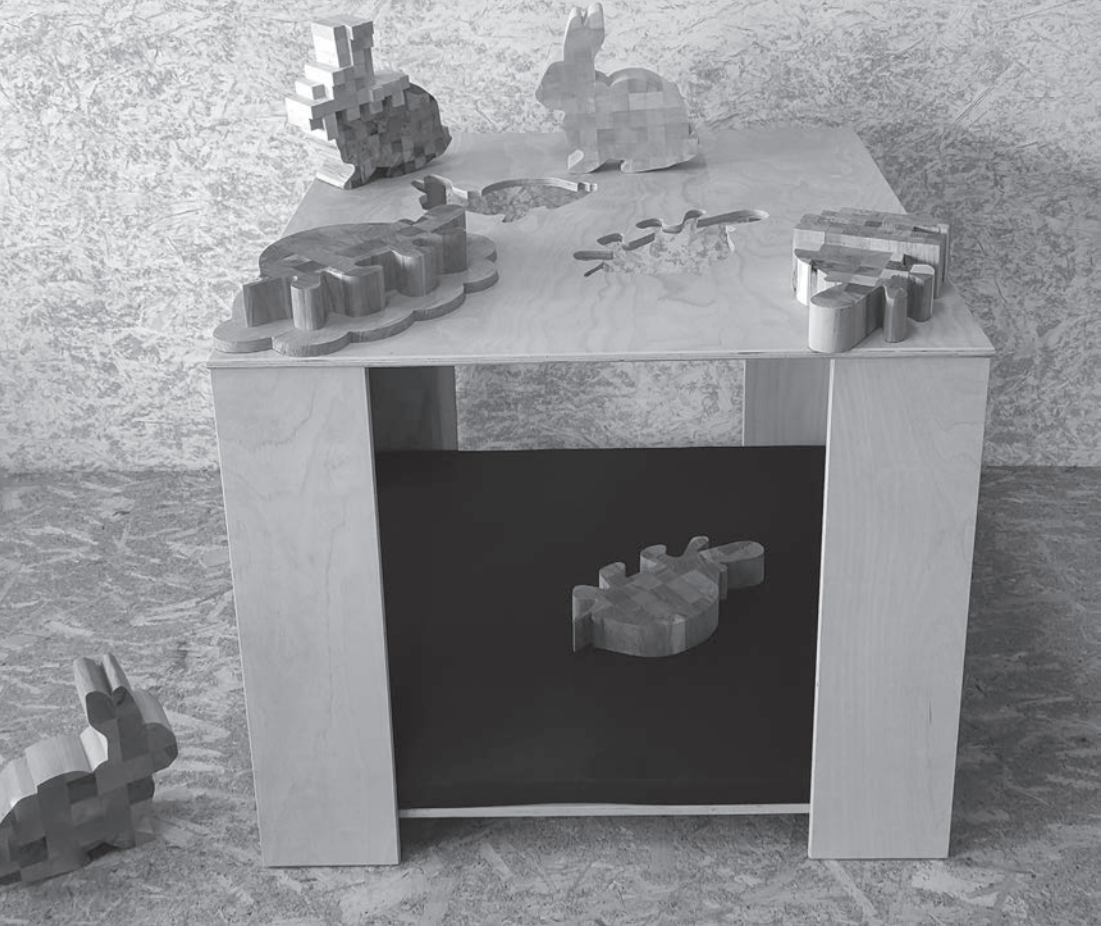
Ahogy azt a recepció megjegyzi, a kukorica és a banán ugyanakkor saját jogán is kultúra és natúra szoros összefonódását jelzi, amennyiben mindkét növény kizárólag nemesítés által vált emberi fogyasztásra alkalmassá.[14] Ezekhez a határhelyzetben álló növényekhez kapcsolódik tehát az emberi haj, rákérdezve ezáltal az ember pozíciójára is a fenti dichotómiával összefüggésben. A versekből ugyanakkor egyértelművé válik, hogy a kérdés nem egyszerűen az emberi létezőnek, hanem kifejezetten a nőnek a pozíciójára vonatkozik.

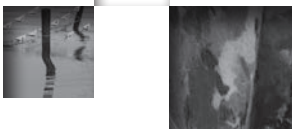
A 007-es számmal ellátott vers Kőmíves Kelemenné balladáját asszociálja, különösen Tóth Kinga korábbi, szintén ezt a népballadát tematizáló szövegeinek iteratív felidézésével: „[…] beragadunk / ezekbe a téglákba bele itt az építőgödörbe / a kenőcs a kifejezéseinkből kikeverve […]", illetve „[…] getting stuck / inside these bricks here in this construction pit / the ointment made from our expressions […]". A szerző korábbi Kelemenné-költeményei a nő alárendeltségét, illetve a domináns fél általi erőszakot hangsúlyozzák. Az *All machine Új Kelemenné* című versében mindez így jelenik meg: „[…] rád húzok / egy ismertetőjeles karkötőt láncon / rajta a fontos emblémák […]",[15] vagy a későbbi változatban a lánc húzással való összekapcsolása révén még erősebb kényszert jelezve így hangzik: „[…] ismertetőjeles karkötőt / húz a láncon rajta fontos / emblémák […]".[16] A kötetben nem megjelent, 2020-as *Kelemennék* című vers a ballada továbbírásaként érthető, az angyallá vált kelemennék bosszúállását helyezi központba. A szöveg terét egy pillanatra elhagyva érdemes felidézni, hogy alkalmi versről van szó,

14 Konkoly Dániel, *Ex libris*, Élet és Irodalom, 2020/48, 19.
15 Tóth Kinga, *Új Kelemenné,* http://www.lato.ro/article.php/All-Machine/2662/ (Utolsó megtekintés: 2021. 09. 09.).
16 Tóth Kinga, *All machine*, Bp., Magvető, 2014, 031.

a költemény az Isztambuli egyezmény ratifikálásának elutasítása kapcsán jelent meg, amely egyezmény részben épp a perifériára szorultak védelmét, előtérbe helyezését szolgálta volna, a hagyományos hierarchiastruktúrákat igyekezett volna kimozdítani. Az *Írmag / Offspring* 007-es számú versében az erőszak kevésbé, az alárendeltség azonban szintén erősen megmutatkozik, amennyiben a többes szám első személyű beszélő bár antropomorf marad, metaforikus és térbeli módon egyaránt a tárgyi környezet részévé válik: „beragadunk / ezekbe a téglákba"; „a kenőcs a kifejezéseinkből kikeverve". Ezzel párhuzamos működés fedezhető fel a szemközti lapon látható fényképen is, ahol az emberalak a természeten belüli épített környezet egy darabjához hasonul, oda tartozónak mutatja magát. Kőmíves Kelemenné balladájának megidézése, az épített környezetbe való betagozás, a nő „gyenge hamva" vagy „gyenge teste" segítségével megtartandó erős vár a nő erőforrásként kezelésének, erőforrásként való kihasználásának látványos metaforája.

A nő és a természet között párhuzam vonódik tehát nemcsak a kukoricahaj – banánhéj – emberi haj-sorozat révén, hanem azáltal is, hogy mindkettő az építésnek, a kultivációnak válik alávetettjévé, ebben az értelemben pedig Tóth Kinga albuma elkerülhetetlenné teszi az ökofeminista elméletek bekapcsolását az olvasatba. Például a természet és a nő párhuzamának egyik jellemző megvalósulása eszerint az anya kihasználásában jelenik meg – ahogy a különböző Kelemenné-versekben is hangsúlyos helyet kap az anya befalazásának gyermekére tett hatása, az anyai védelem megszűnte okán növekedő erőszak. Az alávetettként, alapként, háttérként tekintett természet és nő ugyanakkor e működéseik révén a grafikus térhez is hasonlóvá válnak: mindet a domináns fél felőli meghatározottság jellemzi, legyen a domináns fél a kultúra, a férfi vagy a betű/a tinta. Ez a meghatározottság lesz az, amely a ferde vonalat (a fát, a horizontot stb.) is grafémává, szimbolikussá, törtvonallá alakítja a befogadásban.





ÁCS-GYŐRFI ANNA

A BESZÉLŐ EMBER SZÍNHÁZA

BOGUSŁAW SCHAEFFER *SZÍNPADI KOMPOZÍCIÓK* CÍMŰ MŰVÉRŐL

Hiánypótló kötet jelent meg tavaly a Kalligram Kiadónál Pászt Patricia nagyszerű fordításában és szerkesztésében. A szakmai körökben méltán híres Bogusław Schaeffer színpadi kompozícióit tartalmazó kötet révén most először van lehetőség a lengyel drámaíró (valamint zeneszerző, zeneteoretikus, grafikus, tanár) szövegeit magyarul is elolvasni. A *Kacsa* című szöveg[1] 1997-ben a *Színház* folyóirat novemberi számában már megjelent, szintén a kötet szerkesztőjének fordításában. Bevezető szövegében (*A színház mint önmaga témája*[2]) Schaeffer színházát instrumentális színházként határozza meg:

> „Schaeffer művészete sokáig senki földjének, furcsa átmenetnek számított a színház- és zeneművészet világában. Színműveit eleinte csupán egy szűk befogadóréteg ismerte, a színházi szakma pedig nem tudta, mit kezdjen e különös, hibrid jelenséggel – mígnem végül elhangzott az instrumentális színház varázsterminusa. Az instrumentális színház fogalma – még a szakmabeliek állítása szerint is – nehezen behatárolható: egyes változatai a klasszikus balett és opera hagyományaiból, valamint azok táncparódiáiból merítenek, mások a happening, az akciózene és az abszurd színház bizonyos elemeivel mutatnak rokonságot. Az instrumentális színjátszás legfontosabb ismertetőjegye erős zeneisége, amely különféle hangszerek által kibocsátott dallamokat, zörejeket, valamint szemantikai és fonetikai szóösszetételeket, éneket, gesztusokat és mozgást egyesít magában.[3]"

A most megjelent kötet tíz színpadi művet, valamint a szerkesztő, Pászt Patrícia utószavát tartalmazza. Úgy vélem, annak ellenére, hogy Schaeffer mind lengyel, mind pedig nemzetközi színen kiemelkedő alkotó, magyarországi recepciója viszonylag kicsi, pont a szövegek hiányzó fordítása miatt. A különleges drámák – amelyek inkább tekinthetők szövegkompozícióknak – könnyebb befogadását segíti az utószó, amely mintegy felhelyezi a térképre a szerzőt, értelmezi is egyben a szövegeket, így a kötet olvasását érdemes ezzel kezdeni.

Pászt Patrícia a zene központi szerepét hangsúlyozza, amely olyannyira jelen van a drámákban, hogy hagyományos értelemben nem is beszélhetünk drámai szövegről, sokkal inkább megkomponált szövegekről. Az első, ami szembetűnő, hogy a szerző pon-

1 A drámából 2001-ben Borbély Sándor rendezésében készült előadás *Kacsa* címmel, amelynek dramaturgja Pászt Patrícia volt; valamint a ZEON Csoport mutatott be groteszk vígjátékot a schaefferi dráma alapján 2004-ben KAM' címmel. A szöveget adaptálta: Fogarasi Gergely.

2 PÁSZT Patrícia, *A színház mint önmaga témája*, *Színház*, 1997/11, drámamelléklet (http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/1997_11_drama.pdf)

3 *Uo.*

tosan felrajzolja, instruálja a színpadképet. Folyamatosak a tempóváltások, és a pontosan meghatározott mozgások, kísérő tevékenységek ezek ellenpólusai lesznek, a kettő együttesen fog egészet alkotni. A darabban egy adott jelenet nem a történet vagy a jellem megjelenítésére törekszik, hanem a felállított zenei szabályok miatt szükségszerű ezek bemutatása. Az idő így kiemelt szerepet kap, a kompozíció központi eleme lesz:

> „Az idő másképpen a schaefferi dramaturgia másik megkerülhetetlen, szerves, autonóm formai eleme; *Kvartett* című darabjában például az író percnyi pontossággal meghatározza az egyes jelenetek hosszúságát."[4]

Gyakori elem, hogy a színpadi játék teljes diszharmóniában áll az elmondottakkal. A szerep megtalálása a színpadon kívül zajlik, hiszen a színpadon a színész nem azonosul szerepével, nem a nézők előtt bontakozik ki az adott karakter jelleme, hanem mintegy kész, változni képtelen entitás lép a színpadra, amely a szövegben ritmusváltásként jelenik meg. Ugyanakkor ez a ritmusváltás nemcsak formai, hanem nyelvi sajátosság is: olyannyira fontossá válik a hangalak, hogy nem a szöveg értelme, jelentése kap hangsúlyt, hanem sokkal inkább a szavak hangalakja képez ritmust (hasonló, magyar nyelvű példa erre a Tolnai Ottó: *Kisinyovi rózsa* című szövegéből készült előadás, amely a Kosztolányi Dezső Színház által került bemutatásra). Az előadó által megjelenített karakterek műveltségi szintje is folyamatosan változik, egyfajta kollázst képezve, mintegy mozaikszerűen futnak egymás mellett a szövegek. A különböző hangok egymást hívják a szövegbe és színpadra, megszólítva, beemelve a másikat. A *Szövegkönyv egy nem létező, ám lehetséges instrumentális színészre* című darabban azonban csupán egy színész monológja hallható, így új hang helyett új karaktert emel be. Ez megszakítja a fő szöveget, a stílusok egymás ellenpontjaivá válnak, sajátos ritmust komponálva. A tájszólás, valamint az idegen nyelv is (a hangalak, hangzó formák fontosságát ismét kiemelve) is központi szerepet kap:

> „– Es gibt – sagte Karlheinz – insgesamt zwo Milliarden zwohundert und siebenundfünfzig Tausend Weiber in der Welt, und hier geht es um eine einzige Person, eine Hure vielleicht.

4 Pászt Patrícia, *A nyelvi virtuozitás és abszurd humor komponistája – Bogusław Schaeffer örömszínháza* = Bogusław Schaeffer, *Színpadi kompozíciók,* ford. Pászt Patrícia, Kalligram, 2020, 348.

(innentől kezdve lembergi tájszólásban) A kortárs műalkotásoknak nincs címük, így nem rendeltetésüknek megfelelően, hanem ipari és egyéb termékek módjára lehet őket felvásárolni és szállítani. […]

(szinte ugyanabban a hangnemben) – Nőből – mondja, legalább kétmilliárd van, ez pedig egyetlen szerény példány. Hát, szerénynek éppen nem mondhatnám: kilátszik a fél segge…látod, öregem, mindenféle jöttment kurva miatt izgatod magad.

(továbbra is szinte ugyanazon a hangon) Az önzetlen hozzáértés ideje leáldozott, a mai szakértők […].”[5]

A drámai szövegek többek között ellenpontokra építkeznek: ellentét képződik szöveg és jelentés között, művészi és közönséges megnyilvánulás között, a hang minősége és tónusa között. Ezzel sajátos zeneiséget biztosít a szövegnek, egyedi dinamikát ad neki, valamint lehetőséget ad az abszurd humorra is. Az elhangzott szöveg és a színész cselekvése nincs összhangban, teátrális mondanivalóhoz mindennapi tevékenységet kapcsol. A szerző instrukciója által előírt színpadi cselekvés és a szereplő által megfogalmazott dikció tartalma gyakran polemizál. A *Szövegkönyv egy nem létező, ám lehetséges instrumentális színészre* harmadik jelenetének instrukciója: „*Hirtelen: egy megelőző – néma, utánzó – jelenet: »Karesz«. A színész sétálgatva lépeget, vizel, megfordul, vizel. Fejből beszél, nadrágja gombolgatása közben*.”, majd:

„A helyzetdiagnózis a zenében mindig nehéz; e nehézséget fokozza a tény, hogy a művészetnek egy auditív formájáról van szó, ahol az asszimiláció sokkal nehezebb, mint a képzőművészetben, ahol a szemünk gyorsan adaptálja a végbement változásokat […]. A zenében végbemenő bizonyos folyamatok lényegének megértését és befolyásolását zavarja a tény, hogy a zene kollektív tartalma meghaladja anyagának természetét (lényegében a zenei anyagra csak azért van szükség, hogy létrejöhessen az anyagfeletti idea; a zenét nem egyes hangok kedvéért komponálják, hanem az általuk létrehozható hangzat-relációk sokasága miatt […]). Elvégre nem lehet minden, a zene szempontjából fontos dolgot megérteni, mivel az alkotás – mű – befogadó relációban közvetetten ható eszközökkel van dolgunk.”[6]

5 Bogusław Schaeffer, *Színpadi kompozíciók*, ford. Pászt Patrícia, Kalligram, 2020, 20.
6 Uo., 23.

Ahogy az idézett szövegből is látható, Schaeffer ezt a folyamatot igyekszik megragadni, a szöveget zeneként értelmezi, amely ugyanakkor kontrasztban van csak megmutatva.

> „A művészet, és ezen belül a zene, amely a művészet legautonómabb ága, világunk ideális hasonmását képezi, ideálisan tükrözi ellentmondásait; a művészet megismerésével talán lehetőségünk nyílik a világ összes olyan irracionális tényének megismerésére is, amelyek mindig túl későn jutnak tudomásunkra, amikor már nem lehetünk rájuk hatással."[7]

Schaeffer színházhoz való viszonyáról a *Gondolatok az Eszkimók paradicsoma kapcsán* című rövid értekezésben ír. Számára a zene tartalma maga a zene, amelyhez felesleges kommentárt fűzni. „Schaeffer színháza – a szavak színháza, a beszélő ember színháza."[8] A színpadon is a zenéről kíván beszélni, azt jeleníti meg, amit a zenéről szeretne átadni, és amelynek nézőjétől elvárja a sokrétű interpretációt.

A kötet kiemelt erénye a fordítás. Pászt Patrícia kiváló drámafordításai már korábban is ismertek voltak, ám ennél a kötetnél egészen egyedi munkára volt szükség, hogy hazai közegre tudja adaptálni a kompozíciókat. A nyelvvel való folyamatos játék, az eltérő nyelvű, tájszólású, stílusú és műveltségi szintű szövegrészek fordítása nagyon jól működik, megmarad játékosságuk, magyar viszonyokra hangolja őket:

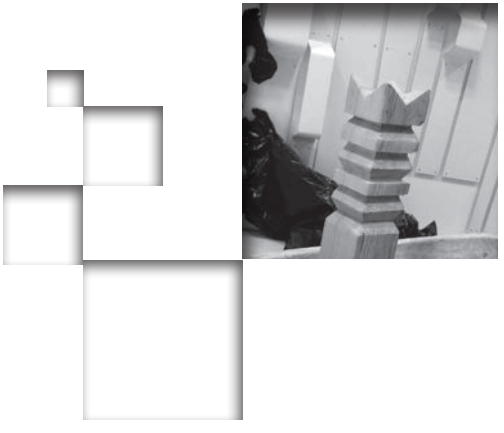
> „MÁSODHEGEDŰS (érdeklődéssel, ám rosszmájúan) Platón? Miért éppen ő?
> BRÁCSÁS A platón. Az enyémen.
> CSELLISTA Hogy került a magáéra a pucér Platón?
> BRÁCSÁS A kocsim platójáról van szó.
> MÁSODHEGEDŰS Plátói randevú első plátásra.
> CSELLISTA Platin szerető.
> ELSŐHEGEDŰS Ne plántáljon hiú reményeket. Ez nem az a platform, maga plankton.
> MÁSODHEGEDŰS Szemplátomást platolgat valamit, maga plator.
> CSELLISTA Plató Pál úr.
> ELSŐHEGEDŰS Ez már platológia."[9]

7 Uo., 26.
8 Uo., 53.
9 Uo., 70.

Nagyon izgalmas lehetőség Schaeffer szövegeiben a kötetben látható partitúrák, zenei instrukciók gyakorlati megvalósítása a színpadon. A *Kvartett négy színészre* című dráma első három jelenetében nincs szöveg, csupán hangok pontosan megkomponált összessége (pl. kőtörés, dúdolás, fütty). Tizedik, *Labirintus* című jelenetében pedig egy rajz látható, amely a színész által végzendő mozdulatsort mutatja be pontosan, még a lépések irányát is meghatározva. Az általuk keltett zajok (kiáltás, sziréna, fogfájás, sóhajtás, légzés, köhögés, taps, sírás, vagy éppen lábdobogás) pontos, metronómszerű ritmust képez a színpadon, amely a tizenegyedik jelenet három, zörgésből, sóhajból és fütyülésből álló kompozíciójában teljesedik ki. Habár pontos instrukciók találhatók a színészekre vonatkozva, Magyarországon nem bevett ez a színházi formavilág, ezért esetleg egy listát lett volna érdemes még közreadni a kötetben, ahol a drámákból készülő legfontosabb előadásokat sorolja fel a szerkesztő, hogy ezeket megtekintve pontosabb elképzelésünk lehessen a színpadi szándékról. Ugyanígy további, a kötet hátsó borítóján található fotóhoz hasonló színpadfotó is még izgalmasabbá tenné a kötetet.

Összességében elmondható, hogy hiánypótló kötetet ismerhet meg az olvasó, amely egyszerre szól a művészetről, zenéről, az ebben rejlő játékosságról és lehetőségekről. Kiváló alkalom egy másik – a magyar színpadi hagyományoktól merőben eltérő – színházi kulturális közeg megismerésére és elemzésére. Schaeffer munkássága nagyban különbözik az eddig általánosan ismert lengyel szerzők, rendezők munkáitól, így Grotowski Szent Színháza, Kantor Halálszínháza vagy Mrożek abszurd drámái mellett olyan egyedi színfolt a lengyel színházi világban, amely mindenképpen érdemes a megismerésre.

(Válogatta és fordította: Pászt Patrícia. Kalligram, 2020)



SZERZŐINK

ÁCS-GYŐRFI ANNA (1990 SZÉKESFEHÉRVÁR) IRODALOMKRITIKUS ▮ **BALKO, PETER** (1988, LOSONC) ÍRÓ, FORGATÓKÖNYVÍRÓ ▮ **CSEHY ZOLTÁN** (1973, POZSONY) KÖLTŐ, MŰFORDÍTÓ, EGYETEMI TANÁR (COMENIUS EGYETEM, POZSONY) ▮ **GALDA GÁBOR ATTILA** (1997, EGER) KÖLTŐ ▮ **GREGOR LILLA** (1994, ALBANY) IRODALOMTÖRTÉNÉSZ, KRITIKUS ▮ **KÁNTOR ZSOLT** (1958, DEBRECEN) KÖLTŐ, ÍRÓ, SZERKESZTŐ ▮ **KOÓS ISTVÁN** (1975, MISKOLC) IRODALOMTÖRTÉNÉSZ, TANÁR ▮ **MÉSZÁROS TÜNDE** (1970, POZSONY) MŰFORDÍTÓ ▮ **NAGY HAJNAL CSILLA** (1992, LOSONC) KÖLTŐ, ÍRÓ, SZERKESZTŐ ▮ **NÉMETH BÉRES CSILLA** (1972, ZSELÍZ) ÍRÓ, TANÁR ▮ **SIROKAI MÁTYÁS** (1982, TAPOLCA) KÖLTŐ, ZENÉSZ ▮ **TÓTH KINGA** (1983, SÁRVÁR) KÖLTŐ, HANGPERFORMER, VIZUÁLIS MŰVÉSZ ▮ **TÓTH RÉKA ÁGNES** (1987, GYŐR) KÖLTŐ, DRÁMAÍRÓ, DRAMATURG ▮ **TŐZSÉR ÁRPÁD** (1935, GÖMÖRPÉTERFALA) KÖLTŐ, MŰFORDÍTÓ ▮ **URAKY NOÉMI** (2000, MISKOLC) KÖLTŐ ▮ **VIGH LEVENTE** (1993, DEBRECEN) KRITIKUS, SZERKESZTŐ

AZ IRODALMI SZEMLE MEGVÁSÁROLHATÓ

SZLOVÁKIÁBAN

DUNASZERDAHELY – MOLNÁR-KÖNYV (GALÁNTAI ÚT [HYPERNOVA])
KOMÁROM – DIDEROT KÖNYVESBOLT (LÚDPIAC TÉR 4810. / TRŽNÉ NÁMESTIE 4810.)
ÉRSEKÚJVÁR – KULTÚRA KÖNYVESBOLT (MIHÁLY BÁSTYA 4. / MICHALSKÁ BAŠTA 4.)
GALÁNTA – MOLNÁR-KÖNYV (FŐ UTCA 918/2. / HLAVNÁ 918/2. [UNIVERZÁL])
KIRÁLYHELMEC – GERENYI KÖNYVESBOLT (FŐ UTCA 49. / HLAVNÁ 49.)
NAGYKAPOS – MAGYAR KÖNYVESBOLT (FŐ UTCA 21. / HLAVNÁ 21.)
NYITRA – MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉK – KÖZÉP-EURÓPAI TANULMÁNYOK KARA. KONSTANTIN FILOZÓFUS EGYETEM (DRÁŽOVSKÁ 4.)
POZSONY – A POZSONYI MAGYAR INTÉZET KÖNYVTÁRA (VÉDCÖLÖP ÚT 54. / PALISÁDY 54.)
SOMORJA – MOLNÁR-KÖNYV (FŐ ÚT 62. / HLAVNÁ 62. [VÚB MELLETT])
TORNALJA – TOMPA MIHÁLY KÖNYVESBOLT (BÉKE UTCA 17. / MIEROVÁ 17.)

MAGYARORSZÁGON

BUDAPEST – ÍRÓK BOLTJA (ANDRÁSSY ÚT 45., 1061)

HERMENEUTICA, 180x70 cm, FA, FOTÓMANIPULÁCIÓ, 2015

BURKOLT TERMÉSZETVÉDELEM, 180x70x30 cm, RÖNKFA, FÓLIA, 2015

9 771336 150800 3 10