

forrás

SZÉPIRODALOM, SZOCIográfIA, MŰVÉSZET

Buda Ferenc, Gömöri György,

Wirth Imre versei

Vári Attila elbeszélése

Lengyel Imre Zsolt, Mekis D. János

Márai Sándorról

Fried István, A.Gergely András tanulmánya

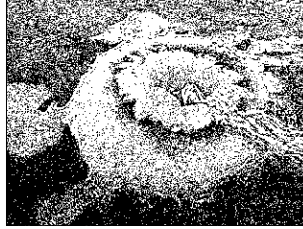
Siflis András festményei, Géczi János esszéje

2020

SZEPTEMBER

forrás

52. ÉVFOLYAM 2020. 9. SZÁM



Buda Ferenc	3	Kőmorzsalék (<i>Verstöredékek</i>)
Vári Attila	4	Festmények hangversenye
Báthori Csaba	13	Mosolyt cipeltem; A nagy legenda; Mínusz egy ragyogás; Vak szívemben; Kozmikus húr (<i>versek</i>)
Wirth Imre	16	Kő, legyél kedves éjszaka! (<i>vers</i>)
Borda Réka	18	Nyúlverem (<i>részlet</i>)
Gömöri György	22	A százhuszonöt éves olló; 1599: estebéd a Hargitán; Marie és Mari; Búcsúlevél (<i>versek</i>)
Horoáth Eve	24	földet érés; A lélek délutánja; őszi kaszinó (<i>versek</i>)
Fried István	26	Közép-Európa emlékezete (<i>Széljegyzetek Csáky Móric könyvéhez</i>)
Lengyel Imre Zsolt	41	„az értelem diadala” (<i>Racionalizmus és irracionalizmus az Egy polgár vallomásaiban</i>)
Mekis D. János	50	Márai tárgyai (<i>A polgári tárgykultúra jelszerűsége A négy évszakban</i>)

Géczi János	59	Regisztrált idő (Siflis András kiállítása)
Vajna Ádám	84	„Annyit írok le, amennyit szükséges” (Kjell Askildsen és az amerikai minimalizmus)
A.Gergely András	99	A regények teste a testek regényeiről (Képtelenül képes asszociációk az újabb regényáradatból)
Péntek Imre	116	Történelmi emlékfűzér, lírai kontempláció (Gömöri György; Erdélyi arcok)
Pikó András Gáspár	122	Tavalyi hóban megfáznak a Múzsák (Várady Szabolcs: De mennyire)
Bakonyi István	127	Turczi István: Deodatus

Siflis András festményei

forrás

SZÉPIRODALMI, SZOCIOGRÁFIAI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT •
Megjelenik havonként • Főszerkesztő: Füzi László • Kecskemét
 Megyei Jogú Város és a Katona József Társaság folyóirata •
 Kiadja a Kecskeméti Kortárs Művészeti Műhelyek Nonprofit Kft.;
 Felelős kiadó: Füzi László • **A szerkesztőség címe:** 6000 Kecskemét,
 Kápolna u. 11.; **Telefonszáma:** 76/482-223; Honlapcím: www.
 forrasfolyoirat.hu; E-mail cím: forras@forrasfolyoirat.hu • Tördelés:
 VideoPix Bt., Kecskemét; Tel.: 76/508-160; videopix@fibermail.hu •
 Nyomdai kivitelezés: Print2000 Nyomda Kft., Kecskemét, Nyomda u. 8.;
 Tel.: 501-240; Felelős vezető: Szakálas Tibor

A szerkesztőség tagjai: **Buda Ferenc** (főmunkatárs), **Füzi Péter**, **Pál-Kovács Sándor Attila**,
 (szerkesztő) **Bosznay Ágnes** (szerkesztőségi titkár). A szerkesztésben közreműködnek: **Bahget**
Iskander, **Komáromi Attila**, **Pintér Lajos** • Szerkesztőségi órák munkanapokon 10–12 óra között. •
 A borítón Benes József Forrás című munkája • A borítót és a tipográfiát tervezte: Zalatnai Pál •
 Kéziratot nem őrzünk meg és nem adunk vissza! Terjeszti a Lapker Rt. 1097 Budapest, Táblás u. 2. •
 Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendel-
 hető az ország bármely postáján, és a kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu, telefonon 06-1/767-8262,
 levélben a MP Zrt. 1900 Budapest. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-
 nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest,
 06-1/767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu. Belföldi előfizetési díj: 4800,- Ft • Index:
 25947 • HU ISSN 0133-056X



Buda Ferenc

Kőmorzsalék (Verstöredékek)

*

Rövid az élet,
rögvest elszalad.
Bomba ketyeg az üleped alatt.
Robban? Bedöglök? Várd ki. Semmi vész:
segít a doktor – vagy a tűzszerezés.

*

Ez a város,
hej, ez a város
önnön határával határos.
Nyáron poros, télen meg sáros,
s aki lakja, alszik vagy álmos,
holott nem kinn: belül homályos.
Biz ilyen város ez a város.
Itt, kérem, a kilenc is páros.
Haj,
lehetne már elég világos.

*

Földút?
Flaszter? Vagy víg aréna?
Billeg a rúd végén a széna,
benne zizeg vágyad, reményed.
Trappolsz, loholsz, de el nem éred.

*

Miféle árnyak
s milyen fellegek
terítik be a földet és eget?
S a lelket-elmét micsoda homály?
Úgy besötétül tőle, szinte fáj.

*

Vágok-e
még egy télnek
s újabb tavasznak-nyárnak?
Élek, ameddig élek.
Várnak odaát. Várnak.

Vári Attila

Festmények hangversenye

Ünnepelt és irigyelt énekesnő volt, olyan, akinek életrajzában semmilyen titok sem maradhatott volna megfajtetlenül. De Abigél Kuhnnak éppen az volt a titka, hogy nem voltak titkai.

Törekeny kislány volt, inkább elemista kinézetű, nem is feltételezték róla, hogy betöltötte a tizennyolcat. Arányos testalkatú, arcán örökké az egyetértés mosolyával olyan volt, mintha a Viktória korabeli London valamelyik szalonjának faláról lépett volna le, maga mögött hagyva a képkeretet. Azok közé a ritka művészek közé tartozott, akiknek nincsenek hullámvölgyei. Egyenletesen, mindig csúcsformában teljesített. Ha szóltak hozzá, látszólag mélyen figyelt, de tekintete elárulta, hogy gondolataiban nem ott jár, ahol a másik szerette volna. Titokzatos és talányos volt, s ez éppen annak volt a következménye, hogy nem viselkedett úgy, ahogy egy világhírű nőtől elvárták volna. Megjelenésének különös báján kívül, szokatlan, de mégis divatot teremtő öltözködése ellenére sem tett semmit, hogy igazi díva legyen. Kislány volt, aki olyan természetesen használta énekhangját a színpadokon, mintha éppen csak lélegzetet venne. Nem kellett erőlködve képeznie a hangokat, arca éneklés közben is olyan volt, mintha csak valami természetes dologról fecsegne. Mintha a különböző légzésformák mellett létezett volna egy addig még ismeretlen is. Éppen annyi volt létezésének titka, mint látható valósága. Mint amennyit látni lehetett személyiségéből. Egyetlen dolog különböztette meg a vele egykorúaktól, hogy nem ebben a világban élt, s hogy emlékező tehetsége miatt egyetlen meghallgatása után tökéletesen énekelte el a legbonyolultabb szerzeményeket is. Azt állították, hogy nem olvas kottát, nem ismeri a hangjegyeket.

Annyira hihetetlen volt ez a valóság, hogy a kételkedő újságírók Abigél Kuhn helyett *Abigél-jelenség* néven írtak róla. Így, ilyen néven emlegetve cikkeztek a bulvársajtóban, lesve, hátha történik vele valami, amit aztán zaftosan tállalhatnának a pletykára éhes olvasóiknak. De nem sikerült a kép mögé nézniük.

„Az *Abigél-jelenség* talán analfabéta, mert autogram helyett valami macskakaparással tiszteli meg rajongóit.” Írták.

A kielégíthetetlen kíváncsiság tette, hogy személyével kapcsolatban mindenféle álhírek keltek szárnyra. Éppen csak azt nem írták, hogy az *Abigél-jelenség* nevű énekesnő földönkívüli. Hangmérnöki trükkéről, az elektronikának a lehetetlennel is megbirkózó lehetőségéről cikkeztek, s akadtak hangstúdiók, amelyek azt bizonygatták, hogy akár ők is megvalósíthatnák egy közepes tehetséggel ezt a csodát bárkivel, akinek csak annyi lenne a dolga, hogy tátogjon.

– Playback az egész, mert mesterségesen is előállítható az a tökéletesség, ami miatt Abigél Kuhn a semmiből érkezve, ennyire csodált, ünnepelt sztárja lehet a világ neves operaházaiban s a legnagyobb sportcsarnokoknak.

Cáfolni sem kellett ezt az állítást. Karácsonykor Európa legnagyobb székes-egyházában énekelt, kíséret és hangosítás nélkül, olyan élményben részesítve hallgatóságát, hogy mindenki úgy érezte, hogy isteni megnyilatkozást hallott, s hogy személyesen neki szólt Schubert Ave Mariájának üzenete.

Egyre ritkábban hangzott el vele kapcsolatban a korábban kihangsúlyozott csodagyerekség. Tizennyolc évesen már a legkeresettebb operaénekesnő volt, s ódivatúnak tűnő vintage ruháival, fél arcát elfedő fekete selyem szemvédőjével különnek tartották, kapott is ezért a szokatlan megjelenésért hideget-meleget, még gúnyolódtak is, de szakmai körökben senki sem kérdőjelezte meg rendkívüli tehetségét. Még alig egy éve lépett föl először a nyilvánosság előtt, de máris olyan nemzetközi hírességnek számított, mint a világ élcsapatainak futballistái, mint az amerikai hallgatottsági listákat vezető popénekesek. Tinik tömegei, akik soha életükben nem voltak operában, extázisban visongva várták a világ nagyvárosainak repülőterein, csupáncsak azért, hogy megpillanthassák, mert az a felvétel, amelyen az amerikai lemezeldadásokat vezető együttesel szolistaként újraénekelte platinalemezük összes dalait, példányszámát tekintve nagyságrendekkel megelőzte az eredeti bakelitet és cd-t. Gyémántlemez lett, jóval maga mögött hagyva a várományosokat.

Hangterjedelme miatt szoprán és alt szerepeket is elénekelhetett a világ nagy operaházaiban, de a menedzsere nem is az operaszínpadokat részesítette előnyben, ahol az évad jó előre rögzített műsorrendje miatt lóugrásban kellett volna, hogy sakkozzanak a helyszínek és dátumok között, értelmetlen repülőutakkal töltve az egyre dráguló időt.

Pedig a dalszínházak ahhoz, hogy megszerezzék, felborították volna még a meghirdetett éves repertoárjukat is. Ha nem illeszkedett utazásukhoz a felkérés, a rangosabb helyszínt mellőzve, a legnagyobb csarnokokat, stadionokat választották, és önálló estjei megtöltötték azokat is. Világhírű operaénekesek, nők, férfiak kezdeményezték a vele való közös fellépést, s minden előadása egyre fergetegesebb szakmai és anyagi sikert aratott.

Nem beszélt idegen nyelveket, soha nem adott interjút. Menedzsere, s az az idős zongorakísérő hölgy, aki láthatóan több volt, mint korrepetítor, mintha némaságot fogadtak volna, hiába próbálták faggatni őket, nem árultak el semmit Abigél Kuhn előéletéről.

Az újságok csak a szállodai bejelentőlapokról tudhattak meg némi személyes adatot a kislányról. Nem kérte titkosításukat, talán azt sem tudta, hogy meglehetné, így Abigél lakcíme, születési adatai nem voltak titkosak, s a világ bulvárlapjaiban kitalációk, feltételezések születtek származásáról, családjáról. Annak sehol sem találták nyomát, hogy hol és kitől tanult énekelni, csak azt tudhatták biztosan, hogy a Fővárosi Operaház zeneigazgatója, *Abigél-jelenség* későbbi menedzsere, óriási kockázatot vállalva, egy évvel korábban a teljes újratervezést rá építette. Meglepetés volt, senki sem tudott előzőleg semmit a zeneigazgató műsort változtató ötletéről, s az operaház zenekarának tagjai, fegyelmezett cin-

kosként hallgattak, nem fecsegték ki a titkot. Irigység nélkül, csodálattal hallgatták a próbákon az énekét még a kórus tagjai is.

Külföldi diplomaták, zeneértő turisták vitték szerteszét a nagyvilágba annak az újévi koncertnek a híret. Az élő televíziós adás felvétele bejárta a világ zenei csatornáit, felkerült a világhálóra, így reklámra sem volt nagyon szüksége ahhoz, hogy a legnagyobb operaházak kínáljanak fellépést, szerződéseket, s a zeneigazgató vállalva a teendőket, szervezte a diadalútnak is beillő előadás-sorozatait, összehangolva a fellépések dátumait, helyszíneit, hogy lehetőleg ne utazással töltsék az időt, s hogy az egymást követő koncertek a lehető legrövidebb repülőútra legyenek egymástól.

Voltak napok, amikor két fellépése is volt, de sohasem látszott fáradtnak. Kislányos arcán soha nem láttak feszültséget, mindig vidám volt, mosolyogva hajolt meg közönsége előtt, mielőtt feltette volna fekete szemvédőjét, amelyet az előadás utolsó hangjai után mindig levett, hogy aztán a ráadásdalra, áriára, ismét visszakerüljön az arcát félig eltakaró fekete selyem.

A koncertjein a zenekartól elkülönülten ült a zongorakísérő idős hölgy, akinek mindösszesen annyi volt a szerepe, mint egy karmesteri hangvillának. Azt az egyetlen, a kezdést jelentő alaphangot ütötte le az est teljes ideje alatt, s hallgatóságának többsége, nem a zenekritikusok állították, hogy csak annyi köze van a koncertekhez, hogy ő lehet az, aki Abigél számára a biztonságot jelenti, hogy talán valamiféle transzcendentális kapcsolat lehet kettejük között. Sőt! Talán vérségi is.

Abigél élete a világ számára mégis csupa titok volt. Egyik szállodai szobapincértől megtudták a bulvárlapok, hogy három nap alatt szinte megtöltött egy kockás füzetet algebra- és trigonometriai feladatok megoldásával. Ez az ott felejtett lecke gyűjteményről szóló közlés lavinát indított el. Egy pszichológus arról értekezett, hogy a számokhoz való ragaszkodása nyilvánvalóan összefügg azzal, hogy életkorához képest szokatlanul kiforrott a tehetsége. És az is annak a következménye, hogy szerepek tucatjait, talán százait tudja fejből, mert a két dolog, a zene iránti fogékonysága és a számokhoz való szoros viszonya nyilvánvalóan összefügg. Tudósok nyilatkoztak a számok és a lejegyzett hangok, a kották és a matematika egyáltalán nem véletlenszerű összefüggéseiről, feltételezve, hogy ha olyan körülmények között nőtt volna fel, ha gyermekkorában csak a számok élményei lettek volna szellemi fejlődésének meghatározói, akkor most egy matematikazsenit ünnepehetne a világ. De volt okuk a nyelvészeknek is, hogy írjanak róla. Mert az a félelmetesnek tűnő szövegmemóriája, amely abban segítette, hogy számára ismeretlen nyelvű dalok százainak szövegét olyan tökéletesen énekelje, mintha mindenik a saját anyanyelve lenne, nemcsak a titoklesésből élő sajtó figyelmét keltette fel.

Találgatások jelentek meg arról is, hogy a negyvenes éveiben járó menedzser és közte intim viszony van, hogy a láthatóan apa-lánya kapcsolatnál több lehet a háttérben.

A világ nagyvárosainak lefizetett szállodai alkalmazottai nem tudtak érdemlegesebbet mondani róluk, mint azt, hogy a volt operaházi zeneigazgató mindig a saját szobájába kéri a reggelijét, de a kávéját Abigél lakosztályában, egészen

pontosan a napi teendők megbeszélése közben az erkélyen szivarozva issza meg, amely mindenhol és mindenkor igazi sakkcsaták színterévé változik. És, bár az nem érdekelte a sajtót, elmondták a férfiről, hogy azért mégsem él remeteként. A koncertkörút nagyvárosaiban, itt is, ott is rendszeresen vitt fel lányokat a szobájába.

Egyszerű és átlátható életmódja ellenére mégis csupa titok volt a bulvár számára a mérvadó szaksajtóban törekeny, bájos kislányként emlegetett énekesnő, s a közönség falta azt a kevés, magánéletéről szóló értesülést, amihez hozzájuthatott.

Annyit azért lehetett tudni róla, hogy mindenhol, bárhol is járjon a nagyvilágban, ugyanazt eszi reggelire, nem rajong az ingyenc fogásokért, s valaki azt írta róla, hogy étkezési szokásai olyanok, mint egy osztrák–magyar monarchiabeli cselédlányé, aki álmában mindennap borjúhúsból készült bécsi szeletet eszik.

Megtudhatták még azt is róla, s bázeli fellépése kapcsán a svájci lapokban fő hírként tállták, hogy akár egy szakértő, úgy ismeri a híres óramárkákat, s mert megteheti, hihetetlen nagyságrendű gázsijából a kis darabszámú, ritka antik példányokat gyűjti. Hozzáértőként nyitja fel az órák hátlapját, s egy, a Sotheby's árverésről az interneten vásárolt ritkaságot visszaküldte a cégnek azzal, hogy a szerkezet, bár nem minősülhet hamisítványnak, de annyi benne az új alkatrész, hogy az már nem is tekinthető antik darabnak.

Nem sokkal azután, hogy megjelent a hír arról, hogy komoly óragyűjteménye lehet, egy újságíró nyomozni kezdett, azt akarta megtudni, hogy honnan ezek a nem mindennapi ismeretei az órákról, kitől örökölhette az algebra, a trigonometria, a sakkozás szeretetét, s hogy milyen lehet az a kelet-európai főváros, ahonnan berobbant a világ figyelmének központjába Abigél.

*

Két évvel korábban történt, hogy egy nap, közvetlenül a zárás előtt, Irén, a másodállásban dolgozó zongoratanárnő, a képtár egyik délutáni teremőre, egészen különös dolgot hallott. Előbb azt hitte, hogy a földszint valamelyik irodájában bekapcsolva felejtett rádióból szüremlik föl az emeleti kiállítótérbe az a valóságos ének, de nagyon hamar rájött arra, hogy nem rögzített hangokat hall, rádiót, magnót, lemezt, hanem valami élő. A vibrálóan magas, csilingelő gyermekszoprán és a nőiesen telt, tökéletes alt ugyanattól a személytől származhatott, s a tanár-teremőr szinte megdermedt a hihetetlen hangzástól, mert felfoghatatlanul tökéletes, ugyanakkor fájdalmas szépséget vélt felfedezni az ismeretlen, szöveg nélküli dalban. Glissandok csúszásaival áthidalt zenei motívumokat hallott, nem igazi témák ismétlését, de valami szerkezeti logika szerint mégis egymáshoz nagyon hasonló dallamrészeket, amelyek akár két oktávnyi hangközön átíelve úgy folytatódtak, hogy a tanárnő meg volt győződve arról, hogy ismeretlen Debussy-, esetleg Ravel-művet hallgat.

– Az biztos, hogy impresszionista – gondolta.

Mozdulni sem mert, nehogy megzavarja azt az énekest, aki szöveg nélkül olyan cselekményt mesélt neki, ami ismerős volt ugyan, mégis felismerhetetlenül más, mint az a sok ezer darab, amelyeket élete folyamán hallhatott. Álmod és remé-

nyek hangulatváltásait hallhatta, s bár ismerős volt a hang, biztos volt abban, hogy sem operaházi zongorakísérőként, sem pedig több évtizedes tanárkodása alatt nem hallhatta ezt a tökéletes énekest.

Aznapi beosztásához híven a reneszánsz festők termében állt, amikor meghallotta, s most, percekkel később, a zárás előtti negyedórát jelző gong miatt, amely egy rejtett hangszóróból azt jelezte a teremőröknek, hogy megkezdhetik a képtár látogatóinak távozásra szólító figyelmeztetését, elindult az ének forrása felé.

Az egyenruhához tartozó posztópapucs miatt hangtalan macskaléptekkel közelíthetett a varázslatos hangot rejtő terem felé, s most már teljesen biztos volt abban, hogy impresszionista művet hall, mert ott, ahová tartott, azokat a nagy értékű műveket állították ki, amelyeket híres európai gyűjtemények kölcsönöztek a „Van Gogh és kortársai” címet viselő kiállításra.

A teremben éppen csak annyi fény volt, amennyi a külön-külön megvilágított festményekről visszaverődött, de a tanárnő mégis felismerte az áhítattal éneklő arcot.

– Abigél – jutott eszébe az iskolából kimaradt tanítványának, az órás unokájának neve, s meg is szólította azt a meghatározhatatlan kinézetű nőt, akinek arcát kalapjáról csüngő fátyol takarta, s aki éppen úgy lehetett volna húsz-, akár negyvenéves is, de akiről biztosan tudta, hogy még gimnazista sem lehetne, mert már a nyolcadik osztály vége előtt kimaradt az iskolából.

– Abigél – szólította, s az, amit látott, olyan távol volt az ének alapján elképzelhetőtől, mintha egy elfuserált szinkronizált filmtöredéket látna, ahol a rendező felcserélte a felnőtt és gyermekhangok tekerceit.

Megjelenése, hóbertos öltözködése alapján Abigélt bolondnak hihette volna bárki, s ebben talán nem is lett volna semmi túlzás. Úgy nézett ki, mintha egy száz éve padláson felejtett rongyos zsákból szedte volna ki jelmezét, a kisestélyivel egykorú gombos magas szárú cipőt, a gyöngyfátyolos kalapot. És hogy a látvány még hangsúlyosabb legyen, éneklés közben, mintha a nem létező kotta glissando jelét lebegtetné a levegőben, kézfejének le- és fölfelé rebbenő mozdulataival, szinte folyamatosan búcsút intett, úgy kísért hangjának fel- és leszálló útját. Annyira tragikomikus, egyszerre sokkoló és megrendítő volt a látvány, hogy a nyugdíjas tanárnőnek elakadt tőle a szava, s csak a lány nevét ismételte.

– Abigél, Abigél.

Az áhítattal éneklő, könnyáztatta kislányos arc s a farsangot idéző ruhák miatt úgy érezte, hogy megint az öreg órás műhelyében van, arra várva, hogy a javítás után végre megszólaljon zenélődoboz, hogy ismét hallhassa az üvegharang alatt az aranyújtásos ruhába bújtatott, rokokó parókát viselő báb keze alatt a tökéletesen hú kicsinyített másolat csembaló tücsökzenéjét.

Ott, abban a ketyegésekkel, óraszerkezetek felet és egészeket kondító hangzavarában, a főtéri órásüzletben hallotta életében először énekelni Abigélt. Nem látta, mert valahonnan egy bársonyfüggönyös boltív takarásából, az üzlet mögötti lakásból szüremlett át az ének, s amikor rákérdezett, hogy ugye az unokája énekel, az öreg védekező elutasítással mondta.

– Nekem csak egy órástanoncom van, nincs unokám.

Ahogy kimondta a tagadást, libbent a boltív függőnye, amely az üzletet a lakás többi részétől volt hivatott elválasztani, s egy madárcsontú, tízévesnek látszó kislány jelent meg a nyílásban. Abigél éppen csak kinyúlt, letette a megjavított zenélőszerkezetet nagyapja ötvöasztalára, s úgy tűnt el, mintha csak látomás lett volna, mintha igazolni akarta volna, hogy az órásnak tényleg nincs senkije. Úgy tolta maga előtt különös énekét, mintha szellem lenne, mint az őszi, sárga faleveleket sepregető szél, hogy aztán olyan súlytalanul, meghatározhatatlan távolodással tűnjön el a hang, mint napfelkeltekor a ködfosztlányok pamacsai.

Fején egy láncától megfosztott antik násfával díszített, első világháború utáni divatot idéző fekete plüsssturbán volt, s amit látni lehetett a másodpercnyi villanás alatt a ruhájából, amit viselt, az kinézete és anyaga miatt összetéveszthetetlenül oroszos volt, hasonlított egy olyan zárt, magas nyakú ingfélére, mint a muzsikok, de inkább a gazdagabb szláv parasztok derékszíjjal megkötve hordott, dúsan hímezett inge, a gimnasztyorka.

A tanárnő már korábban többször is járt, s nem csak tárgyait javíttatni, az órásnál. Osztályfőnök tanárként, igazgatóhelyettesként az ő dolga volt felkeresni a rendszeresen hiányzó gyermekek szüleit, s azokat is, akik láthatóan mit sem törődtek a tanulással. És Abigél ilyen volt. Helytelenül írt, és szinte alig tudott olvasni, de fejben oldott meg bonyolult számtanpéldákat, s mondta az eredményt már akkor, amikor a többiek megoldást keresve még csak piszmogtak a kockás lapokon. Arról fogalma sem volt a tanárnőnek, hogy kitűnő hallása lehet, mert valahogy kimaradt az iskola kórusából, mint ahogy az osztálykirándulásokról is hiányzott, ahol talán hallhatta volna énekelni.

Annyit tudott róla, hogy a kislány lényegében duplán árva.

Szülei valahol Nyugaton keresték a boldogulást, évek óta nem lehetett tudni, hogy merre járnak. Hallgattak. Talán még együtt, talán külön-külön, de az órák már évek óta nem tudott róluk semmit. Eltűntek, felszívódtak. Abigél anyja nem is az órák gyermeke volt. Felesége első házasságából származott. Abigélt nagyanyja nevelte, aki néhány éve meghalt, s az órásnak nem voltak gyermeknevelési tapasztalatai, mindent ráhagyott a kislányra, mert igazi tehetséget fedezett fel benne.

– Engeded, hogy én tegyem be a rugót? – kérdezte, s az öreg mindig csodálattal figyelte, hogy a pici óvodás milyen türelemmel igazítja helyére az órák legapróbb alkatrészeit is.

Naphosszat a műhelyben ült, kisasztalt kapott, kisszéket, de nem szemre illeszthető nagyítója volt, amit nagyon irigyelt az öregtől, hanem állványos, az alatt tisztogatta az antik karórák, női zsebórák parányi fogaskerekeit. Ha éppen nem akadt munkája, akkor önfeledten a rengeteg vekker, fali- és állóóra ketyegését hallgatta, s az öreg eleinte nem is akarta hinni, hogy a tucatnyi hangból ki tudja választani azt, amelynek ritmusában szabálytalanságot fedezett fel.

– Tata, késik az – mondta, és mutatta is a szekrény méretű álló szerkezetet, a falon gubbasztó kakukkos órát, a márványkeretes kandallóra való, ahonnan a hibás hangzást hallotta.

Nem érdekelte az öreget, hogy intőt kapott, hogy az igazolatlan hiányzásai miatt a gyámügy kezdett foglalkozni Abigél helyzetével, mert biztosan tudta,

hogy csodagyerek, hogy abból a tudásból, amire pedig nem is tanította, amit csak a dolgokat figyelve ellopott, megélhet a világ bármely pontján, ahol értékelik a szép klasszikus darabokat. Aztán betöltötte a tizennégyet, s nem foglalkozott többé a hivatal azzal, hogy jár-e iskolába. Nem csavargott, csak a vásárlások miatt ment ki a házból, s egész nap dolgozott. A zenélőszervezetek voltak a kedvencei. Dobozok és olyan órák, amelyek az egyszerű csengés-bongás, kongatás, bronzhangú gongok remegtető hangjai helyett vidám dalok motívumainak jól felismerhető hangsoraival jelezték az idő múlását. És ezek javításában Abigél verhetetlen volt. Szinte csak ránézett a fémhengerre, a csuszára, ahogy nagyapja nevezte, s már látta is a hibás tüskét, amitől kihagyott hangokat, vagy másként szólt, mint azt a többnyire közismert dallam megkívánta volna.

Kedvtelésből, szenvedélyesen javított bármit, ami tengelyek, fogaskerekek, parányi rugók halmazának tűnhetett volna egy laikus számára, de képes volt félbeszakítani a legfontosabb alkatrész beillesztését is, ha sakkozni hívta az öreg. Hamar tanult, és kitűnő ellenfél lett, de egy dologra nem tudta rávenni a nagyapát. Szerette volna pedig, ha felolvassa neki reggeli után az újságot, de Abigél keverte a betűket, percekig silabizált, aztán mégis valami értelmetlen zagyvaság lett a szövegből.

A ritka antik órákhoz néha le kellett gyártani az alkatrészeket, s az öreg elmagyarázta Abigélnek, hogy a műhely játéknak tűnő apró esztergája, marógépe csak azt csinálja, amit az ember eleve tud, amit kiszámított, s a munkához ismerni kell az éppen készülő fogaskerék minden pontos méretét ahhoz, hogy illeszkedjen a szerkezet többi darabjához.

– Azt kell hajszálpontosan tudni, már a tervezésnél, hogy hány és milyen mélységű foggal kell, hogy rendelkezzen, s annak kiszámítása olyan, mint egy többismeretlenes egyenlet megoldása – tanította az öreg.

Abigél hamar ráérezett a dolgokra, s a megjegyzései néha megnevettették az öreget.

– Tata, ez a fogaskerék-egyenlet pontosan olyan, mint egy fordított répa. A földben van a levélzete, s a vége felé vékonyodó gyökere az égben – mondta Abigél, s mert éppen nem volt más munkája, hozzáfogott egy nagyon régi holland porcelán tányéróra festett számlapjának javításához.

Kastélyok felújításához, igényes szállodák berendezéséhez egyre több régi tárgy kellett, s mert nemcsak arra volt igény, mint a gyűjtők esetében, hogy csak javítani, de megtartani az évszázados patinát, ezért a számlapok, faragványok teljes rendbetételét egy műtárgy-restaurátor végezte az öreg által szerkezetileg rendbe hozott órákon.

Abigél nemcsak a restaurátor művészi munkáját csodálta, de könyveit, a drága albumok százait is. Híres festők, stílusteremtő korok képzőművészeti alkotásait fedezhette fel. Olyasmit, amit otthon, az öreg szakkönyvei között nem láthatott soha.

Sorsfordító volt az, ahogy megismerhetett egy valóságos naprendszer, amelyben színek mondják el mindazt, amit a világról tudni érdemes.

Ez a felfedezése azokban a napokban történt, amikor rájött arra, hogy nem is az órák zenebonáját hallgatja, a méretüktől függően lassú, határozott, vagy

éppen sietősen fémes hangzavarban, hanem valami olyasmit hall, ami mindazok számára elérhetetlen, akiknek egyetlen órájuk van csupán. Azt hitte, hogy az univerzumot mozgató erőket hallja a műhelyben, s a festmények világának, a színek nélkülözhetetlenségének felfedezése után rájött, hogy valami egészen egységes dolognak ő is éppen csak része.

Ritkán ment el otthonról, de a festészet felfedezése után gyakori vendége lett egy antikváriumnak, ahol a képzőművészeti albumok között válogatva, megtalálta azokat a festőket, akiknek képei megszólították.

Az öreg minden délben abbahagyva a munkát, meghallgatta a friss híreket, s az időjárás-jelentés után kikapcsolta a rádiót. De azon a napon pillanatokig szólt még, s Abigél azt hitte, hogy valami baj történt, esetleg tömegesen megbolondultak az órák, mert a zene alatt, ami a készülékből szólt, folyamatos és fémesen kopogó hangokat hallott, aztán mintha megvilágosult volna minden, rájött, hogy a zene szerves része, hogy a dobot hallja, s nem engedte lekapcsolni a rádiót. Végighallgatta, nemcsak azért, mert ismeretlen gyönyört szerzett, de azért is, hogy a végén hallhassa, hogy mi volt az a zene.

– Elhangzott Ravel *Bolero* című darabja, a Bécsi Filharmonikusokat Gustavo Dudamel vezényelte – mondták be a végén.

És aznap hallotta életében először a színek zenéjét. Látta, és leénekelhetően élő zeneként szólaltak meg a festmények, amelyeket éppen nézett. Renoir, Cézanne lettek a kedvencei, aztán Paul Gauguin, Vincent van Gogh, s a festményeik nézése közben zenét hallott. Nem hangszerek, hanem saját belső hangja szólalt meg, s akaratlanul, előbb csak dúdolni kezdett valamit, aztán már szöveg nélkül énekelte őket.

Zsebpénzéből cd-ket vett, miniatúr lejátszója, a discmanje, amit az öregtől kapott, folytonosan a zsebéből szólt, s akkor teljesedett ki ez a fajta tehetsége, amikor lemezeket válogatva, az antikvárium tulajdonosa Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című darabjának lemezfelvételét ajánlotta hűségessé lett vásárlójának. Mesélt neki a mű születéséről, és segített megkeresni a zeneszerző barátjának, Viktor Hartman festőnek a fellelhető képeit, akinek halála utáni gyűjteményes kiállítása ihlette a zongoraciklust, de Abigélnek igazából csak egyetlen dolog tetszett a világhálón látottakból. A kilencedik tétel, *A tyúklábakon forgó kunyhó* (*Baba-Jaga kunyhója*) egyik megjelenítése, mert látott egy falioratervet, amely az orosz népmesék gonosz boszorkányának háza alapján készült, s ha csak tehette, újra és újra meghallgatta Muszorgszkij zenéjének kilencedik tételét. Amikor megtudta, hogy a zongoraciklust éppen az a Ravel dolgozta át zenekari művé, akinek *Bolero* című darabja indította a zene felé, megkönnyebbülést érzett. Nem tudta megfogalmazni, de megsejtette, hogy a világon minden mindennel összefügg.

Folyamatosan énekelte a környezetében látott színeket. A tér parkjának aranytújái mellett guggoló rózsákat, a fű közül ki-kíváncsiskodó boglárkákat hozzáénekelte az ég kékségéhez, s bármerre is ment, mindenhol a zenét látta, még úgy is, hogy csak magában zümmögte el a látványt.

Olyan tökéletes világba csöppent, amilyent üvegházivirág létében eddig nem tapasztalhatott. Nem szeretett messzire kószálni, de rábeszélte az öreget, hogy

sétáljanak ki a folyópartra, mert kíváncsi volt arra, hogy vajon a parti kövek között locsogó-kotyogó víz, az apró hullámok loccsanásai hozzáadódnak, vagy éppen eltakarják a látvány zenéjét, s rá kellett jönnie, hogy ez a kettősség, dallam és színek megbonthatatlan egységgé válnak benne első pillantásra.

Állandóan énekelt. Egyes festmények klasszikus jazz-improvizációként eleve nedtek meg, mások, a sikolyoktól a rémült hörgésig terjedő színeikkel hangzottak el, s aznap, a képtárban éppen arra volt kíváncsi, hogy azonos színek esetében, a festmények mérete, vagy inkább valami más az, amit meghatározni nem tudott, de ami talán az ecsetkezelés, a szerkezet révén tagolta énekét, az lehet-e a hangzás változásának az oka?

Ott, az impresszionisták termében, volt osztályfőnöke megjelenésével kezdődött az, amit aztán Abigél-jelenségnek nevezett el a világ.

Délutánonként, az órásüzlet zárása után a tanárnővel gyakorolt, de a dalok és áriák tökéletessége, amelyeket lemezekről hibátlanul megtanult, mindegyre félresiklottak, idegen elemek keveredtek a szerzeményekbe, s közösen fedezték fel, hogy nem a hallásával van baj, hanem csak az történik, ami várható volt.

Éneklés közben, minden átmenet nélkül, beleénekelte környezete megszólító színeit. Az asztalon kinyitva maradt albumban jól láthatóak van Gogh napraforgói, de ha behunyta szemét, Mozart, Verdi, Schubert kelt életre, nem keveredett a réz gyertyatartó csillogó sárgájával, a komódon gubbasztó vázák kobaltkékjével.

Bármikor ugyanúgy énekelte el Leonardo da Vinci Mona Lisáját, Keresztelő Szent Jánosát, az Utolsó vacsorát, Modigliani szomorú arcú nőalakjait, nem változtatott sem a dallamon, sem a ritmusán, s ezt bármikor olyan pontossággal ismételte meg, mintha kotta lenne a reprodukció. De ha más kiadást tett eléje a tanárnő, mert az albumok színei a nyomdák lehetőségeitől függően voltak élénkebb vagy árnyaltabb tónusúak, változott az ének mélysége, magassága, de lényegét tekintve ugyanaz maradt. Mert a képet nézve nem kalandozott el a tekintete, mint akkor, ha szerzői művet énekelte.

– Kössük be a szememet. Úgy jobb lesz – mondta, aztán röpke gondolkodás után hozzátette –, de azért néha, mondjuk, ha színpadra kerülök, nagyon-nagyon néha, elénekelhetem a világot, milyennek látom?

Báthori Csaba

Mosolyt cipeltem

*Az szent, nem akartam rokonnak embert
ifjan, és most, kezdő öregkoromban
is tűz, mintha égne, a szív. Viharvert
csontom emberek nélkül összeroppan.*

*Ki megütött, csak az hagy nyomot bennem,
látni csak az enged, aki kiszívta
szemgolyómat. A mosolyt is cipeltem,
csak sebesülten fértem napjaimba.*

*Sikoly éveken át, senkit nem ért el –
megvertem magam elszigeteléssel.
Harag a jóság, mindörökre itt van.*

*De jobb a sötétség, mint a rokonság,
utolsó menedék a nyugalomban,
hajnalra szapora szomorúság.*

A nagy legenda

úgy meg vagyok határozva

(népdal)

*Ahol születtem, hamar pihenek.
Pihenésem halálommal kerek.
Életem lejtő határterület.
Földön foganták ismeretlenek.*

*Mellesleg vagyok, ezért elmehetnék.
Otthon sosem születhet meg a vendég.
Kiürítik, kik egykor telítették.
Vízszintben vágyakozni, azt lehet még.*

*Mutasd helyem, ahol térerő van.
Bárha nincs ma bennem dalolni ember.
Mélyebb távolból szólal, aki szótlan.
Túl súlyos vagyok immár a szívemmel.
Csitít a semmi, ez a nagy legenda.
Elaprózodom halvány hajnalonta.*

Mínusz egy ragyogás

*Hogy nekem soha ne halj meg, azért vagy.
Társtalan játék, meghozzák az évek
majd azt is, ha sötétben odaérek.
Végtelen táv, míg eltűnnek a holtak.*

*Egyik kalandunk az lesz, nélkülözni
egymást. Egy szótlan és egy síri csöndet
elkeverni. A süllyedés erői
egyszer mindannyiunkat földre kötnek.*

*Kutya se akarja az éjt, de főleg
az éjszakát. Mínusz egy ragyogással
egykor az egész világ összedőlhet.*

*Egy járőföldre sincs, ki azt megértse,
mért hallgat a holt, mért vijjog a vércse.
S hogy a hiány vagy a halál terhe könnyebb.*

Vak szívemben

*Egészen más, de bennem ugyanaz vagy.
Semmi lettél, de bennem óriás.
Holtan sem lesz belőled semmi más,
megmaradsz felfoghatatlan alaknak.*

*Rám nézel bentről-kintről, mindenünnen.
Nem tudom megszokni, milyen hamar
sötét lesz vak szívemben és szememben:
halálod s életem egyet akar,*

*ugyanazt a boldog regét akarja:
hogy ne vezessen csak a semmi útja
át a világon, bent az emberekben.
Mindketten tudjuk: nincs semmi a mélyben,
amit a felszínen elvet a szellem
s a fájdalomtól elperog a szégyen.*

Kozmikus húr

*Noha még fel sem merültél a földön
azzal a vézna hatvanvalahánnyal,
már ráz a rejtelem, hogy felköszöntsön
a falánk üreg s pár dalos madárfaj*

*a sáros levelek közt. Menni rest vagy
már, bár könnyű a talpad. Zöld göröngyök
közt fészkelődsz, mint akit megvasaltak
s eldugták előle az égi felhőt.*

*Nincs miért nyújtani nyakad, – ki nincs itt,
nehéz az, mint egy mozsár. De ezentúl
mégis úgy szólsz majd, mint egy kozmikus húr.*

*Megszámolod a földközök lakóit
s ha kinőttes az örökkévalóság
ingét, adsz még nekünk pár különórát.*

Wirth Imre

Kő, legyél kedves éjszaka!

*Lehet-e fényben álmodni,
dobbantó padokról zuhansz
zöld linóleumra, hallgatsz,
bent a végtelen lehetett,
őrei végigmérnek, hogy
történhetett meg: nagyokat
kortyolsz valami életből.*

*Nem éreztem, hogy isten szeret,
nem voltam biztos abban, hogy
azért élem túl, mert villámok
áradnak az elöntött parton,
fogalmam sincs a szeretetről,
gomba vagyok egy halott testen,
spóráim szétszóródnak, hátha
valaki felfedez, és szeret.*

*Hogy elviseljem lányomat,
mert nő lesz, és nem a rutin,
fiúk ismerős hangjában
búvó könnyed felejtések
(egyedül délután, reggel,
szégyen szombat délelőtt a
nyúlszobornál, minek jöttünk
ide? szelíden simítod
fejét, nézd, boldog így is, hogy
csak itt vagyunk ketten, alszik
még talán, azért nem örül),
egy szoborral beszélgetek
szombat hajnal, bajsza billeg?
Kő, legyél kedves éjszaka!*

*Micsoda sárdarabok
gördülnek le az alkony
árkán, hideg sötétségben
tapadás. Tetőcserepek
okkersárga, nyúlós fénye.
Kóborló, vérző csöndben
oson a fűben, aki él.
Hajunkban toll az éjjél.*

*Isten rám bízta egy titkát.
Jég alól két merev szemem
fürkészi most a végtelent.
Fent, a másik dermedt csöndben
visszanéz a halhatatlan.
Hallgatni egy fűzfa alatt.
Nevet adni a sírásnak.*

Borda Réka

Nyúlverem*

VI. SZÍN

Volt valami visszafogott rángatózás nagynéném járásában, ami nem hagyott nyugodni a közelében. Minden bizonnyal már akkor megviselte őt a nyomibogyó, ahogy ő hívta. Ha elfelejtette bevenni, arról ábrándozott, hogy megöli a fiát és elássa a tujafák alatt.

Marcsi kézen fogott egyik nap, és lesétáltunk a Körös-torokra Janóval meg Lackóval. A Balaton helyett ez is megtette a gumilabda-automatáival és a bádogtetejű étkezdével, ami alá be-benyúlt a szél.

Pár éve cikkeztek róla, hogy a hirtelen támadt vihar egyetlen mozdulattal szakította fel a bódé tetejét, és csapta egyenesen neki P. Zoltán helyi lakosnak, aki azon nyomban belehalt a koponyáját ért csapásba. A rendőrség eljárást indított az egyedül élő üzemeltető ellen, aki viszont épp a vádemelést megelőző napon hunyt el, így hát tologatták egy ideig az ügyet, mígnem elévült, kártérítésre fogható gyanúsított nélkül. P. Zoltán gyermekei árván maradtak, és senkire nem tudtak haragudni, pedig nagyon szerettek volna. Egyikük gyógyszerész lett, a másikuk bádogos.

Az épület azóta is ugyanott áll, a repedezett tölgyasztalokat most is ugyanúgy ülük körbe a lángosozó strandolók, mintha sosem gondoltak volna a halálra. Aztán felállnak alul még nedves fürdőruhában, és foltokat hagynak maguk után, amiket megszárit a nap. Volt folt, volt strandoló, volt, nincs.

Marcsi összefogta a feje tetején a haját. Hasonlított egy helikopterre. Egyrészes fürdőruhájára rövid ujjú pólót vett, feneke apró bemélyedései megremegtek járás közben. Ismerős slágeret dúdolt. Leterítette a homokba a rajzfilmfigurás törülközőket, és a karjára dőlt szétterpesztett lábakkal, szusszant egyet. Csillámlott a napfényben fekete szőrzete, ami a combja tövéből nőtt. Biztos voltam benne, hogy a mosószivacs érdes fejét az ilyen feleségek fanszőréből készítik.

* (részlet)

Kedveltem nagynénemben, hogy viselkedésében szöges ellentéte volt az én szigorú, kimért nagyvárosi anyámnak. Mégis sajnáltam Janóékat, amiért senki nem készít nekik kakaót reggelente. Nagynéném egyetlen porcikáját sem nevelték aranykanalak között, és attól a perctől fogva, amikor elkelt a csongrádi templomban, már nem érdekelte, ételfoltos ruhában megy-e vendégségbe vagy nyitott ajtónál könnyít-e magán. Minden úgy volt jó, ahogy: természetesen, erőlködés nélkül.

A strandot kis fenekes, nagy pocakos férfiak és nagy fenekes, lógó mellű, bikinis nők, szaladgáló pucér gyermekek, szégyenlős kamaszok töltötték meg. Nagynéném bekent minket naptejtel, Janóra és Lackóra karúszót, rám egy fűzős úszómellényt adott, ami anyám bőrének illatát árasztotta. Megsimogatta az arcom, majd leteremtette Lackóékat, amiért, az úristen szerelmére, képtelenek egy helyben maradni.

A partra mentünk, leguggoltunk, belemarkoltunk az iszapba. Összeszorítottuk, és várat csöpögtettünk belőle. Lackó hordta nekünk a vizes homokot, de mindig rádobta a várra, ezért egy idő után már ellöktük, amikor építkezni akart. Nagynéném pár törülközővel arrébb olvasgatott. Néha odaköszönt egy ismerősnek, fület tépő nevetése még a zsvajt is keresztülszántotta. A napozók ilyenkor rosszállóan fordították felé a fejüket, és úgy rengett rajtuk a zsír a mozdulattól, mint a parton heverő rozmárokknak.

Aztán mikor legközelebb Marcsi felé pillantottam, nagyapám sétált felénk. Igen, azt hiszem, ez ugyanazon a napon történt. Úgy lépdelt a forró homokban, akár egy vén szuperhős. Egyes asszonyok lehullott falevél módjára rebtentek szét körülötte, míg mások puha hasukon billegve tekintettek utána a léptei nyomán támadt légörvényben.

Hogy lehet egy idős test ennyire ismerős? Hogy lehet egy ilyen ember részleteinek ismeretével élni? És hogy lehet, legfőképpen, hogy még ma is inkább játéknak képzelem a porcikáit, mintsem fegyvernek, ami a védtelen testre hat?

A test: fegyver. Se kezek, se lábak, se fej, csak a pusztá törzs és a csípő, ennyi kell a hatásos hadviseléshez. A háborúban álló férfiak megerőszkolják az ellenség nőit, hogy kifejezzék a népen a fölényüket. Más helyeken szatírok mutogatják magukat, és magányos irodai dolgozók nyomják magukat neki a villamoson utazókhoz. A lőszer: nemi szerv. Hatása: trauma.

Hadat visel a test. Ha az elme nem teszi a dolgát, akkor nem szab gátat a nyers erőnek, és ezáltal megtagadja a civilizációt. Megverni a gyermeket, elhallgattatni a gyengébbet; kiélni rajta az indulatot. Úgy használni, mint az elfojtás nyúlványát, hogy tűnjön el, szívódjon fel végre, mint a titok, amit nem lehet elkergetni.

Míntha messziről figyelném, ahogy nagyapám a Körösben áll, és gyerekeket dobál a vízbe, ami épphogy a fürdőnadrágját nyalogatja. Janó sírt, félt a mély

víztől, nem akart játszani, de nagyapám odapírított neki, hogy ne buziskodjon, megfogta a nagylábujjánál és a csuklójánál, és messzire hajította. Janó lába és keze nyújtva, arca az ég felé, dobócsillagként fúródott a vízbe. Aztán a felszínre szíjpantotta az úszógumi, és ordítva szaladt oda a nagynénémhez, mire a környéken pihenők elnevettek magukat, hogy „ej, de eltörött a mécses,” és Marcsi is legyintett, hogy „hisztizik kicsit a gyerek, majd lenyugszik”. A felnőttek szemében színes cukorkák voltunk, amiket a vízbe szórtak, és amiket, mivel gyermekek, nem szabad kibontani, mert megülik a gyomrot.

Nagyapám a karjába vett egy lányt, megharapdálta a lábát, hamm, hamm, hamm, majd őt is a vízbe dobta. Eszter is rácsimpaszkodott a vállára, majd a hátán kapaszkodott fel a fejére. Szögegyenesen állt rajta. Akárhányszor próbálta őt kilendíteni nagyapám, hamar visszanyerte az egyensúlyát. Azt hiszem, abban a pillanatban dőlt el, hogy világbajnok légtornász lesz belőle. Egy már biztos: nagyapám sokak életét megváltoztatta azon a nyáron.

NAGYAPA Vigyázz, itt a puskám, lelőlek! (*Pisztollyá formálta a kezét, lőtt.*)

Eszter a szívéhez kapott és a vízbe csuklott.

Fáradt fény takarta be a strandot, mire vattacukrot kaptunk. Bajszot csináltunk belőle meg szemöldököt, és Lackóra tapasztottuk. Mi is ráhelyeztük nedves fenekünket a padokra, és elnéztük, hogyan ritkul a strandoló tömeg, ahogy fáradni kezd a nap.

Nem emlékszem a fiatalok testére, de az idősek aránytalanságát még ennyi év távlatából is fel tudom idézni. Mégsem tűntek ki a strand raszteréből, hiszen az ember színe is homok: ha magára néz, eszébe jut, hogy csiszolt, pöttöm, és egyedül végtelenül semmis.

Nagyapámhoz és nagynénémhez idővel egyre többen tévedtek oda. Sok nő megcsipkedte az arcunkat, sok nő hagyta, hogy nagyapám rácsapjon a fenekükre, és azzal, mint a nyerítő ló, tovább is állt. Aztán felsejlik Zoli bácsi és a felesége, akik pórázon sétáltatnak egy pulóveres tyúkot. Lelassítanak mellettünk, elvegyülnek. Zoli bácsi felszisszent egy dobozt, a felesége mellénk szegődik. Figyeljük a strandot meg a társaságot, nem beszélgetünk. Zoli néni egyik szeme az orrát nézi.

Nagyanyám nem volt pletykás, de azért ő is szeretett hallgatózni. Ő mesélte, hogy amikor egyik este kiderült Zoli néniről, hogy meddő, a következő reggelen már kancsalon ment a sarki boltba. Mások meg azt rebesgették, besúgó volt, aztán mivel túl lelkiismeretesen jelentett, jól odabiggyesztettek egy barackot a szemébe az új idők nevében. Én, mondjuk, nem tudtam, mi az a meddő, de abban biztos voltam, hogy én sem tűrtem volna, ha valaki sugdolózott volna rólam a hátam mögött.

Zoli bácsi átölelt egy fekete hajú nőt, és elszavalt neki egy verset, amit aznap írt. Ütemre paskolta a nő combját. Zoli néni ekkor egyszereziben ránctalanná változott, szemét tágra nyitotta, és hangok törtek fel a mellkasa közepéről.

Fel tudok állni a helyemről, és odasétálni elé, behajolni a gyönyörben áztatott arcába, megsimítani a haját és táncolni az énekére. „Sej, a fának is jól esik, de jól esik.” Mintha a tyúk is érdeklődve gubbasztana, és az asztal csürhe, az egész strand, sőt az egész világ, mert Zoli néni fénylik, mint a Salamon töke. Mezítláb lépegetek, ugrálnak a fodrok a fürdőruhámon, csattog a díszes hajgumim, és minden megáll, kitárja a fülét ember, állat és fakéreg, és hagyja, hogy elárasszák a hangok a járatait. Szép, a lehető legszebb a naplemente.

Talán nem is volt igaz mindez. Úgy két éve láttam őket, akkor inkább tűnt úgy, hogy Zoli néni hordja a nadrágot. Húsos teremtés volt, mintha az addigra hajszálvékony Zoli bácsiból nyerné az életerőt. Tyúk sehol, bár feltűnően sok a kötött ruha rajtuk. Zoli néni csúnya volt, mintha baltával vágták volna a vonásait, semmi nem emlékeztetett arra, hogy egyetlen dal is örömet okozott volna neki valaha. Zavarba ejtő, nem? Hát de.

Hazafele egymást kergettük Janóékkal a még perzselő betonon. Nagyapám utánunk szaladt. Elkapott engem, belecincogott a fülembe, csiklandozott, és a vállára ültetett. A lábfejemet fogta és ugrándozott. Rövid, zsíros hajáról folyvást lecsúszott a kezem. Félttem, nagyon félttem. Marcsi nevetett rajtunk, Lackó is, Janó csendben sétált, egy faággal ütlegelte az utat. Nagyapám meg csak ügetett, szüntelenül dobált a vállán, soha nem ért véget a reszketés.

Furcsa mód élesen látom magunkat, ahogy nagyapám hangosan szipog a lábaim között. Dermedt vigyorába belefolyik a taknya, néha hátranéz, mintha valójában ő rohanna valaki elől, és mintha valahogyan, nem is tudom, hogyan, otthon teremnének, az ajtó csukva, fülel, és nedves tarkóján zöld moha nő. Sej, de zöld moha nő.

Gömöri György

A százhuszonöt éves olló

*Kevés tárgy maradt rám családi örökségül.
Legbecesebb talán az a solingeni olló,
amivel nagymama vagdosta el a cérnát,
amikor inget foltozott. (Szegények voltak,
tehát sok mindent kellett megfoltoznia.)
Ollóm fogója díszes, szecessziós, és elmosódva
két kis arckép van rajta: a pofaszakállas
Ferenc Jóskáé, meg a szép Szisszié, akit
egy félőrült anarchista döfött le még a tizen-
kilencedik század vége felé. Nem tudom, nagymama
kedvelte-e a szomorú öreg császárt és királyt,
de egész biztosan megsíratta Erzsébetet,
aki a „szép akasztott” Gyula kedvéért
még magyarul is kicsit megtanult.*

1599: estebéd a Hargitán

*Sellemberkből menekülőben Moldova felé
ez volt a fejedelem utolsó vacsorája.
Erdei tisztáson ültek, egy bővízű forrás
közelében. Kenyeret szelt híveinek
és elpanaszolta az árulókat. Tudta:
a feltüzelt székelyek halálra keresik
és a végén egészen egyedül marad.
Miért is hitt a vajda hűségesküjének,
miért a nuncius üres ígéreteinek?
Remélte, teste majd abban a lengyel
kápornában nyugodhat, amit magának
már korábban kezdett építtetni –
nem lesz kóbor vaddisznók martaléka.
Lelkét pedig Isten kezébe ajánlva, talán
azzal tért nyugovóra: hatalmas most már
nem lesz, de még lehet sorsából
balzsamos, sokáig élő csiki legenda.*

Marie és Mari

(Javított változat)

*Seamus, a híres ír költő (ma már nem él)
fiatalon talált magának Belfastban
feleséget. Hozzá, Marie-hoz írt szemérmes,
álcázott szerelmes verseket. Ő volt a költő
Első Olvasója. – Mi negyven éve
vagyunk együtt, Mari, és azóta
Te olvasod elsőnek legtöbb versemet,
türelmes kedvvel voltál jószemű lektorom,
– hogyan köszönhetem meg néked
értő figyelmedet?*

Búcsúlevél

(A. I. M. emlékére)

*Anyámat Belsenben vesztettem el,
Apám elárult egy rusnya hadiözvegy,
egy osztrák ápolónő kedvéért,
aki férjül zsarolta. Nincsenek testvéreim.
Ide új életet keresni jöttem és
meg is találtam pár hétre karjaidban.
De most elég a színlelésből, jól tudom,
szereted lányod és sohasem válnál a kedvemért.
Végül is veled boldogabb voltam, mint sok éve
és most ezzel a boldogsággal szívemben
búcsúzó. A fegyver töltve van, nemes zenét
hallgatok ma éjjel és éjfél tájban
meghúzó majd a hideg ravaszt.
„Húsz esztendőm eladom?” nem az ördögnek,
csak a nemlétnek. Isten veled, szerettelek.*

Horváth Eve

földet érés

*milyen törékeny minden
mennyit zuhantam visszatérő álmaimban
a sínekre a hídról ami a temetőbe vezet
irtózom a gyereksíroktól nem tudok a
közelükbe menni
el ne veszíts a szemed elől
tériszonyom van
tudod a nagyapám is lezuhant
repülőgépszilánkok a reggelek
nehezen alszom el mostanában
egyszer kiugrott a hetedikről valaki
leszakította az esővédő tetőt
akkorát csattant hogy sokkot kaptam
utólag csak a fekete zsákra és az
artikulátlanul bömbölő öregasszonyra
emlékszem pedig végig az ablaknál álltam
nem szeretem a nyílt sebet a belső részeket
ha vért vesznek tőlem elfordulok
dédpapa amputált lábának csonkján
ülő kisbaba vagyok
fel kellene nőni a halálhoz
tabum a test az elmúlásé olykor csak
akadályoz mint a leírt szó – –
míg eszméletemnél vagyok senki se
lépje át a határait ne tudjak arról
hogy szerveim vannak
minden olyan törékeny nyáron az ég is
ha ömlik a jég és az ablak amin
keresztül nézlek
nem tudom hol kezdjem el a bizalmat*

A lélek délutánja

Bekevertem a müzlit dióval,ogyoróval,
napraforgómaggal. Amikor Pesten laktam,
trópusi mixet is vettem, de az itt nem
kapható. Tegnap letekertem a Dunához.
Néztem, ahogy a kőút elmerül a
holtágban. Kaptam utánad, egy üres
csónak lebegett a lápvilág felett,
funkció nélkül. Ma egész nap munkagépek
döngtek, dózerolták az árkot. Egy megkötött
kutya veszettül ugatott. Az ajtód bezárult,
kinyílt a kulcsovirág, ritka fajta, ciklámen
színű. Levágtam egy csokorral, beittam
az illatát, a hold tejszínként folyt be az
ablakomon.

Rendesen szedem a gyógyszert,
bringázom, és legközelebb már az emelkedőn
is fel fogok hajtani. Álmodom veled, de reggelente
ráébredek, hogy nem vagy. Sokszor meg napokig
beszélgetünk, mintha mi sem történt volna.
Valahol befúj a szél, a cűg. Tele lesz zúzmarával
a szám, amikor felolvasom ezt a verset. Alig
várom, hogy a végére érjek, mielőtt elolvad
a hangom. Magam is meglepődöm, ilyen még sohasem
történt, csak el ne áruljalak, visszafojtom az írást.
Este azonban rád mosolygok, cinkosan, befelé,
már biztonságban vagyunk, megfelelően távol.
Talán sohasem akartam többet,
mint egy képzeletbeli barátot.

Őszi kaszinó

nyakunkon a múlás, pompás varjúháj
a cserépbén. az idei dió fekete, burkában
nyüvek. milyen szigorú az uraság, kinek
termeiben szépség lakozik. torzsalkodtál,
persze, de nincs madár hitetlen, közege
az ég. váját szemű boldog herceg, ha dől
talapzatáról, magában beszél a nagyvilág.
csontsovány a hold, és karcos pápaszem
vigyázza rómát. kicsi a rakás, az alsó nem
üti az ászt, de maradunk holtversenyben.

Fried István

Közép-Európa emlékezete

(Széljegyzetek Csáky Móric könyvéhez)¹

„A nemzeti és a nemzetek feletti, a hagyományokban erőforrást kereső és a hagyományaiban fejlődésellenes maradiságot gyanító két szemlélet ütközik kis és nagy népek magatartásában. (...) A kis nép, mint egyéniség, a veszélyek elől néha a nacionalizmusba menekül, néha létezése tudatának mélyebb térfogataiba. Ilyen térfogat az irodalom, a művészet.” (Márai Sándor)²

„Goethe. »Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft, Beide gehören... der ganzen Welt und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden... gefördert werden.« De nincsen »hazafiság« sem, ha nem szolidáris mindennel, ami más és idegen.” (Márai Sándor)³

Jóllehet Csáky Móric új monográfiájában Márainak neve nem bukkan föl, még ott sem, ahol írók, költők, nyelvtudósok kétnyelvűségéről, két kultúrában való otthonosságáról, saját és másoktól idegennek ismert egymásra vetüléséről ír szerfölkött figyelemre méltó sorokat, az otthoni magyar–német nyelvviségről hírt adó, a magát német nyelvű újságírónak is elfogadtató Márai Sándor pályájával akár illusztrálhatná, miként dolgozza föl egy különösen érzékeny („sértődött”) szerző a centrum és a periféria rivalizálását, egymásra hatását; mint határozza meg egy akár különösnek is minősíthető városiasság („várososság”), amennyiben beleértjük a civilizatorikus modernség terét és idejét, nyelv- és művelődésfelfogását, mennyire másképpen érti a „kis nép”/„kis nyelv” fogalmat, mint a nem teljesen jogosan Franz Kafkára hivatkozó elméleti gondolkodás, arra a Kafkára, akinek Márai első magyar nyelvű tolmácsolója volt.⁴ Nemcsak a Kassa–Bécs „útvonalon” közlekedő, hivatalosan még Grosschmid Sándornak jegyzett újságíró és reménybeli szép-

1 Moritz Csáky, *Das Gedächtnis Zentraleuropas*. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2019. Némely vonatkozásban a magam kutatásait szembesítem Csáky Móric könyvének állításaival, lábjegyzetben hivatkozom néhány közleményemre.

2 Idézem: Régió, nemzetiségek a jövő Európájában, in: *Az Európai Unió és az etnikai kisebbségek – diagnózis és prognózis* –, szerk. Benyák Mária. Wien–Bécs, Zentralverband Ungarischer Vereine und Organisationen in Österreich, 2004, 110.

3 „Goethe. Nincs hazafias művészet, nincs hazafias tudomány. Mindkettő (...) az egész viláé, és támogatójuk csak minden kortárs élő általános és szabad kölcsönhatása lehet” (Tandori Dezső ford.). Márai Sándor, *A teljes napló 1982–1989*, sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest, Helikon, 2018, 26, 190.

4 Fried István, *Márai Sándor és Franz Kafka*. Tiszatáj 2006, 7., 73–81., uő, Sándor Márai und Franz Kafka. Kafka-Katern (Amsterdam) 16, 2006, 4., 76–81.

író engedte magára hatni a Jung Wien művészeti világát, személyes érintettsége, azaz megannyi életrajzi adat járul ahhoz, hogy a Csáky Móric által Zentraleuropának nevezett régió emlékezetéhez az emigrációban is vissza-visszatérjen, mindenekezlőtt naplójegyzeteiben, az 1940-es esztendőkből pedig emblematikussá lett *A gyertyák csonkig égnek* című regényében, különös tekintettel a regény bécsi „reáliái”-ra, a jelöletlen idézetre az egyetemes szétesésről (származzék az akár Hofmannsthaltól, akár Rilketől – nyolcadik Duinoi elégia! —) szóló passzusokra, valamint a századfordulós Bécs Mahler és R. Strauss meghatározta zenéjére. Márai Monarchia-szövege természetesen nem kevesebbet köszönhet Krúdy Gyula Monarchia-látomásának, I. Ferenc Józseftől Szemere Miklósig (Alvinczy Eduard), a bécsi lóversenyektől, a lipicai lovak morgenarbeitjétől a gasztronómiai élményekig⁵, illetőleg a Wiener Werkstätte táncművészetét reprezentáló unokanővérekig, a Wiesenthal lányokig, valamint a bécsi Modernséghez sorolt szerzőkig. Márai kétnyelvűsége⁶ egybevethető azokéval, akik Csáky Móric értelmezésében egy olyan közép-európai művelődést sajátítottak el és közvetítettek (Kafkától Rilkéig, Fritz Mauthner-től Vilma von Vukelichig), amely egyben az „Európa kicsinyben” tézist igazolta.⁷ Csáky Móric korábbi műveiben már szólt a Ján Čaplovičnak – Csaplovics Jánosnak – Johann von Csaplovicsnak egyként nevezhető értekezőről-etnográfusról, aki Magyarországot soknyelvűsége, többkulturalitása, soknemzetiségű volta okán ekként minősítette; ebben a könyvben is emlegeti az utazókat, a gondolkodókat, akik rácsodálkoztak a dunai Monarchiára, éppen a följebb említett sokféleséget, összeszővődöttséget, „kontrasztokat” szemügyre véve, amely(ek) – mint ismeretes – nem pusztán a török háborút követő újjászervezés – építkezés korszakára jellemzők, hanem nem látszottak megszűnni a nyelvi nacionalizmus egyneműsítő törekvései periódusában sem; és amelyek nem pusztán művészek, tudósok, bölcselek alkotásaiban kaptak formát, hanem a hétköznapi érintkezések során is. Ugyanakkor érdemes elgondolkodni azon, hogy mily paradox módon regisztrálható nem csupán a nyelvi-kulturális sokszínűség, hanem a posztkolonialis elméletből⁸ kölcsönzött „hibriditás” is, hozzátéve, hogy az esetleges régebbi földrajzi határok, de az újak sem estek, és ma sem esnek egybe a nyelvi határokkal, a vegyes nyelvű vidékre vetve akár futó pillantást, még inkább érzékelhető, hogy mennyire élő az, ami, Bartók Bélától kérve kölcsön a kifejezést, a népzenet jellemezve a dallamok kereszteződésének és visszakereszteződésének nevezhető, illetőleg amit szótárszerűen mutatott be Hadrovics László a szerb-

5 István Fried, *Gyula Krúdy's letzte Mahl in Sándor Márais Roman Sindbad geht heim, in Kulinarik und Kultur. Speisen als kulturelles Codes in Zentraleuropa*, hg. Moritz Csáky, Georg Christian Lack. Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2014, 72–187. Vö. még: Moritz Csáky, *Speisen und Essen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in uo, 9–36.

6 Márai Sándor, Kassa. Ujság 1933. okt. 15. beszámol gyermekkorára magyar környezetéről és ott-honi német-magyar kétnyelvűségéről. Ezt a mondatot idézi: hozd el a nachkasztáni sublodjából a handbuchot. Eperjesen az érettségiző szlovák-magyar keveréknyelvet hallott. Vö. uő, Pesti siker. Publicisztika 1931–1933, sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest, Helikon, 2009, 438. Vö. még: uő, Csutora. Budapest, Helikon 2002, 15. A „snorka” a „nem nagyon finom, de közkeletű schnorren” familiáris változata.

7 Moritz Csáky, W. A. Mozart und die Pluralität der Habsburger-Monarchie, István Fried, Plurikulturalität in Ungarn im Zeitalter Mozarts, Jiří Fukáč Nationelles (Populares) der Musikkultur in den böhmischen Ländern um 1800, in *Europa im Zeitalter Mozarts*, hg. Moritz Csáky, Walter Pass, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1995, 271–281, 282–285, 286–290. Vö. még: Jean Béranger, *La culture autrichienne a l'époque des Lumières*, in uo, 229–241, főleg 236–240.

8 Beate Burtscher-Bechter, Diskursanalytische-kontextuelle Theorien, in *Einführung in die Literaturtheorie*, hg. Martin Sexl, redaktionelle Mitarbeit Valerie Told. Wien, Facultas Verlags- und Buchgesellschaft AG, 2004, főleg: 276–285. Gayatri Chakraworty Spivak, *Can the Subaltern speak* (1968) szólva: 284–285.

horvát nyelv magyar elemei után nyomozva (korábbi műveiben a kajhorvát írásbeliség magyar párhuzamait, példáit és befogadásának eseteit tárta föl).⁹

A paradoxonra visszatérve: míg Közép-Európa ennek az Európa kicsinyben „kép” (képzet) kulturális-nyelvi stb. megfelelőjének tetszett, ennek ellenében a XIX. század végére, a XX. század elejére itt izzott a leginkább a vágy egy nemzetállami létezés megteremtésére, itt igyekeztek szétfeszíteni a soknemzetiségű állam kereteit, a soknyelvűség helyébe egynyelvűséget, a pluralitás ellenében a kizárólagosságot szorgalmazó centrifugális erők.¹⁰ Mintha egyszerre, egy időben több, egymást tagadó, egymással élesen szembenálló törekvés egyszerre akarta volna önmagát érvényesnek, egyetlen esély birtokosának feltüntetni. Írók, művészek, tudósok ábrándja, többnyelvűsége, több kultúrában jártassága helyett mintha a napi politika érdekérvényesítő szándéka népszerűsödött volna, a narratívák többrétűségét viszonylag kevesen igenelték (még azok sem mind, akik aktív többnyelvűségben éltek, hadd utaljak a Bécsben német nyelven habilitált T. G. Masarykra, Csehszlovákia első köztársasági elnökére). Ellenben a nem kevés leegyszerűsítéssel nemzetivel festett narratíva könnyen befogadhatóvá, mozgósíthatóvá vált. Európa kicsinyben; mintha csupán a felületi jelenségek ráismerésekor tetszett volna föl, a differenciáló igyekezetek nem kül-, hanem belpolitikai ügyekként alapozódtak. És ez még a XIX. század föderációs tervei megfogalmazásakor sem lett lényegtelen. Másutt ejtettem szót arról, hogy többnyire a vesztesnek látszó fél ismerte föl egy „(Duna-) konföderáció” hasznát; amennyiben akár csak felületesen vetjük össze Kossuth Lajos és František Palacký föderációs elképzeléseit, nem annyira a megbékélés és kiegyenlítődség szándékai tetszenek át a terveken (és térképen), hanem az, mennyire eltérő területi egységekben gondolkodtak, mily lehetetlen feladat elé állította őket például az, hogy abszolút „igazságosan”, méltányosan és igazolhatóan nem húzható meg például a szlovák–magyar nyelvhatár (pusztán néhány megévt tekintve); meg az, hogy a biztonságos határok kijelölése további nézeteltérésekre is alkalmat kínálhat.

Egyszóval Közép-Európa emlékezete (és ez kiderül Csáky Móric könyvét tanulmányozva) nem elsősorban az egyfelé vezető utak történetéből rekonstruálható, ugyanakkor az sem tagadható, annak a lehetősége vagy esélye sem vethető el, hogy efféle elképzeléseknek a régió nem egy jellegadó képviselője hangot adott. A Csáky Móric által értelmezett, elsősorban magát osztráknak valló írástudók egyikének-másikának tétele egy szláv Monarchiáról (pontosabban: Ausztriáról) inkább utópikus elgondolásnak nevezhető, mint reálpolitikai tervnek. S itt nem perdöntötek az egyébként is kétséges érvényű népszámlálási adatok; inkább a birodalmi politikát intéző „osztály” vagy réteg beállítottsága, birodalomszervező tevékenysége tette marginálissá (például) a saját korában jelentékeny tényezőnek számító (bár mély gondolkodónak aligha nevezhető) Herrmann Bahr fejtegetéseit.¹¹

9 Fried István, *Bartók Béla és a kelet-közép-európai komparatiztika*, Szivárvány 1995, 3., 51–61., uó, Professor László Hadrovics-achtzigjähriq. *Studia Slavica Hung* 1990m, 5–13.

10 Hogy az I. világháború zárónak feltételezett aktusaként újabb többnemzetiségű államok (Csehszlovákia, Jugoszlávia, „Nagy” Románia, Lengyelország) teremtdjének meg, melyek ingatag voltát, ti. azt, hogy ők sem tudták kezelni a nyelvi-kulturális pluralitást, a történelem tanúsította, többek között Csehszlovákia és Jugoszlávia szétesésével, a többnyelvűség hatalmi eszközökkel való megszüntetési kísérletével és jó darabig uralkodó voluntarisztikus emlékezetpolitikával, amely hivatalossá emelt állami ideológia lett. Mindezzel szemben a szépirodalom és a művészetek több képviselője a közép-európai gondolkodásban látott lehetőséget a nemegyszer mesterségesen szított ellentétek feloldására.

11 Jelentős a különbség Bahr műveinek cseh és magyar befogadása között. Kurt Ifkovits, Hermann Bahr – Jaroslav Kvapil. Briefe, Texte, Dokumente. Unter Mitarbeit von Haná Blahová. Berlin–Berlin, etc. Peter Lang. 2007.

Mint ahogy a XIX. század elején a Birodalom „hungarizálásá”-nak ötlete ugyan Habsburg főhercegtől származott, de az ötlet nemigen hallgattatott meg a kormányzói körökben.

Az említett paradoxonhoz tartozik, hogy Csáky Móric könyve számottevő részében írókat, tudósokat, köztük (s ez igen fontos) nyelvészeket enged szőhöz jutni, ők azonban mégsem elsősorban íróként, irodalmi művek alkotóiként vannak jelen, hanem alternatív, a fősodortól némileg oldalvást elhelyezkedő kulturális áramlat reprezentánsaiként. Rilke-től egy korai kötet, a *Larenopfer* (és elbeszélés) említetik hangsúlyosan, ezáltal a prágai környezet, s ennek nyelvi jelenléte lesz láthatóvá, nem pedig a későbbi pályafutás, amely francia–német kétnyelvűséggel jellemezhető, Rodin titkáráként, francia nyelvű verseskötetek szerzőjeként. Mint ahogy Kafkával kapcsolatban is a prágai környezet többnyelvűsége, a cseh-csehországi német viszony, ezen belül a zsidó asszimiláció lehetősége, illetőleg „tudat” artikulálódása. A modernség további ellentmondásairól nem is szólva. Ettől nyilván eltér a korábbi periódusokban teljesen magától értetődő két-, illetőleg többnyelvűség „hétköznapi” gyakorlata, és szintén nem teljesen ritkaságszámba menő kétnyelvű költők egymásra vonatkozathatósága. Annál is inkább, mivel az ún. „makaroni”-költészet inkább értelmiségi hagyományként sorolódott be, latin-magyar vagy latin-magyar-szlovák viszonylatban a diák-„folklor”-ból származik.¹² Olyan költészeti közegekből, amely a magyar kutatásban közköltészet címszó alatt könyvelődik el,¹³ a nép- és a műköltészet között elterülő poétikai mezőre lokalizálva, ami annyit is jelent, hogy szálakkal fűződik mindkét poétikai területhez.

A két- és többnyelvűség számos esetben meghatározott életkorokhoz van kötve, a „cseregyermek”-i „intézmény” következtében a gyermek/diákkorban megszerzett nyelvismeret nem feltétlenül aktivizálódott a felnőttkorban, ugyanakkor jó szolgálatot tehetett bizonyos szituációknak szemléletessé tevésekor. Jókai Mór éleclapjában, a *Kakas Mártonban* a német–magyar nyelvi viszonyok fonákjára mutatott rá, a fél/negyed nyelvismeret buktatóira, a félreértések humort fakasztó jeleneteire (a gegenwärtiget gégen vertéknek fordítják, kutya baja van: Hundekrankheit-ként értendő), miáltal fény derül a közreadó kétnyelvűségére, miként lesz élővé nyelvismerete, ezzel párhuzamosan egy hivatalosan a lakosságra kényszerített nyelv ellenállásba ütközik, sem a tisztviselő nem érti a „bennszülött”-et, sem az anyanyelvén megszólalni tudó nem képes értelmes nyelvi kapcsolat létesítésére. Amennyiben irodalmi alkotássá lesz e „félreértések vígjátéka”, akkor csak az az olvasó képes értékelni az író nyelvi teljesítményét, aki az íróhoz hasonlóan mindkét nyelvben járatos. Annyi bizonyos, hogy a különféle anyanyelvűek együttélése (például egy városban belül) gyorsít(hat)ja a nyelvközösségre jellemző alakzatait (másképp Prágában, másképp Pesten), persze egyúttal tág teret nyithat a nyelvvédőknek, akik purizmusukkal (magyar és horvát példákat tudnék felhozni) az efféle „két”-nyelvűséget is kárhoztatják. Az más kérdés, hogy a „tükörszavak” ugyan „hazai” termékek, ám egy „idegen” nyelvi gondolkodás átvételéről tanúskodnak. Emellett fölvehető, milyen területeket ölel magába az önazonosság-keresés különféleképpen értelmezhető „élménye”, mint szembesíthető Kafka rádöbbenése egy németül olvasott Ady-vershez fűzhető rokonságerzéssel azzal az idegenséggel, amellyel ugyanazon a mondaton belül jelzi a távolságot attól a környezettől, amelyből a verses üzenet elérkezik hozzá (nevezetesen az, hogy senkinek sem rokona, őse, jóllehet heves rokon- és őskeresésben volna érdekelt); ide sorolhatjuk (közeli rokonát láto-

12 Fried István, *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest, Lucidus, 2012, 170–188.

13 *Közköltészet*. 1. *Mulattatók*, s. a. r. Küllös Imola, Csörsz Rumén István, Budapest, Balassi, 2000, *Közköltészet* 2. *Társasági és lakodalmas költészet*, s. a. r. Küllös Imola, Csörsz Rumén István, Budapest, Universitas, 2006.

gatta meg) kurta sátorlajújhelyi időzésének napjait, amelynek során odavetve emlékezik meg furcsa érzéseiről, egy ismeretlen világ okozta, megint így írom, „idegenség”-éről.¹⁴

Másfelől azonban mélyen el kell(ene) gondolkodtasson az a „mimikri”, az olyan típusú azonosulás vagy azonosulni akarás (amelyre számos irodalmi és társadalmi példát hoz Csáky Móric, bemutatva az asszimiláció különféle lehetőségeit, útjait, kudarcait), amelynek hosszú a története régióinkban. Nem pusztán, bár többnyire igen beszédesen, a „kolonizálók”-hoz idomulás akarásában, a nyelv- és kultúraváltás során magatartásformák utánzásában; ez olykor együtt jár a dialogizálásnak a monologizálással vagy monológ-szerűséggel való fölcserelésének szándékával, a többnyelvűségnek olykor egynyelvűségre váltásának igyekezetével. Régióinkban ez politikai, nyelvi, kulturális viták forrásává a XIX. században lett, akár olyan példát hozhatunk föl, mint a deutsch-ungar szülők gyermekeként a magyar iskolában tanult Schedel Ferencé, aki az 1820-as esztendő végén már megrótta Kazinczy Ferencet, mivel a Magyarországon született, magyar iskolába járt, a megrovás időpontjában egri érsekként funkcionáló német nyelvű költőnek, Johann Ladislaus Pyrkernek – Pyrker János Lászlónak bibliai tárgyú epikus poémáját fordította, hiszen a magyarországi születésű, magyar egyházi méltóságot viselő költő német nyelvű költészete nem (lehet) része a magyar irodalomnak, rossz példát mutat. S hogy ez nem Schedel-Toldy magánakciója volt, noha némi (vagy nem csak némi) túlbuzgóságot, túlteljesítést azért konstatálhatunk, azt a szűkebb baráti-irodalmi kör (Bajza József, Vörösmarty Mihály) élénk és egyértelmű helyeslése igazolja. Negatív példaként említhető, mily változatos megjelölésekkel illették költők, hírlapírók, közéleti személyiségek azokat, akik szerintük messze távolodtak a nemzet- és/vagy népszemélyiség „szolgáltatától”, és egy másik kultúra részeseiként lettek meghatározhatók, sőt megbélyegezhetőek: az elfajzott fiak, az elidegenedettek, a renegátok, a magyarónok, ilyen-olyan bérencek nem pusztán célpontjaivá váltak a „hazafias” irodalomnak, hanem az „idegenség”-nek lettek reprezentánsai, akiket vagy vissza kell hozni ebből a másságból a meghittbe-ismerősbe, vagy teljes mértékben és félreérthetetlenül ki kell zárni őket ebből a határokkal többé-kevésbé pontosan meghatározható körből.

Az idegenség és a másság nem azonos fogalomként alapozódik meg a régió XIX. századi irodalmaiban (kultúráiban), politikai véleményeiben. Azzal egyet lehet érteni, amit Csáky Móric, bevonva a szakirodalmat, állít, egyik sem eleve adott, konstruálódik, hozzátehető: valami érdekében, valami ellenében. Ugyanakkor tekintetbe veendő, hogy egyrészt ez nem a régió egyik vagy másik „értelmiségének” jellemzője (értelmiségit írok ideiglenesen, Jókait idézve, miszerint minden baj a tintatartóban készül), hogy aztán esetleg ösztársadalmi nézetű bővüljön, vagy olyanná könyvelődjék, másrészt többé-kevésbé kijelölhető az az idő, melyben a probléma fölvetődik, vitákat generál, elfogadtatik, „hivatalos”-sá tétetik. Ez arra utal, hogy korántsem spontán megnyilatkozásokról van szó, inkább az önazonosság meghatározását kisajátító, hideg fejjel kitervelt manipulációról; történelmi adatok, események célzatos értelmezéséről, „össznezeti” ideológiává emeléséről emlékezhetünk meg, továbbá arról, hogy lényegében azonos „eszmei” („elvi”) alapról kiindulva egymással rivalizáló elképzelések küzdelmét szemlélhetjük. Palacký a cseh történelem vezéreszméjének egyfelől a cseh és a német elem harcát jelölte meg, másfelől a magyar honfoglalást a szlávok (egyik legnagyobb szerencsétlenségének minősítette, mert elvágta egymástól az északi-nyugati, illetőleg déli szlávok egymáshoz kapcsolódásának lehetőségét, mindez jó darabig megfért azzal a tézissel, hogyha Ausztria nem

14 István, Fried, *Alles Ganze ist zerfallen, in Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, 1880-1980*, hg. Herbert Zeman. Graz, Akademische Druck-und Verlags-gesellschaft, 1989, I. 385–404.

létezne, akkor ki kellene találni az érdekelt népek/nemzetek, sőt egész Európa érdekében. S amikor a honfoglaló, letelepedő, államot alapító magyarokat idegen elemként aposztrofálta, ezt az idegenséget, távolról (Keletről) jötséget a magyar történetírás visszafordította önleírásokor,¹⁵ és e megkülönböztető tulajdonságával az őrizni és kifejleszteni szükséges nemzet/népegyéniség pozitív vonásaként igyekezett elfogadtatni. Palacký tézisének irodalmi következményei lettek, Alois Jirásek történelmi regényei ezt cselekményesítették, a birodalmi örökség helyébe a cseh autochtonitást igazoló huszita, az idegeneknek ellenálló csehség emlékezetét állították. Nem kitérőképpen, hanem erősítésként jegyzem meg: a *Quo vadis* című regényével európai hírnévre szert tevő Sienkiewicz történelmi regényeiben (trilógiájában) szintén szláv-német (örök) küzdelmet, sőt élet-halál harcot hirdetett. Ehhez képest Jósika Miklós *A csehok Magyarországon* című (igen korán németre fordított) regénye „magyar szempont”-ból tárgyalja Mátyás király harcait a csehekkel; a miénk és a mások, a hazai és az idegen felfogásában a romantikus nemzetfelfogás hasonló reflexei érvényesülnek.

Visszatérve a „más”-hoz hasonulás eseteire, Csáky Móric meggyőző példákat hoz az asszimilációs igyekezetek változataira, kudarcaira, a befogadás lehetőségeire/lehetetlenségére, külön tér ki arra, hogy miféle társadalmi akadályokba, előítéletekbe ütközhetett, aki szembekerült ezzel a problémával. Itt emelődik ki, hogy a korábbi, de még a XVIII. században sem volt elképzelhetetlen a több kultúrában való olyan részvétel, amely a személyiségnek ugyan nem teljes mértékű elkötelezettségét tanúsította, de azt bizonyosan, hogy képes több kulturális vagy irodalmi rendszer részese lenni. Bessenyei Györgyöt aligha lehetne azzal vádolni, hogy ne lett volna a magyar irodalomnak, írásbeliségnek elkötelezve, de német nyelvű elbeszélésével és német nyelvű szerkesztői munkájával a bécsi kulturális törekvésekben is helyet kért és kapott.¹⁶ Hosszú volna a névsor, amely Bécsnek, Pozsonynak vagy más városoknak irodalmi/kulturális „aktivistáit” számba venné, hogy tanúsítsa, még a XIX. században is regisztrálható az (írói) személyiségnek nem megkettőződése, hanem meg többszörözése, amely lehetővé teszi a belépést a nem anyanyelvi szellemi életbe. A „modern” szlovák vígjáték megteremtője, Ján Chalupka *A vén szerelmesével* nemcsak irodalmi kalandba bocsátkozva kirándult a magyar vígjátékba, hanem művét beküldte a Magyar Tudományos Akadémia pályázatára, ahol Kölcsey Ferenc bírálta el, a nyomtatásban is megjelent művet a *Tudományos Gyűjtemény* ismertette.¹⁷ Ha nem tudnánk, ki a szerző, nem ismernénk szlovák színdarabjait, német nyelvű(!), a magyarosítást/magyarosodást gúnyoló pamfletregényét (és német nyelvű újságcikkeit), a magyar irodalom eseményeként tarthatnók számon. Ehelyett megállapíthatjuk, még az 1830-as esztendőben is (napi) gyakorlat egyfelől a szó szerint értett többnyelvűség, másfelől a kulturálisan értelmezhető magatartásforma, amely természetesnek veszi az írói személyiségnek több nyelvet és alakot magába ölelő önmeghatározását.

A XX. században jóval ritkábban találunk a Ján Chalupkáéhoz hasonló eseteket, akorra a többnyelvűség, a magatartásformák lefordíthatóságának esettanulmányai merőben változnak, az asszimiláció és disszimiláció más jellegű történetei fogalmazódnak meg. Joseph

15 František Palacký *kétszáz éve, 1798–1998*, szerk. Fried István. Szeged, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1998.

16 Bessenyei György német nyelvű folyóirata címével jelzi, hogy Joseph von Sonnenfels lapját akarja folytatni, azét a Sonnenfelsét, aki újragondolta a Habsburg Monarchia hazaszeretet-fogalmát, és akinek felvilágosodott nézeti eljutottak a jozefinus évtizedben Kazinczyhoz.

17 László Sziklay, Mad'arsky pisaná veseloštrá v slovenskej literatúre, in *Sborník filozofickej fakulty Univerzity Komenského*. Bratislava, 1964, 121–151, vö. még: Fried István, A cseh–magyar, szlovák–magyar színházi kapcsolatok. *Filológiai Közölny* 31, 1985, 19–34.

Rothtól Franz Werfelig (a Csáky Móric által ebből a szempontból bemutatott művek) olyan zsidó származású szerzők szépirodalmi alkotásainak részleteit ismerjük meg, amelyek a század idegenség- és másságfelfogásának, még inkább gyakorlatának ellentmondásairól tudósítanak. Igen tanulságos ezeknek az elbeszéléseknek, regényeknek főhősseivel megismerkedni, akik a kudarcos asszimiláció tapasztalatát élik meg, kívülálló voltuk tudatosodik, és (össz)társadalmi ellenálló, elkülönítő jelenségekbe ütköznek, „mimikri”-jük sikertelennek minősül. Ezzel párhuzamosan a XIX. század folyamán Magyarországon a városi német ajkúak „beolvadása” (ahogy akkoriban mondták) sikertörténetként aposztrofálódott, Tormay Cécile leegyszerűsítő *A régi házától* Rákosi Jenő vagy Herczeg Ferenc életútjáig, nem egy szépirodalmi művéig (*A hét sváb* stb.); jóval korábban Ankerschmidt lovag Vasmacskakovácsyvá(!) válása (Jókai Mór: *Az új földesúr*) egyként hirdeti a befogadókésztséget és az asszimiláció eredményességét, hogy aztán majd Ady Endrénél, igaz, polémia keretében, a sváboktól jött magyar éppen ne „díszítő jelzőként” funkcionáljon, nem is szólva Szabó Dezső fölös indulattól vezérelt, veszéyleket és nemzethalált vizi-onáló műveiiig, ennek ellenében az 1930-as esztendőőkben (Márai Sándor által is följegyzett) disszimilációs igyekezetiig.¹⁸ A név-, a sors-, a nyelv- és a nemzetiségvállalás/változtatás sok esetben nem nélkülözöte a drámaiságot, de nem minden esetben vezetett meghason-láshoz, meglepő esetekben önfeladáshoz, a közöttiség nem bizonyosan kudarc jelződése. Ivan Franko háromnyelvű alkotó volt, meg tudott és akart maradni ukrán szerzőnek, Ivan Cankart mélyen érintették bécsi tartózkodásának epizódjai, sosem merült föl, hogy (német nyelvű újságírása ellenére) ne legyen részese a szlovén irodalomnak.¹⁹ Tanulmányozható, miféle következményekkel jár(hat) a határátlépés, mennyire oldja vagy erősíti az ambi-valenciának magatartásra ható mozzanatait. Ivan Cankar *Jernej szolgáléény és az ő igaz-sága* c. kisregényében belép azok közé, akik a Michael Kohlhaas-történetet adaptálják anyanyelvű irodalmukba, a történet folyamán Jernej a fővárosba jut el, amelyben bibliai látomásai támadnak, a démonikussá növvő idegenség/másság tematizálódik. A kolonizá-torok nyelve, kulturális dominanciája és arra törekvése különféle ellenállási stratégiák szerveződéset segítheti, az egymásról alkotott (torz)képek népszerűsödéséhez járulhat hozzá. Ebből a szempontból a XIX–XX. század fordulója szlovák és horvát irodalmának magyar és zsidó szereplőire lehet utalni, akik megjelenítése alá van rendelve olyan előfeltételezéseknek, amelyek részint az idegenség/másság-hazai/meghitt ellentétpárjából vezetik le a cselekmény kibontakozását, részint a kolonizátoroknak tartottak részéről érkező „elvárások”-kal, önképszerveződésekkel szemben formálják meg az elvetendő és a kívánt történések közötti hasadás értelmezési változatait. Újra ekképp fogalmazok: nem bizonyosan a tudatlanság vagy az ismeretlenben tapogatózás következményeképpen, hanem többnyire a tendenciózan alakított informátság nyomába eredhetünk, ha e néze-tekkel szembesülünk: az egymással versengő narratívák nem feltétlenül eredményezik az esztétikailag magas színvonalú alkotást, de bizonyosan szervezik azt a fajta nemzettu-datot, amely kizárja a határátlépéseket, egyoldalúságra egyoldalú válaszokat kínál, vagy eleve kételyt fejez ki a nem egyoldalú válaszok ügyében.

A régióalkotás problematikusságát sem kerüli meg Csáky Móric monográfiája, nevezetesen azt, hogy az általa Zentraleuropának nevezett „area” mennyire azonosítható (és azonosítható-e egyáltalában) a Habsburg-birodalommal, a dunai Monarchiával, az Osztrák–Magyar Monarchiával (1867-től), illetőleg az új államok keletkezését követő évtizedek

18 Márai Sándor, *Hallgatni akartam*, szerk. Mészáros Tibor. Budapest, Helikon, 2013, 111.

19 Stefan Simonek, *Von Lenau zu Laibach*. Beiträge zu einer Kulturgeschichte Mitteleuropas. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, Alois Woldan, Beiträge zu einer Galizienliteratur. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015.

meglehetősen tarka szövődményével. Nemcsak olyan tényezők merülhetnek föl, mint például a lengyel és az ukrán (ruszin) területek felosztottsága több olyan állam között, amelyek ugyan többnemzetiségűek voltak, ám egészében más jellegűek, mind a kormányzati formákat, mind a szellemi élet szerveződését tekintve. Továbbá: a változó történelmi határok (és ezek mind a XVIII., mind a XIX., főleg pedig a XX. században több ízben változtak), azaz nyelvterületek ide- és odatartozása, valamint a százados együttélések során kialakult formák egymásra hatása miként segíti vagy gátolja, ösztönzi vagy bizonytalanítja el egy régió feltételezését, határainak (még ha időnként elmosódottak is) kijelölését vagy újrakonstituálódását. Néhány példa: a török birodalom visszaszorulása a történelmi Magyarország, majd a Balkán jelentékeny hányada területéről, Lengyelország háromszori felosztása, a Habsburg Monarchia kiszorulása az egykori Német-római Császárságból, Itália egységesülése, ezáltal a majdnem egész olasz lakosság új körülmények közé kerülése, utóbb a Habsburg Birodalom balkáni törekvései: Bosznia-Hercegovina elfoglalása, a XX. század elején annexiója természetesen figyelembe veendő, mint ahogy Csáky Móric ugyan leszűkíti vizsgálódásainak körét jórészt a Habsburg Monarchiára, mégsem mellőzi a kitekintést, különösen akkor, ha a centrum és a periféria változó viszonyát elemzi, korábbi munkáiban a terület városaira összpontosítva, itt pedig újabb „perifériák” régióba csatlakoztatásáról gondolkodva (Bukovina, a XVIII. században a történelmi Galícia és Lodóméria, majd 1878-tól Bosznia és Hercegovina betagolódása említendő!). A fordítási problémát az rétegezi, miszerint Zentraleuropát magyarra éppen úgy Közép-Európának lehet fordítani, mint az egy időben politikailag terhelt Mitteleuropát, s amennyiben a Kelet-Közép-Európát németül kívánnók megnevezni, nehezen volna elképzelhető egy Ost-Mittel-Zentraleuropa az inkább bejáratott Ostmitteleuropa helyett. Akár Zentraleuropát mondunk és írunk, akár Mitteleuropát, terjedelmes areát nevezünk meg, a szubregiók esetében (mint amilyen Kelet-Közép-Európa, még inkább az osztrák-szlovén-olasz-horvát nyelvterület egy részét magába foglaló Alpok-Adria régió)²⁰ az elnevezés állásfoglalásnak minősülhet. Csáky Móric monográfiája elsősorban az Osztrák-Magyar Monarchia nyugati felének vizsgálatára törekszik, és amennyiben Galícia vagy Bosznia kerül szóba, akkor elsősorban, de nem kizárólag a birodalmi központhoz, Bécshez, illetőleg a vezérlést a magáénak igénylő osztrák-német elithez való viszonyának megvilágítása történik. Abban bizonyos vagyok, hogy amennyiben Magyarországra összpontosulna az értelmezés, az „arányok” változnának, Magyarország és Bukovina, Magyarország és Galícia kulturális, hatalmi, nyelvi összefüggései teljesen más jellegűek. Az osztrák/ausztriai politikai és irodalmi/művészeti kapcsolódások, rivalizálások, „ignoranciák” vizsgálatok nézetkülönbségek adód(hat)nak, amennyiben „osztrák” vagy „magyar” szempontból, a Claudio Magris által bevezetett Habsburg-mítoszról (modellről) esik szó, ez módosul Danubio-könyvében²¹, ide bekapcsolható Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő* utazása „ürügyén” közzétett regénye.²² Ezt megfontolva és megfontolva (a stilszerűség kedvéért írtam így) éppen a lotmani szemioszféra, az emlékezetkutatás újabb ajánlatai, a posztkolonialis elmélet fogalomkincsének alkalmazása gyümölcsöző módszernek bizo-

20 Johann Strutz, *Komparatistik regional – Venetien, Istrien, Kärnten*, in Peter V. Zima, *Komparatistik. Eine Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen, Francke, 1992, 294–331. A fejezetek címe: Közép-Európa és Alpok-Adria, egy nemzeti-irodalom-fogalom apóriái és a multikulturális régió, Az Alpok és Adria között, Régió és kétnyelvűség.

21 Claudio Magris, *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*, ford. Kajtár Mária, az utószót ford. Komlósi Éva. Budapest, Európa, 1992. Az utószó a magyar kiadáshoz készült. Innen idézek: „Trieszt határváros, néha olyan, mintha csak határokból állna.” (440.) „Triesztnek köszönhetem, hogy fogékonnyá lettem Közép-Európa, a német, szláv, újlatin és zsidó kultúra közép-európai keveredése iránt.” (uo.)

22 Esterházy Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán*. Budapest, Magvető, 1991.

nyul. Annál is inkább, mivel az elméleti tézisek szépirodalmi és publicisztikai művek elemzésével feleltethetők meg anélkül, hogy kétségbe vonódna egy novella, egy regény esztétikai autonómiája, novellaként és regényként olvasása. Amennyiben ez utóbbira kerülne sor, az összehasonlító irodalomtudomány nézőpontjai felől is lehetne vizsgálni, a tipológiai analógiák keresése-kimutatása felől. A korántsem meglepő párhuzamosságok (a nemzeti önazonosság után vágyakozó közvélemények, amelyek a korai történeti eseményeket feltáró történészeknek hisznek, költői pedig a nemzeti hőskölteményt célozzák meg) szintén azt sugallják, messze nem reménytelen az areális vizsgálat, amely szemben a nyelvtörténeti alapozású csoportalkotási kísérletekkel (szlavisztikai irodalomtörténet) lényegében megfeleltethető a Csáky Móric által joggal szorgalmazott kultúratörténet felől érkező megfontolásokkal, amelyek nemcsak a korábban emlegetett tudományköziséget gondoltatják újra, hanem differenciáltabb és az irodalomtörténeti belterjességen túlmutató, összetettebb elgondolás alkalmazását sürgetik. Anélkül, hogy az irodalomtörténet elveszítené a maga területén jogosultságát. Csak éppen annak belátása szükséges, hol kezdődik és hol ér véget az egyiknek, hol a másíknak kompetenciája, mit részesít az egyik, mit a másik előnyben. A kolonizátorok-kolonizálók viszonya, egymásra hatása (mivel ez a hatás messze nem egyoldalú) olyan szempont, amely szerzői pályarajzok és művek segítségével messzemenően visszaigazolható. Olyan példát említek, amely hiányzik a kötetből, jöllehet a kötet Bosznia-narratíváját jelentékeny módon erősítené. Ami az életrajzot illeti: Ivo Andrićot az első világháború alatti tevékenysége miatt fogságba vetették, kiszabadulva 1919-ben Grazban szerzett diplomát, s mint az SHS királyság állampolgára 1924-ben, az ottani egyetemen doktorált. Nemcsak a kényelvtűség szerepe tárható föl a később Nobel-díjat kapott szerzőnél, hanem az a kettős kulturális elkötelezettség, amely lehetővé tette számára, hogy egyetemi városában (Ausztriában!) bosnyák témából szerezzen doktori fokozatot (nyilván német nyelvű disszertációjával). Majd talán legnevezetesebb regényében, a *Híd a Drinán* címűben úgy jeleníti meg Sarajevo „krónikás” történetét, hogy előbb a bennszülött lakosság és a hódító törökök által megalkotott hídlegenda kétféle változatát szembesíti anélkül, hogy bármelyikük elsőbbségét, hitelesebb voltát említené, majd az őslakosság, a keresztények, a mohamedán és a szefárd zsidó vallásúak egymás mellett élésének hétköznapijairól ad számot. S amikor a török kolonizátorok visszavonulása után megérkeznek az újabb kolonizátorok, a Monarchia csapatai, az idegennek „kijáró” bizalmatlanság lesz úrrá, egészen addig, hogy a kolonizáltak sok mindent elvesznek (kénytelenek átvenni) a kolonizátoroktól, viszont ezek másod- és harmadgenerációja szokásokban, életformában sok tekintetben idomul a kolonizáltakhoz.

Megleپő módon plakát adja hírül a történelmi változásokat, új intézmények épülnek, amelyek a kolonizátorok igényei szerint vannak berendezve, „rendet” akarnak teremteni a civilizátorok a szerintük kaotikus viszonyok között, a házakat megszámozzák, s ez éppen úgy heves tiltakozást vált ki, mint egykor II. József rendelete, hogy a magyar vidékeken házszámmal lássa el a portákat, kötelező katonáskodásra kényszerülnek a helybeliek. Ennek ellentettjeképpen, azok a helybeli fiatalok, akik Nyugatra látogatnak, esetleg egyetemi stúdiómból, hazahozzák a „nemzeti”, mi több, nacionalista-szeparatista gondolatokat, és ezzel nemcsak az évszázados egyezséget rúgják föl, hanem utánozván-elfogadván a Nyugatról importált, de a hazai viszonyokra alkalmazott ideákat, új helyzet átgondolására szorítják (például) a mohamedán vallásúakat, akik immár nem számíthatnak török(országi) segítségre. Míg a kolonizátorok részéről egy civilizatorikus küldetés jegyében realizálódik a terület átszervezése, a helybeliek (főleg eleinte) nem csekély értetlenséggel szemlélik ezt az újítói és alig felfogható elszántságot. Világnézetek és szokásrendek vetélkedését a hatalmi viszonyok alakulása dönti el. Ehhez hozzátéve, hogy Bosznia-Hercegovina természettudományilag fölfedezetlen területe

(mint ahogy néprajzilag ismeretlen areája) kutatók, látogatók, hivatalnokok, útleírók tollán, jelentéseikben válik hozzáférhetővé, „orientalizmusként” (is), új történetek, mesék, legendák forrásaként (is), mindenképpen segítést, gyámolítást igénylő új világgént, jóllehet egyáltalában nem bizonyos, hogy a helyi lakosság valóban igényli ezt a gyámolítást. A részben szóbeliségben maradt (néprajzi) anyag ekkor lel gyűjtőre, nemcsak a szláv nyelvű népdalok, mesék, legendák (a Drina-hídé is!) jelennek meg fordításban, hanem a térség mohamedán vonatkozású népköltészetének ekkorra jelennek meg gyűjtői, kiadói. Mindez ott lelhető Ivo Andrić regényének háttérében, a trónörökös munkáinak Bosznia-kötetétől Asbóth János útleírásáig.²³ Ivo Andrić a maga történetmondása jelzésül a *prča* kifejezéssel él, amely mesének (is) fordítható, de olyan műfajnak, amely eltér az európai genológiai fogalmaktól. A regényben aztán úgy „európaizál”-ódik a Szarajevó-narratíva, hogy benne, általa valóban találkozik a boszniai-hazai-ismerős az európai-idegen-mással.

Itt közbevetésekre van szükség. A szakirodalomból nemcsak a posztkoloniális elmélet néhány tézise olvasható ki, s az orientalizmus Edward Saidtól származó elgondolásának majdnem kritikátlan alkalmazása, hanem olyan ellenvetések merülhetnek föl, miszerint az Európa-központúság és az ezzel összefüggő, ebből következő megállapítások egy minden szempontból egységes Európát feltételeznek. Ennek folyományaképpen ott is hatalmi megfontolásokkal számolnak, ahol ilyesmiről nem beszélhetünk. Ugyanis nemcsak a gyarmatosításban közvetlenül részt vevő „Nyugat” teszi ki Európát, hanem azok az államok, országok, népek, kultúrák is, amelyek sosem voltak képesek gyarmatokra szert tenni, és amelyek jórészt nyugaton esetleg hasonló előítéletekbe ütköztek, mint a gyarmatok népei, kultúrái. Ezzel párhuzamosan nem pusztán *orientalizmus* létezett/létezik, a kifejezés saidi értelmezésében, hanem *okcidentalizmus* is, azaz keleten is születtek klisék, sztereotípiák a „Nyugat”-ról.²⁴ A keletnek nevezett térség államai is folytattak Európában, ha úgy tetszik, gyarmatosító háborúkat, gondoljunk az Ibériai-félsziget arab meghódítására, az ott létesített államra, a török birodalom európai terjeszkedésére a középkortól a XVII. század végéig, a Balkánon ez a török uralom még tovább tartott. Ezek a jól ismert, bár a posztkoloniális elmélet teoretikusai által talán kevesebbet hangoztatott tények szintén megfontolást érdemelnének, és az is, hogy a német megszárlak (de a kelet-közép-európai és a balkáni) kultúrákban, irodalmakban, az anyagi kultúrában föllelhető „orientális” (perzsa, török stb.) elemek korántsem feltétlenül koloniális nézőpontra engednek következtetni. Még akkor sem, ha például az *Ezeregyéjszaka* kezdetben francia közvetítéssel terjedt Európaszerte. Goethe perzsa, kínai, indiai vonzáskörben született műveivel kapcsolatban nem volna helyes kolonizátori magatartásról szólni. Nemcsak azért nem, mert Goethe korában még egyik német állam sem rendelkezett gyarmattal. Az viszont fölöttebb tanulságos, mint azonosul Goethe perzsa költőivel, Háfizzal, illetőleg Hátemmel.²⁵ Ez a „kiterő”-nek felfogható passzus a mindenütt érvényesítendő méltányosságot célozza meg, az idegenség és a másság értelmezésekor sem mellékes a kölcsönösség, az egymáshoz közelítés közös akarása.

Visszatérve Csáky Móric *Zentraleuropájára*, különös hangsúllyal emeli ki a nehezebben lefordítható *Mehrfachcodierung*ot, a többféleképpen kódolhatóságot, amely az identitáskép-

23 Asbóth János, *Bosznia és Hercegovina*. Uti rajzok és tanulmányok. Budapest, Pallas, 1887, I–II. Kiegészítésül említem, hogy a Vasárnapi Ujság számos képes beszámolót közölt az okkupált területről, Jókai Mór pedig témát talált regényeihez.

24 Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Eine Einführung. Paderborn, Fink, 2006, 32–36.

25 Itt csak a *Nyugat-keleti diván* ciklusra utalok, hangsúlyosan e sorokra: csak aki szereti és ismeri Háfizt, tudja, mit énekelt Calderon. (A Hikmet neve – szólások ciklusból)

zódás folyamatának elemzésekor is arra ösztönözhet, hogy a homogén identitás/nyelv/nemzet abszolútizálásának veszélye előtt tárja szélesre a kaput. A csupán egyetlen, minden mást kizáró (esetleg kirekesztő) nyelvi, nemzeti, kulturális kód kedvez annak a nemzet-állami elképzelésnek és tervnek, amely a XIX. századtól fogva igyekszik meghatározni a kizárólagosság alapján képződő/képzett államot: ekképpen fogalmazódott meg 1945-ben, hogy az ismét létrejövő Csehszlovákia a csehek és szlovákok állama, mellőzve az őshonos, 1919 óta kisebbségi sorsban létező magyarokat s a kitelepítendő/kitelepített németeket. A negatív példák szaporítása helyett és ellenében részben a többrendszerűség elméletére hivatkoznék, amely szerint nem feltétlenül kell egyetlen személyiségeképzeletben megrögződni, főleg a kelet-közép-európai régió gazdag olyan esetekben, melyek többszörözött önazonosságról tanúskodnak: a nemzeti, a regionális, a szűkebb értelemben vett lokális és az európai vonatkozásokkal egyként rendelkező, azokat a magáénak valló magatartási alakzat a kisebb és nagyobb közösségekben egyaránt otthon van, elfogadhatja magát, a vonatkoztatási területeket egymás kiegészítéseként értékeli. Egy olyan transznacionális téren mozog, melyben a szellemi termékek cseréje, az elemek hibrid szimbiozisa új konfigurációkra fut ki – olvassuk Csáky Móric könyvében. Ebben a térben a fordítás nem csak irodalmi fordítás (persze az is, már Goethe hangsúlyozza, hogy jelentékeny mértékben elősegíti a világirodalom és a világirodalmi tudat létesülését), hanem új jelentéssel bővül. A travelling theories, a vándorló elméletek a vándorlásmetaforával jelzik, hogy koncepciók eredeti, elsődleges összefüggéseikből kiléptetve miként jutnak át egy másik, új összefüggések közé. Stefan Simonek²⁶ megmarad a *Mittleeuropa* elnevezés mellett, és azt fejtegeti, hogy különféle elméleti megközelítések között ilyen módon hogyan teremthető meg az átjárás anélkül, hogy egy kritikátlan eklektikáig érjünk el. Így hát bármily ösztönző a posztkolonialis elmélet alkalmazása, a „helyi jelenségek” értelmezésének mégis sok tekintetben el kell térnie a szűkebben vett gyarmatosító-gyarmatosított viszonyból származó történetek, tézisek magyarázatától.

Amit Csáky Móric ajánl a fogalomalkotásra, elfogadható, megfelelő körültekintéssel alkalmazható csupán különféle néven nevezett régióinkra.

Ezek után tekintsük át, miféle fogalmakról esik szó (Csáky Móric maga készítette) leltárszerű összegzésében: heterogeneitások, többnyelvűségek, hibriditások,²⁷ kolonialis és posztkolonialis magatartásformák, mobilitások, az önazonosság többféleképpen kódoltságai vagy a másságok (Alteritáten) és idegenségek konstrukciói. Ami feltűnik: a fogalmak többes számban állnak, jelezve, a fogalmak nem általánosságban, hanem körültekintően használandók, korántsem a kizárólagosságnak engedelmességgel. Ami egyébként akképpen értendő, hogy egyfelől a körülmények eltérései és változásai kimozdíthatják a fogalmakat amúgy sem teljesen merevre feszített helyzetükből, másfelől nem árt óvatosabban eljárni, hiszen a „zentral”-európai szituáció (még amikor a Monarchia Bosznia-Hercegovina „pacifikálása” érdekében tett kísérletéről van szó) sosem azonos az angol-francia-holland-spanyol-portugál-belga gyarmatosítók és a meghódított területek több százados történeti viszonyaival, és kérdéses (amiről egyébként nem tétetik említés, mivel kívül esik Csáky Móric könyvének tárgykörén), mennyire lehet produktív kitérés tekintetben, mint értelmezhető a cári Oroszországnak folyamatos nyomulása a Kaukázusban és Szibériában. Ez utóbbit már csak azért sem említem, mert jelentékeny visszhangja volt az 1850-es esztendőktől a magyar hírlapirodalomban – Jókai

26 Simonek, Von Lenau., 335–360.

27 Használatos a kreolizáció, a métissage, a szinkretizmus a lényegében a biológiából kölcsönzött hibriditás vonzáskörében. Többen színinimákként használják, noha más jelenségeket fognak be. Vö. Christian Barmeyer, *Taschenlexikon Interkulturalität*. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 2012, 70–72.

novellisztikájában, utóbb regényírásában. Mint ahogy problematikus, miként nevezhető az oroszok sosem feladott balkáni expanziója, jóllehet a vallásilag és nyelvileg rokon népek felszabadításának jelszavával történt, és még olyan művekben is megjelent, mint Tolsztoj *Karenina Anna*, vagy a nyugatosnak tartott Turgenyev *A küszöbön* című regénye. Nyilvánvaló, hogy két hatalmas érdek ütközik, a császári-cári szövetkezés ellenére a rivalizálás²⁸ nem pusztán a Balkán népeinek, országainak történetére hatott, hanem – mint utóbb kitetszett – meghatározta a dunai Monarchia sorsát, ennek révén új kérdések (és kevésbé lehetőségek) elé állította Közép-Európát és a Közép-Európáról gondolkodást.²⁹ Az a fogalmi rendszer, amely a Csáky Móric által összeállított és használt kutatási módszerből tevődik össze, a kulturális fordulatot követő időszak nyelvét igényli, és e nyelvvel írja le azt a közötte állapotot, amely a hagyományos diszciplínákkal szemben a tudományköziséggel élést egyáltalában lehetővé teszi. S bár az irodalomtörténet vagy a színháztörténet (persze a nyelvtörténet is) jelentékeny mértékben meríthet³⁰ ebből az értelmzési, a könyv jellegét tekintve szintetizáló metódusból, mégsem mondható feleslegesnek, ha mindkét, a hagyományosabb meg az újabb eljárásokkal él a kutató, szem előtt tartván a diszciplínák igényelte célokat. Sőt, a kétféle megközelítés szembesíthető, hogy – adott esetben – Zentral/Közép-Európa fogalmi leírásából nem hiányozhatnak az önleírásokra, önértelmezésekre (és mind a „nyugati”!, mind az orosz[!] kolonialisposztkolonialis meghatározottságoktól eltérő, mivel eltérő szituáltságokra) reagáló helyzetelemzések. Csáky Móric könyve egy meghatározott kulturális/politikai tér átvilágítását vállalta, ennek megfelelően módosítja, ahol szükséges, azt a fogalomrendszert, amely „eredetileg” nem a közép-európai viszonyokból szerveződött.

A következőkben a színháztörténet egy tanulságos esetét veszem elő, hogy a többnyelvűség, a többes identitás, hibriditás változatait szemléltessem, méghozzá olyan periódusban, amelyben ezek ellenerői működni kezdtek.

Zágráb város színházát³¹ éppen úgy a németnyelvűség jellemezte, mint Pest-Budáét (az 1873-ra egyesülő Budapestét már nem), valamint Prágáét, továbbá a Monarchia más kisebb és nagyobb városáét. Pest-Budán 1790-től párhuzamosan (kisebb-nagyobb megszakításokkal) a magyar nyelvű színháztörténet is otthonra lelt, 1837-től létesült a pesti Magyar

28 Bécsi körök igyekezete, hogy a fővárost a tudományos szlavisztika központjává tegyék, arra irányult, hogy többek között a szerbeket és hagyományait leválasszák az orosz kultúráról és kapcsolatokról. Az ausztrósláv törekvés (Kopitar, Miklošič, mindketten szlovének) szemben álltak a hivatalosság látszatát elkerülni igyekvő orosz missziókkal, amelyek a XIX. században a csehek, a szlovákok, a horvátok kultúrájának tanulmányozása ürügyén járták be a Habsburg Birodalmat.

29 A cseh eszme- és politikátörténet az ausztróslavizmustól jutott el a Monarchiával való szembenállásig. Smetana és kezdetben Dvořák és az uralkodóház viszonyának alakulása erre példa, Janáček már kifejezetten orosz orientáltságú komponista. Bartók esetében az „út” fordított, a Kossuth-szimfónia a kezdő zeneszerző műve, a népek testvérré válásának eszméje életét vezérlő gondolatként jelentkezik életművében, s ez román és szlovák népdalgyűjtésével, ezzel összefüggő kompozícióival, a *Népzene és a szomszéd népek zenéje* (1934) című értekezésével, továbbá román, francia, német nyelvű tanulmányaival igazolható. Nem mellékesen jegyzem meg, hogy bolgár, török, arab népzenei területen is munkálkodott. A transznacionalitás alkalmazható a művész életművére.

30 Sabina Becker, *Literatur- und Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007, főleg 7–21, Roy Sommer, *Kulturwissenschaft*, in Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. Gerhard Lauer, Christine Ruhrberg, Stuttgart, Philipp Reclam jun, 2011, 160–164. Itt többek között szó esik az új historicizmusról, Assmann emlékezetkutatásairól, az irodalomnak interdiszciplínaként felfogásáról.

31 Nikola Batušić, *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*, hg. Elisabeth Großegger, Gertraud Marinelli-König, eingerichtet von Philipp Hofeneder unter Mitarbeit von Danijela Weber-Kapuska. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017.

állandó (utóbb Nemzeti) Színház. Az 1812-ben a térség legnagyobb nézőterével rendelkező Deutsches Theater mindvégig a Német Színház nevet viselte, német színészeket foglalkoztatott, időnként közönségcsalogatóul magyar tárgyú színműveket mutatott be. Például a színház megnyitására Kotzebue-val írtak drámát az első magyar királyról, Istvánról (a kísérezőzetét Beethoven szerezte). A magyar tárgy és a német nyelv nem egymás ellentétéiként fogadtatott el. A nem magyar nyelvű intézmény Pest-Buda sokszínű és soknyelvű kulturális életének része lett, 1847-ig nem annyira rivalizálásnak lehetünk tanúi, mint inkább annak, hogy a gyér közönség megosztott volt, a színházba járók egy része (egy darabig többsége) a német, a kisebb része mindkettőbe járt. 1847-ben leégett a német színház, ezt a magyar újságok igazán nem gyászolták, s az akkorra már közvéleményként meghatározható nemzeti mozgalmi aktivisták szinte örömmel fogadták. A XIX. században a német színjátszás utóvédharcokat folytatott, de régi hírét-fényét nem nyerte vissza, a főváros elmagyarosodása megpecsételte sorsát, az 1880-as évek végétől megszűnt. Azok sem látogatták, akik a *Pester Lloyd*-ot olvasták, és azok sem kívánták vissza, akik a *Neues Pester Journal* előfizetői voltak. A kétnyelvűség a családi és a társasági körbe szorult vissza, ez továbbra is kedvező lehetőséget teremtett az osztrák és a német irodalom befogadására. A zágrábi helyzet különbözött. Nem mintha a kétnyelvűség nem élt volna elevenen. Miroslav Krleža „agramerstvo” terminusa (Zágráb német neve: Agram, ehhez horvát képző járul, hogy érzékeltesse a „jó” társaság több szempontú kétlakiságát) lefedi a zágrábiak jó részének magatartását (itt is említhetném az újságolvasókat), miközben a horvát nemzeti mozgalom sikeresen kísérte meg Zágráb fontos kulturális intézményének bevételeit, és általában: a nemzeti politikai eszmék terjesztését. A zágrábi színház alapításától kezdve német nyelvű volt, horvát (nyelvű) színészeket is foglalkoztatott, s ritkábban talán mint Pest-Budán, „hazafisága” igazolásául hazai témájú színműveket is előadott. A kettős önazonosság, a valahová tartozás erőteljesebben (akár Pest-Budán) a helyi témájú boházatokban (Lokalposse) nyilatkozott meg, a másorpolitika a Monarchia színházaiban majdnem teljesen azonosnak volt mondható: a XIX. század elejétől a Kotzebue-Weissenthurn-, majd az Iffland-vonal dominált. 1860. november 1-jén éppen a *Szapáry Péter* című, az egész régióban (korábban) sokat játszott lovagdrámáját adták (volna) elő, mikor tüntetők törtek be a terembe, a német nyelvű színielőadást megakadályozandó. Ebben az előadásban csupán egyetlen horvát színész, Vilim Lesić játszott volna (egy epizód szerepet), de erre nem került sor. Lesić a függöny elé lépett, és bejelentette, hogy a színházban nem tartanak több előadást németül. Prágában ellenben a kétnyelvű kultúra még a két világháború között is megőrizte intézményeit, német nyelvű egyetem és színház, német lapok elégitették ki a kulturálisan tevékeny, fontos irodalmat létrehozó (németekre és német nyelvű zsidókra tagolt) lakosságot. Prága német kultúrájának jelentősége 1933-tól a jól ismert németországi események miatt megnőtt.

Hozzá kell tennem, hogy mind a zágrábi, mind a pest-budai, illetőleg budapesti, mind a prágai németség az önazonosság problémáit többféleképpen élte meg, így az asszimilációnak többféle változatát fedezhetjük föl. Annyi azért közös tulajdonságként leírható, hogy a horvát, a magyar, valamint a cseh kultúrát közvetítették részben általában a németségnek, részben az egymásról való tudásnak forrásai lettek a zágrábi, a pest-budai-budapesti és a prágai lapok. Apró megjegyzésként, Márai Sándor írásai nemcsak a *Prágai Magyar Hírlap*ban, hanem a *Prager Tagblatt*ban is megjelentek; Neubauer Pál nemcsak rovatvezetője volt a *Prágai Magyar Hírlap*nak, hanem a prágai német nyelvű írásbeliség (mára jórészt elfelejtett, de korántsem méltatlan) képviselője. Ennél talán még beszédesebb, hogy e régióban a német nyelvű írásbeliség segítségével nyílhatott kapu egy szélesebb európai befogadás előtt, erre viszont Petőfi Sándor XIX. századi európai befogadástörténete jelent igazoló példát.

Újabb kiegészítéssel élek: ez a fajta merítés két „nyelvi” kultúrából még inkább áthatotta régióink zenei életét, nemcsak azok a cseh muzsikuskok említendőek, akik a pest-budai Német Színház zenekarában, illetőleg zenekara élén (V. Tutschek) tevékenykedtek, hanem annak a közös zenei nyelvnek alakulástörténete is megfigyelhető, amely lehetővé tette az átjárást a városokra jellemző zenei köznyelvek között, ilyen módon elsősorban az operettek Monarchia-nyelve „kottázható” le, hiszen az innen származó slágerek, népszerű dallamok szövege ugyan a zenéhez volt kötve, de német, magyar, szlovák, cseh, horvát változatai egyként működőképeseeknek bizonyultak. Az osztrák Wienből lehetett Budapest, Varaždinból Kolozsvár, a lényeg nem változott, csak a népszerűsítés előtt hárult el minden akadály. Megfontolandó, miszerint a német színpadok sikerdarabjai miként lettek „nemzeti” operává, Theodor Körner *Zrínyije* horvát–magyar fordításban ugyanannak a pátozzsal teli hazafiasságnak volt hirdetője, ekképpen lehetett Ivan Zajc komponálta nemzeti daljátékká. Megfordítva: Bedřich Smetana kísérlete az ugyancsak nemzeti opera megteremtésére német nyelvű librettókon alapult, mint a *Dalibor*, mind a nemzeti ünnepek alkalmából elővett *Libussa* szövegkönyve német nyelvű volt, utólag fordították csehre. Mosonyi (Brand) Mihály előbb *Kaiser Max auf der Martinswand* című operáját komponálta (végül nem fejezte be), utóbb Vörösmarty Mihály *Szép Ilonkájából* írt operát, majd 1862-ben, a népszerű drámaíró és színigazgató, Szigligeti Ede librettójára, Álmosról szerzett (zenekritikusok szerint Wagner hatásáról tanúskodó!) dalművet. Jóllehet teljesen elkötelezte magát a magyarság, főleg a magyar(os) zene mellett, munkássága mégis megoszlott német és magyar szövegek megzenésítését tekintve. Közéleti tevékenységével a magyar zenei élet intézményeinek szervezésében vállalt jelentékeny szerepet. E rész zárásául még egy zenei példát említek, a keringőkirály Johann Straussét részint azért, mivel a jellegzetesen bécsi operett aranykorát tökéletesítette a *Denevérrel*, a Monarchia-életérzés elgiába hajló megfogalmazását énekeltetve szereplőivel (Boldog, aki elfelejti, amit nem lehet megváltoztatni), részben azért, mivel a *Cigánybáróban*, a Jókai Mór (kis)regényéből készült operettben, a keringő mellett a magyaros és „cigányos” melódiának is helyet biztosított, zenei nyelvek összekomponálásának megfontolását ajánlva. Strauss volt az, aki Monarchia-szerte és még messzebbre utazva, turnéin mindenütt ott hagyta zenei névjegyét, így magyaros, szlávós, németes ritmus- és dalemlékekből a hely szellemének ajánlott keringőt, polkát, indulót, mintegy kijelölve az operettek, a társasági zene illetékességi körét a régió zenei nyelveihez való viszonyában.

Csáky Móric könyvének téziseire reagáló fejtegetéseimben olyan példákat igyekeztem felsorakoztatni, amelyek művészek határátlépéseit állítják előtérbe. Mely adódhat abból, amit vállalt több azonosságként aposztrofálhatunk; adódhat abból, hogy az író önleírása során demonstrálja, miként viszonyul különféleképpen a természetes nyelvekhez, miként törekszik arra, hogy munkássága során transznacionális tényezők érvényesüljenek, továbbá abból, hogy különféle beszédmodok és eltérő nyelvi tapasztalatok feldolgozásával reagáljon a különféle irodalmakból érkező készletésekre. A többnyelvűség csupán a leginkább radikális kifejeződése a többfelé tartozásnak; miként koloniális-posztkoloniális helyzetek, viszonyulások, kritikai állásfoglalások és vitázó magatartások értékelése és értelmezése sok tekintetben határozza meg azt a nyelviséget, amely lehet egy általánosan elfogadott (irodalmi) nyelv változata, paródiája, pastiche-ként ellenirodalmi alkotást képviselhet; és egyáltalában: a monológra kényszerítő beszéddel szemben a dialógusok produktív voltát igazolja.

Amennyiben egy régió (természetszerűleg) sokrétű, igen összetett, többfelől szemlélhető (erre maga a régió készlet), és különféle konstellációkat nem uralmi-hatalmi szempontok szerint történő elemzésére keritünk sort, a centrifugális és centripetális erők széttagoló és egymás irányába közelítő munkáját egyként megfigyelhetjük. Ezzel párhuzamosan az

állami-politikai-törvényi meghatározottságokon túl a kultúra területén jelentkező hasonló mozgásoknak is tanúi lehetünk. A Habsburg Monarchia, illetőleg az Osztrák–Magyar Monarchia kitűnő értelmezési területnek bizonyulhat ebből a szempontból. Az nem hallgatható el, hogy csak okkal-móddal azonosítható azzal a Közép-Európával, amelynek a XX. században visszaperlői és apologetikusai is akadtak. Közbevetőleg: a lengyel XVIII. század kultúrája, művészete sokkal inkább Közép-Európáé, mint az olasz–spanyol–francia elemekből összetevődő Bécsé (az udvari kultúráé), jóllehet a század végére, talán II. József tízesztendős uralkodásától kezdve részint megváltozik a helyzet, és ezt Mozart életműve, Blumauer magyar, ukrán stb. befogadástörténete igazolja. Az sem vethető el, hogy a régiós vizsgálat mellett erőteljesen érvényesíthető a kisebb területek, a szubrégiók kutatása, amely nem egységes (nyelv)területeket von be, hanem egymásra mutató kultúrákat, irodalmakat (Alpok-Adria szubrégió). Csáky Móric könyve ugyan Zentral-Európát mond címében, ám ez nem választható el teljesen attól, ami magyarul Közép-Európa. Mégsem ez a dilemma cseng ki tanulságképpen, hanem az a sokoldalú, korszerű szempontokban gazdag előadás, amely a vezérszóként megfogalmazott tényezők elméleti megközelítésével szolgál, hogy ezt jócskán megerősítse az irodalom (és részint a tudomány) megfontolandó tanulságaival.³²

32 Zoran Konstantinović–Fridrun Rinner, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. Innsbruck-Wien-München-Bozen. Studien Verlag, 2003. Bőséges szakirodalmi tájékoztató: 481–510. Vö. még: Fried István, *A saját meg az idegen*. Önkép és a másik képe: horvát–magyar viszonyulások. Forrás, 2004, 10., 35–46. A művészettörténet nem feltétlenül a posztkoloniális megfontolásokat érvényesíti régiókonceptiója kialakításakor. Vö: Thomas DaCosta Kaufmann, *(Ost-)Mitteleuropa als Kunstgeschichtsregion?* Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2006. Az én kérdésem így hangzik: Gibt es ein literarisches (Ost-)Mitteleuropa? Oskar Halecki Vorlesung. 2007. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010.

Lengyel Imre Zsolt

„az értelem diadala”

Racionalizmus és irracionálizmus az *Egy polgár vallomásaiban*

Az *Egy polgár vallomásai* címét a recepció tanúsága szerint számos olvasója az alábbi módon oldotta fel: Márai Sándor vallomása, amelyben összefoglalja nézeteit a polgárságról. Ez az alapállás lehetővé tette, hogy az értelmezők a szerző más szövegeire, illetve ezek alapján rekonstruált gondolkodástörténet és attitűdkészlet ismeretére építkezzenek a mű interpretációja során, hogy az abból ilyen módon rekonstruált állításokat azután visszaépíthessék ugyanebbe az átfogó ismeretanyagba. Az ilyen típusú vizsgálatok vitathatatlanul nagy szolgálatot tettek, amennyiben az idők során megalapoztak egy markánsan kirajzolódó szerzői portrét. Tanulmányomban azonban azt a kérdést szeretném felvetni, vajon az elevemegértettségnek ez a struktúrája – amely óhatatlanul kijelöli az olvasói tekintet mozgásirányait, felkínálja az üres helyek kitöltésének módját, és kirajzolja a plauzibilitás határait – nem teszi-e túl korán megszüntetve annak idegenségét bizonyos értelemben hozzáférhetetlenné a szöveget *mint szöveget*, tehát nem válik-e végső soron éppen a megértésnek az akadályává.

A témakör, amely véleményem szerint leginkább kikényszerítheti a szembenézést e kérdéssel, a racionalizmusé. Igen hosszú listája lenne összeállítható azon értelmezőknek, akik az *Egy polgár vallomásairól* (is) szólva ebben a beállítódásban vélték megtalálni a Márai-életmű meghatározó alapjellemzőjét: Kulcsár Szabó Ernő a fausti alapkoncepció karteziánus megerősítéséről írt, amely az ember racionális önmegalkotása és az egészség jegyében még a Hölderlin-féle irracionálistól is idegenkedik;¹ Szegedy-Maszák Mihály az értelem megszállottjának látta a szerzőt, aki a misztikától érintetlen városi kultúrát vallja sajátjának;² Lőrinczy Huba szerint Márai Sándor karteziánus elmének, a nagy európai hagyománnyal bíró racionalizmus örökösének és folytatójának tudta magát;³ Rónay László úgy vélte, Márai olyan szellemi magatartást igyekezett egyre szenvedélyesebben kialakítani, amely alkalmas egy „észszerű” civilizáció keretei között megteremthető humanista művészi magatartás kikovácsolására, és akiben irodalmi művek alkotásakor egy egészséges, mindig hasznos tevékenységre orientált polgári hagyomány támadt új életre;⁴ Gángó Gábor ítélete szerint Márai a racionalitás éthoszát akarja menteni

1 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Az egyéniség foglalatja: Márai Sándor személyiségfelfogásának szerkezetéhez*, Irodalmi Szemle, 1991/4., 362–364.

2 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 1991, 84.

3 LŐRINCZY HUBA, *A démonok elszabadulása*, ItK, 2006/6., 614.

4 RÓNAY LÁSZLÓ, *Márai Sándor*, Bp., Éghajlat, 2017, 157.

műveiben, és éppen a pánracionalizmus szorítja korlátok közé szemléletmódját⁵ – és a sor még folytatható lenne. Ezeknek az általános kijelentéseknek az igazságértékét most nem vizsgálom, csupán a szerző- vagy életművelvű olvasatoknak arra a problematikusságát jellegzetességére szeretném felhívni a figyelmet, hogy e megállapítások nyomán rendszerint már azt a kérdést is megválaszoltak vélik *a fortiori*, racionalistának tekinthető-e az *Egy polgár vallomásai* elbeszélő-főhőse is. Az igenlő válasz általános elfogadásától aligha független, hogy a mű legtöbbet idézett, sőt azt sok esetben szinekdochikusan reprezentáló részletévé az utolsó fejezet vált, amely valóban „az értelem diadalát” hirdető korról való tanúskodást jelöli meg életprogramként; pedig a két kötet teljes szövegében, úgy vélem, bőségesen lehetne találni a tagadó választ alátámasztó bizonyítékokat is.

Alternatív kiindulópontként most a Lolával való megismerkedés jeleneteit ajánlanám a második kötet második fejezetének 7. részében.⁶ Ha az elbeszélő mozzanatokról megpróbáljuk lefejteti az interpretációt, amellyel a narrátori szólam ellátja azokat, az alábbi cselekménysort rekonstruálhatjuk: a főhős tolmácsolja az általa távolról ismert Lolának barátja, a lány volt szeretőjének levelét, majd még dadog néhány meghatározatlan szót, és elhallgat; Lola sem mond semmit, a táncolókat nézik; este elmennek a színházba, mindketten rosszkedvűek, feszengenek; szomorúan mennek haza, amikor elválnak, Lola sír; zavarban vannak – ennek a látszólag kommunikációs nehézségekkel terhelt, kellemetlen hangulatú napnak a leírását a bekezdés végén viszont az alábbi mondat követi: „*Néhány hónap múlva elvettem feleségül.*” (375) Kapcsolatuk alakulásáról e néhány hónapban a mű nemigen tudósít – de a szövegből világosan kiderül, hogy az elhatározás magyarázatát nem is ebben az időszakban kell keresni: az kölcsönösen készen volt már ezen az első napon is. E meghatározó jelentőségű közös döntés tehát *nem* a kommunikatív megosztott értelem szférájában születik meg, és az elbeszélő világossá is teszi, hogy az ott megalapozott, tehát kölcsönös, érthető közlésekre épülő, egymás megismerésén alapuló kapcsolat csak másodrendű, inautentikus lehet – a narrátori interpretáció szerint nem arról van szó, hogy a kapcsolat *bár* megalapozatlan volt, szerencsésen alakult, hanem hogy *mivel* megalapozatlan volt, alakulhatott szerencsésen. A szó szoros értelmében mindazonáltal nem is döntésről van szó a szövegben: a résztvevők az elbeszélői szólam szerint *valójában* csak nyugtázzák, hogy valami tőlük függetlenül megtörtént, amin ők már nem változtathatnak; a szomorúság *valódi* oka, hogy nincs igazán kedvük e kapcsolathoz, amely azonban e kölcsönös kétely és a józan belátás ellenére kételymentesen és visszavonhatatlanul létrejött közöttük. Az ember tehát e leírás szerint saját akaratától független, meghatározhatatlan eredetű, csak intuitív érzékelhető erők kiszolgáltattotta, amely erők ellen – hasztalan – viaskodhat ugyan, valójában azonban akkor cselekszik helyesen, ha azoknak jobb meggyőződése ellenére is alárendeli magát. Mindez igen kevésbé hasonlít egy racionalista alapozású antropológiához, és a narrátori szólam sem az események racionalizálásában mutatja magát érdekeltnek; e mondatok megfogalmazása pedig világossá teszi, hogy itt nem csupán egy múltbeli álláspont közvetítéséről van szó: interpretációit és szentenciózus megjegyzéseit a narráció jelenében is érvényes tudásként fogalmazza meg az elbeszélő – abban a jelenben, ahol az értelem diadalának hirdetése a zárlat szerint már életprogrammá vált.

Ha ebből a nézőpontból tekintünk végig a két kötetben, nyilvánvalóvá válhat, hogy korántsem elszigetelt jelenségről van szó: a szöveg végig erre az antropológiára építkezik, és ezekkel az interpretációs eszközökkel él. Már a főhős első jelentősebb életfordulatának

⁵ GÁNGÓ Gábor, *Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában*, It, 2005/1., 45., 47.

⁶ A műre az alábbi, az első kiadás teljes szövegét is közlő kiadás alapján hivatkozom: MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., Helikon, 2013.

elbeszélése is ezt a mintázatot követi: „az iskolán belül” a *végzete* sodorja „egy másik párthoz”, amit ő maga konstatálhat csupán: „észre kell vennem, hogy [...] én már nem tartozom a nagy, közös, jámbor nyájához, valamilyen kisebbség tagjává szegődtem” (163–164) – már itt kiderül, hogy nem döntések alapozzák meg az életsorsot, hanem a sors manifestálja magát szándéktól független állapotváltozásokon keresztül. Hasonló logika figyelhető meg a szöveg jelenetében is: az elbeszélő időhöz kötődő voltaképpeni vágy a szöveg szerint a maradás, ami azonban nem megvalósítható, hiszen e szándékon túlmutató erők bírják távozásra a főhőst – akire csupán annak belátása marad, hogy életét többé nincs módja kiemelni abból a mederből, amelybe ezek az erők tudatos szándékaitól függetlenül terelték.⁷ És így tovább, egészen a Magyarországra való visszatérésig a mű végén, amely ismét csak „titokzatos”, magát nem indokló imperatívusként (498) jelentkezik, amellyel kapcsolatban a szabad akarat az időhúzásra korlátozódik, de amelynek ezúttal is lehetetlen ellenállni; és még tovább is, hiszen a végül megtalált írói hivatás leírása a második kötet végén ugyanezt a sémát követi: az aktív cselekvő itt is a munka, amelyet az én nem választ és nem alakít, csupán elfogad, és amelynek megvalósítása során ezúttal is központi szerephez jutnak az „ösztön” és a „titkos hangok” (522). A tézis már e történetek alapján is egyértelműnek tűnhet, de az elbeszélő szólam időről időre nyíltan is megfogalmazza, hogy elhatározás, belátás, józan ész mit sem érnek, hiszen az élet ezektől függetlenül vagy kifejezetten ezek ellenére „igazodik el” (422) – és a tudatos döntésen alapuló cselekvés lehetetlenségét hangsúlyozzák a szöveg minduntalan ismétlődő szófordulatai is (a főhős „észrevesz” valamit az életével kapcsolatban; „egy napon” vagy „egy reggel” valamilyen új helyzetre ébred; „alvajáró”-ként cselekszik; erőket, vonzásokat, sodrásokat tapasztal, kényszerrel érez, hangot hall – és így tovább). Azok a szöveghelyek pedig, ahol az elbeszélő tudatosnak látszó cselekvésekkel találkozva elképedését fejezi ki, a visszajáról is kirajzolják meggyőződését, hogy ő maga nem ura saját cselekedeteinek – ilyen kontrasztfigura például Hanns Erich, aki *határoz* politikai elköteleződéseivel kapcsolatban⁸ vagy az írók, akik *kitalálják*, miről akarnak írni.⁹

Innen nézve világossá válhat, hogy már az első kötet nyitófejezetei is ezt a témát exponálva mutatják be a családot és életkörülményeit: e tablót csupa olyan figura népesíti be, akiket maguktól idegen erők rángatnak, és akik nem lehetnek képesek életük racionális berendezésére. Ezt a benyomást közvetíti az ellentmondás a senki által nem használt főbejárat és a csengő nélküli mellékajtó között (11); a tágas, de érinthetetlen, viszont folyamatosan takarított szalon és a sötét, levegőtlen gyermekszoba között (40); a folyamatos portörítés és a tisztálkodás elhanyagolása (42) vagy másfelől a porfogó díszek burjánzása

7 „Csak azt tudtam, hogy nem bírom tovább és el kell mennem innen; örökre és jóvátehetetlenül ki kell törnöm innen, ebből a családból, rokonaim közeléből; s rettenetes kétségbeesés fogott el e gondolatra. Azt hiszem, szerettem volna maradni, valamilyen csodában reménykedtem, de tudtam, hogy nincsen csoda, s most már egész életemre egyedül kell maradnom.” (217) „Ha egy emberrel történik valami – úgy értem, mikor az élete igazi irányt kap, s olyan ösvényre kanyarodik, ahonnan nem térhet többé vissza –, minden akadály elhárul útjából. Tudtam, hogy nem jutok sehová így, céltalan ez a vándorlás, előbb-utóbb megfognak, s aztán majd csak lesz valami; nem fűtött kaland, nem vágytam az idegenlégióba; egyszerűen elmentem hazulról, s útközben tudtam, hogy mindössze ennyi az értelme e kirándulásnak, s most már nem tehet senki semmit, a szakítás megtörtént, a valóságom magam sem tudok már változtatni.” (220)

8 „Hanns Erich szocialista volt, valahogy úgy, ahogy az ember egy napon elhatározza, hogy növényező lesz. Osztályhelyzeti adottság, belső meggyőződés nem készítették erre az állásfoglalásra. Mindig úgy képzeltem el, hogy az ember szocialista vagy forradalmár lesz, ha már nem tud másként: ha megtörténik vele ez az álláspont. Hanns Erich egyszerűen elhatározta.” (353)

9 „Soha nem értettem az írókat, akik ihletett pillanatokban „kitalálják” halhatatlan mondanivalójukat; a munka talál meg minket, nem mi a munkát, s a legtöbb, amit tehetünk, ha nem szokunk meg előle.” (522)

(46) között; a fürdőszoba megépítése és kihasználatlansága között (42); a hatalmas készletek felhalmozása és a mértékletes élet között (43); a higiénia vágya és a konyhában élőlvő cselédek között (57) – ahogy a használhatatlan, betegségekhez vezető, de kitartóan használt gőzfűtés (13), a jó levegőt szívni elutazó, majd idejét egy dohos szobában eltöltő néni (78), az autót vásárló, de azt a gyerekekkel tolató öregúr (79), vagy a süket zenetanár felvillanó képe is (201). E bőséghatásokkal bőséggel élve megfestett háttér előtt tűnnek fel azután a részletesebben kidolgozott figurák, mint a szülők, akik a szöveg szerint „soha nem tudják meg, hogy a lappangó gyűlölet, amely átfúti az együttélést, nemcsak a nemi érintkezés csődje, hanem, egyszerűbben, valamilyen osztálydüh” (83); Dezső, akit „megszáll” „a sugallat”, és „nem tehet másként, kénytelen abbahagyni a humanista tanulmányokat, mert ellenállhatatlan kényszer vonzza a mészárosi pályára” (98); a hietzingi család, akik „csak ötletszerűen” foglalkoznak pénzzel, és minden „véletlenül, a jó sors kegyéből hull” az ölükbe (121); és a többiek.

Az elbeszélői szöveg e viszonyok közvetítése során időről időre jelzi külső nézőpontját (pl. „Ocsmány és érthetetlen helyzet volt ez, de senki nem törte a fejét rajta, a társadalom így rendezkedett be”, 57–58), e megjegyzéseket önmagukban szemlélve pedig talán jogosnak tűnne a racionalitás megnyilvánulásaiaként értékelni – a mű egészének kontextusában olvasva azonban ezek is a fentebb ismertetett antropológiát látszanak táplálni, amelyben természetesen van helye a tudatos reflexiónak, ám az mindig saját gyengeségével és másodlagosságával kénytelen szembesülni. Ezt a kettősséget a narráció máshol az ellenkező irányból indulva hozza létre, amikor látszólag köznapi, könnyen megokolhatóknak tűnő eseményekről igyekszik bizonyítani, hogy azokban rejtelmes erők munkálnak: a leglátványosabb példája ennek a Stolpe család által rendezett botrány, amelynek leírása során az elbeszélő már-már megtalálni vél egy lélektanilag plauzibilis magyarázatot, hogy ezt azután határozottan elvesse, és helyette racionalizálhatatlan törzsi titkokat tételezzen inkább;¹⁰ de ezt a sémát követi a szállásadók „indián düh”-ének leírása (284), a „titokzatos távírószolgálat”-tal kapcsolatos sejtés,¹¹ vagy az az elképzelés, hogy a forradalmakban olyanok vesznek részt, akik nem hisznek e forradalmakban¹² – és így tovább. Mindezt egy

10 „Nyílt lázadásban csak később tört ki a Stolpe család, hetek múltán, mikor Lola tortát sütött. Akkor már hosszabb ideje sütőporon és margarínon élünk. Lola éppen olyan kevéssé tudott tortát sütni, mint én, de megsajnálta – talált valahol egy hazai receptet, valutáért szerzett öt tojást, lisztet, cukrot és csokoládét, s nekiállt gyúrni és sütni Stolpe-ék konyhájában. Az asszony féltékeny gyanakvással szemlélte. S mikor meggyőződött róla, hogy Lola mind az öt tojást belesüti a tortába, érthetetlen lázadásban tört ki – hisztérikusan sikoltozott, végigrohant a lakáson, mozgósította Stolpe urat, a személyzetet és gyermekeit; zavaros beszédéből annyit lehetett érteni, hogy Lola meggyalázta a német szokásokat – Schande, Schande – kiáltotta. Értelem nélkül beszéltek, kiabáltak, sikoltottak, Stolpe úr követelte, hagyjuk el mielőbb házát. Csakugyan, a kínos jelenetet követő elsejére ki is költöztünk. A „botrányt” soha nem értettük meg egészen. Talán félreértették Lola szándékát, s úgy képzelték, kigúnyolja az ő inflációs nyomorúságukat, mikor öt tojást pazarol egy tortára – Stolpe-ék egész hónapban nem fogyasztottak öt tojást, s a háborúban rejtélyes recepteket tanultak, szárított répából sütöttek beafsteaket, s mindenképpen sokat szenvedtek! –, s ha így fogták fel a tragikus kísérletet, értem felháborodásukat. Lola egyszerűen a hazai receptek egyikét vette el, melyek így kezdődnek: »végig öt tojást...« – s nem gondolt semmi rosszra. Amellett Stolpe-ék, az inflációban is, hasonlíthatatlanabbul gazdagabbak maradtak, mint mi voltunk, a cipőszekrényünkkel, valaha is. Nem, valószínűbb, hogy valamilyen törzsi titkot sértettünk meg a hazai recepttel. Népek ilyen konyhatitokban különböztek legpenetránsabban. A négyéves kisfiú, a szőke Hellmuth is úgy érezte, hogy »meggyaláztuk« őket.” (382–383)

11 „Fél óra múlva a szoba megtelt magyarokkal. Soha nem értettem meg, hogyan történt ez – idegenben, veszélyben, az egyfajta emberek valamilyen titokzatos távírószolgálattal értesülnek egymás bajáról. Kínaiakról mesélik, hogy európai nagyvárosokban, rejtélyes módon, íziben összefutnak, ha valamelyiknek baja történik.” (413–414)

12 „Időnként kitört a »forradalom«, de a véresen komoly Spartacus-napok elmúltával az effajta felvonásközi botrányokat senki nem vette túlságosan komolyan, maguk a résztvevők sem.” (354)

intuícióelmélet látszik megalapozni, amely a valóság tanulmányozását alsóbbrendűnek tekinti a lényeg megvilágosodásszerű megragadásához képest: „Egy reggel, ébredés után, egyszerre felfedezzük és látjuk a másikat, mint soha azelőtt. S mondhat és csinálhat, amit akar, cselekedetei és szavai mögött mélyen és biztosan tündöklök az a valaki, akit így megismertél, mintegy felkiáltottál: »aha, hát ez vagy te!«” (397)

A szöveg tehát meglehetősen következetesnek tűnik abban a tekintetben, hogy a lélektani elbeszélés hagyományát határozottan elutasítva nem csupán nem kínál logikus magyarázatokat a megörökített eseményekre, de kifejezetten azok megmagyarázhatatlanságáról kívánja meggyőzni olvasóját; amint ezt az elbeszélő meg is fogalmazza: „Emberek titkát kell fellebbentenem itt, s a »valóság« megközelíthetetlen titkai előtt mindig újra és újra meghátrálok.” (361) Ebbe az elutasításba a mélylélektaniség is beleértendő – aligha véletlen, hogy az elbeszélő a szöveg egy utalása szerint kizárólag mint „a tudatalatti mélyvizének és ismeretlen életének” (392) felfedezőjét tiszteli Freudot, hangsúlyosan leválasztva ezt az elemet a pszichoanalízis tudományosnak szánt rendszeréről és racionalista éthoszáról, amelyet az „wo Es war, soll Ich werden” maximája foglalt össze. A terápia lehetőségét az elbeszélő annak kinyilatkoztatásával érvényteleníti, hogy nem hisz benne, hogy „a jellemet meg lehet másítani” (391) – ezt a megmásíthatatlanságot, mely ebben az összefüggésben leginkább a tudatos én erejét meghaladó hatalmaknak való kiszolgáltatottságként értelmezhető, a szöveg számos eseteírása demonstrálja. Ezúttal egyetlen látványos példát idéznék csupán: a főhős franciaországi tartózkodása sokadik évében pénzügyi nehézségei okát kutatja, amelyet meg is vél találni abban a tényben, hogy cselédet tartanak, amit viszont körülötte „csak a leggazdagabb franciák” tesznek (450); a történet azonban nem a cselédről való lemondással folytatódik, sőt hamarosan egy „tót szakácsné” érkezik (453) – a két részletet pedig egy rövid elmélkedés köti össze arról, hogy az idegen sosem lehet képes megtanulni a franciák titkát, hiszen az „a vér titka”, „a hagyományok titka” vagy talán „a civilizáció titka”; az elbeszélői szöveg azt az elképzelést látszik ilyen módon is afirmálni, amely szerint a belátás nem téríthet le a megszabott pályáról.

Az ösztön freudizmusról leválasztott koncepcióját tehát a szöveg misztikus irányba fejleszti tovább, beiktatva azt az egyénen keresztül ható, de az egyén által befolyásolhatatlan erők terjedelmes és diffúz katalógusába, amelyben ott szerepel a már említett sugallatokon, vonzásokon és sodrásokon túl az etnikum, az osztálydüh (83), a pusztuló osztály gyökértelensége (222), ismert és ismeretlen rokonok jellemvonásai, a kisgyermek-kori viszonyok, továbbadott traumák, „élet előtti” események (222), valamiféle elmulasztott őstalálka (289), a daimon (523), az anyagi és szellemi végzet (314) és így tovább. Az *Egy polgár vallomásai* alapvető szerkezeti paradoxona, hogy olyan rejtélyek megfejtéséhez látszik adalékokat gyűjteni két terjedelmes kötetben keresztül, amelyeknek közben megfejtetlenségét állítja: a főhős talányos sérülésére több, hol az életén belüli, hol azon kívüli magyarázatot ajánl a szöveg, amelyek kölcsönösen ellentmondanak egymásnak; de ugyanígy nem tekinthető a zárlat teleológiáját elfogadva egy íróvá válás történetének sem a könyv, hiszen annak az elbeszélő szerint tulajdonképpen nincs története: „Eszméletem első tisztulásától írni készülök.” (232) Mindez tehát az egyéniség kiismerhetetlenségét és megváltoztathatatlanságát hangsúlyozza inkább, amivel a mű legfontosabb szereplői mind tisztában is vannak: a haldokló apa az elbeszélői kommentár szerint azért hallgat, mert tudja, hogy „nem lehet senkin segíteni, egyén és család magára marad végzetével”, ezért aztán „napirendre kell térni egymás titkai fölött” (529); Lola pedig adottságnak tekintve a főhős „kiszámíthatatlan magatartás”-át, amelynek része, hogy „egyik óráról a másikra”, „minden különösebb »ok nélkül«” el kell utaznia „néha csak napokra, de néha hónapokra is” – „láthatatlan betegápolásra” rendezkedik be (392–393).

És amilyen kevésbé állítható össze egy konzisztens lélektani profil, legalább annyira lehetetleníti el a szöveg a főhős materiális körülményeinek rekonstruálását: a második kötet folyamatosan „*avas, rossz ízű szegénység*”-ről (406) beszél, vagy arról, hogy a főhősnek „*egy villamosjegy árára való készpénz[el] sem*” (422) akad, ezzel párhuzamosan azonban sokszobás lakások bérléséről, cselédtartásról, kávéházakban és kocsmákban eltöltött napokról és éjszakákról, selyemfüggönyök és egyéb „fölsöleges” tárgyak, kutyák és egy autó ötletszerű megvásárlásáról, és többhetes vagy hónapos, céltalan utazásokról tudósít Európában és a nagyvilágban. A szöveg minden jel szerint csak azért hozza szóba újra és újra a lét anyagi aspektusait, hogy ilyen módon is azok irreleváns voltát hangsúlyozza – összhangban az elbeszélő önjellemzésével: „*a pénztől nem tudtam félni, [...] egyszerűen nem bírtam akadálynak tekinteni, nem tartozott a feltételek közé, melyekhez életem cselekedeteit igazítottam. Tudtam, hogy a szabadság belső feltétel, a lélek képessége*” (422). Ennek az attitűdnek pedig ugyanúgy megvan az előképe az első kötetben, mint az élet uralhatatlanságának: a házban működő bankot, amelynek igazgatója nem ért a banküzlethez, a polgárok „*természeti jelenség*”-nek tekintik (23), amely „*önmagától*” terjeszkedik (26); a gyáros nagyapa túl anyagi foglalkozását szégyellik a családban, bár róla is kiderül, hogy „*soha nem tanulta meg a könyvelést*”, „*kabátzsebében könyvelt, papírdarabkákra írta plajbásszal a bevételt és a kiadást, s a papírdarabkákat időnként elvesztette*”, és „*mikor meghalt, [...] adósság és rendetlenség maradt utána*” (87–88); a szegények sorsát pedig mindenki „*isteni elrendelés*”-nek tekinti, úgy szemléli „*életüket és helyzetüket, mintha a négerekről vagy a kis kínaiakról lenne szó*”, a gyerekeket pedig fejük elfordítására nevelik (205–206) – vagyis a szöveg szerint ebben a közegben nem csupán nem rendelkezik senki eszközökkel a világ materiális összefüggéseinek értelmezéséhez-áttekintéséhez, de még az erre való törekvéstől is idegenkednek. Éppúgy tehát, mint az elbeszélő-főhős, aki amellet, hogy saját pozícióját megragadhatatlanná teszi ilyen szempontból, a struktúrát is misztifikálja, amelyben azt el lehetne helyezni – nyilvánvaló példái ennek azok a gondolatfutatok, ahol benyomásaira támaszkodva megállapítja, hogy *minden* franciának van „*úgy kétszázezer frank*” tőkéje (447), vagy hogy az angol szigeten már csak „*elit munkát*” végeznek (485); e megjegyzések a társadalmi különbségeket végső soron nemlétezőnek nyilvánítva lehetővé teszik az egész kérdéskör zárójelbe tételét.

E tényezők összjátékaként válik megérthetővé, miért utasítja el a főhős külföldön töltött éveit során folyamatosan, hogy valamilyen állást vállaljon, arra hivatkozva, hogy már van egy egész életét betöltő elfoglaltsága, amelynek tartalma az élet megfigyelése és rögzítése – egyfelől ennek a „*kevésbé jövedelmező*” (378–379) munkának a pénzt irrelevánsnak tekintő hozzáállás a feltétele; másfelől az teszi minden idejét igénybe vevő tevékenységgé, hogy a főhős is megérthetetlennek és átláthatatlannak érzi a világot, így pedig, rendezőelvek híján, elkerülhetetlenül véli annak *minden* momentumát egyenértékűnek. Ebből fakad, hogy újságíróként folyamatosan szolgálatban érzi magát: megállás nélkül utazik, szemlél és jegyez, hallgat az éjszakai kávéházban, megnézi az afgán királyt, a színésznő fürdőkádját és az olasz templomokat, elolvassa az ismeretlen nyelven írt újságokat is, és meghallgatja a parlamenti képviselőket, bár bevallja, hogy „*a francia pártpolitika dinamikáját*” sosem értette, mert nem érdekli (437). A munka kategóriája így teljes mértékben relativizálódik: ha innen nézzük, az élet minden egyes pillanata e szolgálat részének tűnik – ha onnan, ez az állítólagos állás megkülönböztethetetlennek látszik a szórakozástól; a szöveg mindenesetre hangsúlyosan érvényteleníti a szövegtermelés társadalmi beágyazottságára vonatkozó kérdéseket: kapcsolata a cserébe kapott pénzzel véletlenszerűnek és sokadlagos fontosságúnak mutatkozik, és sosem derül ki, tulajdonképpen miért is fizetnek a tapasztaltak rögzítéséért. A világ felszínének ezekből az esetleges töredékeiből mindenesetre rendszer nem, legfeljebb néhány benyomás alapján extrapolált általánosítások állnak elő, végső soron pedig a rejtelmesség és megfejthetatlenség a körbenforgást

végtelenül újraindító tapasztalata: „Minden érdekelt, s ugyanakkor minden olyan álomszerűen összemosódott.” (304)

E folyamat inherens lezárhatatlansága csak valamiféle keret kijelölésével látszik korlátozhatónak, ami elrendezhetővé és szintetizálhatóvá teszi az anyagot – ez történik meg a művet lezáró nagy fordulattal az újságírástól az irodalom felé. A cél azonban itt már nagyon hangsúlyosan nem a világ törvényeinek megértése: az írónak ugyanis a zárlat fejtegetései szerint, melyeket számos megjegyzés előlegez meg a szövegben, olyan zárt formát kell létrehoznia, „ahol a mű önmagában is megél már, a külső világ tápláléka nélkül”, vagyis munkájának lényege nem az „élet”-nek, hanem – ezzel élesen szembeállítva – a „mű mélyebb tárnái”-nak a megközelítése (520–521). Az érzékelő-rögzítő, azaz esztétikai élet programját az életnek az esztétikum érdekében való megtagadása váltja fel – a két korszak között azonban a folytonosságot sem nehéz felfedezni: a nem esztétizált, köznap-i élettől, amelyben a munka szokványos értelemben vett fogalmának helye lehetne, az újságírás és a szépirás korszakát egyaránt igen távolinak láttatja a zárlat szerint az író horizontján a honorárium, a siker, a hatás kérdései nem jelennek meg, és mindezt szükségszerűen nem is veheti figyelembe, hiszen ő művének tulajdonképpen csak médiума, nem létrehozója: „az áradás egyetlen, közös delta felé hömpölyög, s én már éppen csak jelen vagyok, egész életemmel és sorsommal ott kell lennem, mert valami ki akarja fejezni rajtam keresztül magát. Ez a »valami« formátlan, néha úgy éreztem: szellemellenes. [...] Nem láttam tisztán, hová kalandozhatok el e feladatban; talán soha nem látja tisztán az író a mű őserdejében útját, jelzőtáblák nem kalauzolnak itt, ösztönöd és titkos hangok vezetnek a rengetegen át.” (522)

Így érkezünk el a könyv utolsó alfejezetének már idézett, híres mondatához: „S utolsó pillanatig, amíg a betűt leírnom engedik, tanúskodni akarok erről: hogy volt egy kor és élt néhány nemzedék, amely az értelem diadalát hirdette az ösztönök felett, s hitt a szellem ellenálló erejében, amely fékezni tudja a csorda halálvágyát.” (533) Ha e mondatot nem a szerzőnek tulajdonítjuk, hanem ugyanannak az elbeszélőnek, aki a fent elmondottak szerint az előző több száz oldalon a másodrendűnek látott értelem kiszolgáltatottságát bizonygatta az ösztönök és társaik hatalmának, és aki még néhány oldallal korábban is irracionális erők meghatározottjaként jellemezte írói munkáját, nem jelentéktelen disszonanciát érzékelhetünk itt. Ez a tapasztalat pedig felvet egy kérdést, amely értelemszerűen nem volt hozzáférhető mindazon értelmezések számára, amelyek ezt a szöveghelyet tekintették kiindulópontnak: nem érdemes-e esetleg ironikusan olvasni ezeket a mondatokat? Ez az olvasat patetikus helyett alighanem illuzórikusnak kellene lássa a beszélő törekvését, hogy a „csorda” viselkedésének alternatíváját mutassa fel: hiszen bármennyire felettük állónak hiszi is magát, a szövegben kifejtett nézetei eddigre meggyőzhették az olvasót, hogy a lényeget tekintve egy közülük.

Érdemes azonban a szöveg előző és egy korábbi bekezdését is szemügyre venni e nézőpontból, amelyekből többet is megtudhatunk arról, mi a gond az elbeszélő szerint a társadalommal: az ösztönök eluralkodásán túl a szakterületek szerinti elkülönülés, a demokratizmus, a technicizálódás és a mennyiségi elv különböző életterületeken történő előtérbe kerülése látszanak a fontosabb vádpontoknak¹³ – és ha nem Ortega, hanem a

13 „Az enciklopédisták történelmi hagyatékát, az író szavának társadalomalakító tekintélyét elkötyavetyélték az irodalmárok. Az irodalom elvesztette erkölcsi hitelét. Az emberi végzetten nem változtatott többé a legtökéletesebb vers, a forró lehető drámai számonkérés, az epikai igazságosztás sem. Az író nem avatkozhatott többé a kor szándékába, meghallgatták, megtapsolták s elfeledték, mint a mutatóványos produkcióját. Európa »nagy szellemei« minden tekintélyükkel, összes látnoki erővel és sugallattal fogalmazott proklamációikkal nem közömbösíthették többé egy elszánt bankár, korrupt politikus vagy kardcsörtető generális gyanús szándékait. Az írók egyre tökéletesebben, a mesterség felülmúlhatatlan eszközeivel fejezték ki azt, hogy megbuktak és erőtlenné. [...] A fiatal tehetség, aki pennáját rágva rostokolt valamelyik hatodemeleti szállodaszobában a kéziratpapír fölött,

kritikai elmélet szemüvegén keresztül tekintünk e mondatokra, akkor mindezt akár úgy is összefoglalhatjuk, hogy a kapitalizmusra jellemző ideálok és magatartások elterjedése és uralkodóvá válása a kritika célpontja. Innen kiindulva vélem továbbgondolhatónak Tóth Csilla felvetését, aki a polgárság mibenléte körül zajló vitákba történő beavatkozásként, tehát egyszerre művészi és politikai *tettként* értékelte Márai művét:¹⁴ az én interpretációm szerint a könyv, ha komolyan vesszük a címét, olyan módon értelmezi át a *polgár* a korszakban is reflexszerűen a kapitalizmussal asszociált fogalmát, hogy azt a kapitalizmus minden nyomától módszeresen megtisztítani igyekszik – a szakismereket és a pozitívizmust egy misztikus-intuicionista-esztéticista attitűd nevében elveti, a liberalizmust és demokratizmust a magány és beavatottság előkelőség tudatára cseréli, a vagyona gyarapításán szorgosan dolgozó, anyagi ügyeit rendben tartó figura helyett a gazdasággal és a pénzzel mit sem törődő alakot léptet fel. A szövegből egyszerre elbeszél életeseményein és elbeszélői stílusán keresztül kirajzolódó karakter leginkább tehát az *arisztokratizált* polgárok kiterjedt hagyományához látszik kapcsolódni – ezt a narrátor-főhőst adekvát módon írhatja le a *dandy* Baudelaire által adott jellemzése, amely alapján Komlós Aladár egy viszonylag ritkán idézett 1935-ös írásában Márai szerzői arcképét próbálta megalkotni.¹⁵ Ha azonban komolyan vesszük a zárlat ellentmondását az előtte olvashatókkal és az így keletkező iróniát, akkor a könyv e személyiség típus bemutatása, vagy éppenséggel apológiája helyett inkább annak bírálataként válik olvashatóvá – sőt akár figyelmeztetésként azzal kapcsolatban, mennyire alaptalan és megtévesztő olyanoktól várni a válság megoldását, akik nemcsak hogy maguk is hozzátartoznak e válsághoz, de erről nem is képesek vagy hajlandók tudomást venni. Ha tehát a recepcióban emlegetett racionalizmust keressük a szövegben, azt ellentmondásmentes formában véleményem szerint legfeljebb mint a főhőstől elkülönítendő *beleértett szerző* jellemzőjét találhatjuk meg.

Az az implicit kritikai pozíció viszont, amelyet a polgárisággal kapcsolatban ilyen módon rekonstruálhatnánk, elgondolkodtató mértékben emlékeztet a korszak egy másik vonatkozó diagnózisára: a szerinte a kapitalista berendezkedés értékességét igazolni már

legfeljebb a »siker«-re számíthatott még, abban az értelemben, mint egy kiválóan ügyes kardnyelű vagy feltűnően élelmes borügynök számíthat az elismerésre; tudnia kellett, hogy talán megbámulják és megtapsolják, de senki sem hisz többé neki, s az európai civilizáció több és jogosabb reménykedéssel várja menekését egy zseniális mérnökötől, élelmes politikusától, mint a »beavatott« írástudótól.” (466–468) „Az osztály, amelybe születtem, összemosisodik a feltörő osztályokkal; kultúrájának szintje az utolsó húsz esztendőben ijesztően zuhant, a civilizált ember igényérzete kihálóban. Az eszmények, amelyekben hinni tanultam, mint megvetett ócskaságok kerülnek nap mint nap szemétdombra; a nyájösztön rémuralma terjed el az egykori civilizáció óriási területei fölött. A társadalom, amelyben élek, nemcsak a szellem csúcsteljesítményei iránt közömbös már, hanem a mindennapok átlagának emberi és szellemi stílusával szemben is. A szándék, amely tapinthatóan, érzékelhetően áthatja koromat, kétségbeeséssel tölt el; a kortársi tömegek átlagizlését, szórakozásait és igényeiket megvetem, erkölcsüket kétellyel szemlélem, a korszak technikai és rekordbecsvágyait, melyek csaknem maradéktalanul kielégítik a tömegeket, végzetesnek tartom. A szellemi ember magányos jelenség, s mindenféle katakombákba kényszerül, mint a középkorban a vandál hódítók elől a Betű titkával rejtőző szerzetesek.” (532)

14 Tóth Csilla, *A polgári identitás regénye: Az identitás kérdései Márai Sándor Egy polgár vallomásai első kötetében*, Literatura, 2015/3., 261.

15 „Baudelaire kísérletet tesz a dandyzmus társadalmi hátterének meghatározására is. E jelenség szerinte olyankor tűnik fel, mikor a demokrácia kezdi elönteni az arisztokráciát. Ilyenkor »néhány henye, megcsömörlött, lecsúszott emberben, akik azonban duzzadnak a tehetségtől, megfoghatja a terv, hogy újfajta arisztokráciát alapítanak, amelyet annál nehezebb lesz ledönteni, mert a legbecesebb, legelpusztíthatatlanabb tehetségekre és égi adományokra fog támaszkodni, amik sem munkával, sem pénzzel nem szerezhetők meg«. Cs. Szabó László megállapítása, hogy Márai önéletrajza egy dezertálás története, teljesen igaz tehát, de csak fele a teljes igazságnak: Márai otthagya a maga patricius polgári rétegét, de csak azért, hogy egy osztályon kívüli arisztokratikus rangot teremtsen magának.” Komlós Aladár, *Márai*, Nyugat, 1935, I, 32.

nem feltétlenül képes és igyekvő, ám annak kétségbevonásától minden rossz közérzete és távollátszák mellett is tartózkodó huszadik századi polgárt Lukács György is olyasvalakinek látta, aki e kettős szorításból „az intuíció trónra emelése”, „az arisztokratikus ismeretelmélet”, „az ész uralmának megdöntése”, illetve „az alacsony rendű, embertelen ráció és a magasabb rendű, emberi irracionális valóság” szembeállítására révén igyekszik olyan kiutat találni, amely nem kényszeríti ki annak beismerését, hogy ő maga az, aki „nem tudja gondolatilag átfogni a valóságot”.¹⁶ E két, egymástól szokásosan igen távolinak vélt nézőpontból megfogalmazott leírás hasonlóságai nyomán az irracionális egy közös tapasztalati tér alapvető fontosságú problémájának látszhat tehát, amelyhez a fentiek értelmében mind Lukács, mind az *Egy polgár vallomása* beleértett szerzője kritikus módon viszonyul. Az ilyesfajta bírálat pedig, amint arra Lukács folyamatosan emlékeztet tanulmányaiban, az észszerűség pozitív meghatározását előfeltételezi, amely követelménynek ő határozott állításokkal tett eleget – az a történelemfilozófia és politikai forgatókönyv azonban, amely mindennek megalapozására szolgált, mára nyilvánvalóan tarthatatlannak bizonyult. Ebből a perspektívából válhat különösen jelentőségtelivé a tény, hogy Márai regényéből a kritikát megalapozó pólusról semmit sem lehetséges megtudni, az csupán mint üres hely rekonstruálható egy implicit szövegben, ami annak megtalálását, *honnnan* lehetséges az irracionálisat opponálni, mint megoldandó *feladatot* látszik kijelölni – alighanem még mai olvasói számára is.

16 LUKÁCS György, *A polgári filozófia válsága*, Bp., Hungária, 1949, 79–87.

Mekis D. János

Márai tárgyai

A polgári tárgykultúra jelszerűsége *A négy évszakban*

A Márai-értés egyik központi problémája a „polgári író” alakzata. Vajon mit is jelent ez a terminus, ha megszabadítjuk a ráakódott pró és kontra ideológiai elfogultságoktól? A polgári kultúra Márai-féle leírásának és reflexiójának elbeszéléseleméleti szempontokat alkalmazó vizsgálata azért is indokolt, mert az író rendkívül változatos technikákkal, igen tudatosan közelített a témához. Művei nemcsak prezentálják, de értelmezik és kritizálják is a középosztályi meghatározottságokat és lehetőségeket, végső soron egy bonyolult, szociokulturális-diszkurzív tudásrendszerként – mentalitásrendszerként – bemutatva és narrativizálva. Számos idevágó, igen különböző modalitású és poétikájú szöveget lehet felsorolni az *Egy polgár vallomásaitól* a *Garrenek* művéig, a *Válás Budántól* a *Napló*kig.

Jelen tanulmány sajátos szempontból, a tárgykultúra felől közelít a kérdéshez. A Márai-prózában szereplő, „polgáriként” indexált használati tárgyak az említett meghatározottságok és lehetőségek reprezentatív elemei, s egyszersmind retorikai manifesztációi. Csereértékkel és szimbolikus értékkel is rendelkeznek, s egyszerre materiális és immateriális javak. Közvetlen fizikai keretük, de egyszersmind részük is az épített környezet, amely egyszerre anyagi lokalitás és szociokulturális kontextus, vagyis szimbolikus tér. Értelmezésük mesteralakzata tehát a színekdoché, melynek azonban mindig van valami-féle metaforikus felhangja.

Míndez nem önmagában, hanem irodalmi problémaként foglalkoztat. Márai leíró-tárgyias (kiemelő), illetve narratív (mellékesen megnevező) tárgy-reprezentációinak relevanciája természetesen igencsak eltérő: a skála az elbeszélés ügymeneti pragmatikájától az identitásjelölésen át a tárgyiság bölcséleti érvényű megkísértéséig terjed. A két utóbbi szorosan összefügg. Tanulmányomban erre a kapcsolatra összpontosítok: a csoport- és személyes azonosság tárgyi megnyilvánulásainak írásba foglalt reflexióit mint fenomenológiailag is számottevő elbeszélés-poétikai eseményeket és reprezentációkat firtatom. Ennek kapcsán pedig a leírás és a monológ viszonyára kérdezek rá, az esszéisztikus napló és az elbeszélő próza környezetében elfoglalt helyüket, szerepüket vizsgálva.

Márai Sándor *A négy évszak* című, kisesszéket-kisprózákat közreadó kötetének *Csendélet* fölliratú írásában a következőket olvassuk:

Szobámban, hirtelen, a következő tárgyakat észlelem: jávai réztálcát, néger trónszéket a Kongó vidékéről, kecskelábú asztalt, melyet cipszer asztalos faragott és kantinasztal volt a szepesolaszi rendházban, régi, német ón tintatartót, francia karosszéket a XVII. századból, velencei börtörtárgyakat, angol zsebkést, délolasz függönyöket. Míndez összetalálkozott itt, szobámban, olyan rejtélyes utakon haladva, melyeket az értelem követni nem bír, valamilyen felfoghatatlan összefüggésben, zagyván és mégis rendszeresen, összehajigálva s mégis

minden a helyén, érthetetlenül és logikusan. A világ csendéletszerű; kicsi, és minden részletével, zsúfoltan összetartozik.¹

Ez a remekbe szabott kis szöveg példászerűen demonstrálja, hogy a tárgyak jelszerűsége több szinten is érvényesül. Az embert körülvevő használati tárgyak önmagukban is jelölők; Jean Baudrillard szerint elemekként kapcsolódnak egymáshoz, de egyúttal meg is idézik a hiányzó elemeket. Az utalásoknak ez a hálózata társadalmi vonatkozásokat rajzol ki. A francia teoretikus úgy véli, a hagyományos, patriarchális rendet tükröző enteriőr szilárd jelentésekkel rendelkezik: szerepeket rögzít, a család bensőségességének, de az „eredet” rendjének üzenetét is hordozza. A hagyományos tárgyak létrehozása a kultúra által közvetített forma – a kultúra mint forma – átvételével a természethez viszonyított szimbolikus rendet hoz létre. Baudrillard a „használat” eszményével létrejövő „tisza” funkcionalitás világát élesen elkülöníti a polgári – és a paraszti – enteriőrök világától. A modern berendezés a funkcionalitás új dimenzióját mutatja meg, melynek célja valójában a világnak a természetéhez kötött fogyasztói elrendezése: minden „kommunikál”, az akadálytalanságban érdekelt összefüggérendszerrel létrehozva. Ily módon minden az üritkezés értelmében vett kimenetiség felé tendál.²

A Márai-idézetben nyilvánvalóan az előbbi paradigmával van dolgunk, az utópikusan tiszta funkcionalitás „előtti” állapottal. Ez egyszersmind a fogyasztásra épülő szocioökonómikus rendszer „előtti” állapotot is jelenti.³ A megnevezett tárgyak az elbeszélő én grammatikai, és egyszersmind polgári jogi értelemben vett birtokviszonnyal indexált helyének: szobájának, lakóterének keretében, éppenséggel a célszerűséggel ellentétesen „viselkednek”. A patriarchális eredet rendszerré szerveződő, szilárdként tételezett jelentései is sérülnek azonban, hiszen a bemutatott tárgyak esetlegesen kerülnek egymás mellé, és ezt a juxtapozíciót a másodlagos keret, a koloniális kontextus sem írja fölül valamely általános érvényű szemantizáló aktussal.

A jelszerűség azonban egy másik szinten is érvényesül: mindez ugyanis mediálisan is beágyazott. A tárgyak valójában már-mindig reprezentáltak, hiszen mindig valamilyen diskurzus és vizuális érzékenység metszéspontján válnak csak a maguk értelemteljességében hozzáférhetővé. Az egyes, konkrét irodalmi szöveg ezt a folyamatot fókuszálja. Márai rövid írása e szituációt teszi világossá azáltal, hogy rámutat az éppen történő reprezentáció többszörösségére. A cím tanúsága szerint a *Csendélet* ekphrasziszként, azaz képleírásként olvasandó. Az itt felsorolt tárgyak össze nem illő együttese „csendéletet” alkot, azaz a kompozícióban egy magasabb értelemben vett egységet képez és képvisel az, ami első pillantásra a véletlen egymásmellettség tűnemenyeként mutatkozott meg. E „pillantás” a szöveg poétikájában a felütéssel egyenértékű. „Szobámban, hirtelen, a következő tárgyakat észlelem” – itt a tekintet pillanatnyisága és mozzanatossága nyilvánul meg egyfelől, másfelől pedig az írás mint szövegalkotás mozzanatossága. E kettős mozzanatosság az alkotás és befogadás, a létrehozás és szemlélés párhuzamos dinamikáját közvetíti, miközben az, amit szemlélhetünk, azaz olvashatunk (s ami az írástevékenység végeztével dokumentumként, írásként az író rendelkezésére áll): „csendélet”, azaz egy kész, lezárt szöveg(egység). A tekintet értelmező tevékenysége ebben az áthelyezésben a leírás értelmező tevékenysége.

1 MÁRAI SÁNDOR, *A négy évszak* [1938], Helikon Kiadó, [Budapest], 2007, 14. (A *négy évszaktól* vett idézetek után feltüntetett oldalszámok a továbbiakban e kiadásra hivatkoznak.)

2 Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT SÁNDOR, Gondolat, Budapest, 1987, 17. skk., 30. skk.

3 „Előtti”: nem temporális értelemben, hanem a kívül-létként.

Az ekphrasziszt a modern bölcsészettudomány rendszerint képleírásként tartja számon, a kérdés szakértői azonban rámutatnak, hogy ennél bonyolultabb a helyzet. J. H. Koelb arra figyelmeztet, hogy e terminus történetileg a leírás minden fajtájára, általában vonatkozott (s egyébként az ókorban viszonylag későn vált általánossá).⁴ Darab Ágnes pedig azt hangsúlyozza, hogy bár a klasszikus leírás általános ismérve az a törekvés, hogy a távollévőt jelenlévővé, a nem láthatót láthatóvá tegye, a fogalmak tisztázását megnehezíti, hogy koronként mást és mást tekintettek leíró ábrázolásnak. A klasszikus római kori felfogás szerint a nyelv képmegjelenítő, láttató ereje a leírás minden formájára jellemző, közös tulajdonság. Ám míg a *descriptio* a narráció (diegézis) értelemkörébe tartozott, és az események, emberek és a tárgyi környezet rendszeres–rendszeres bemutatásával dolgozott, addig az *ekphrasis* arra törekedett, hogy a részletgazdag – perceptuális – közlés során az olvasót vagy hallgatót *nézővé* tegye.⁵

A *négy évszak* egymással laza kapcsolatban álló, játékosan bölcsekedő kisprózákat közreadó kötet. A naptárimitáció mint szövegrendező elv vagy keret, csupán jelzésszerű, a szövegeket valójában egy sajátos látásmód kapcsolja össze, a „látásmód” szót a tekintet és a szemlélet vonatkozásában is értve. Az írásban stilizált látásmód iniciatívája a tér és a tárgyak elfogulatlan, kritikai szemlélete. Pontosabban: elfogultságokat tudatosító, metakritikai szemlélete. Ezért van, hogy a Márai-könyv beszélőjének tematikus és stiláris elemekből építkező narratív konstrukciója rendszeresen rájátszik például a dandy figurájára, részint ironikus, részint identikus viszonyulásokkal idézve és imitálva az alakot és alakzatot.⁶ Az elidegenítő és afirmáló effektusok dinamikája a kötet általános elvének is tekinthető, melynek fő etikai és esztétikai célkitűzése a tekintet és szemlélet megtisztítása. A kötet bejegyzéseinek társadalmi tudatossága nyilvánvaló, ugyanakkor a szolidaritás artikulációja Márainál – vállaltan – nem helyezi törlésjel alá a saját identitás markereit, a polgári meghatározottságokat.

A *négy évszak* számos bejegyzése nyújt, a címhez illően, természeti reflexiókat. A natúra azonban a kultúra mint – személyes és közösségi – szemlélet kiszolgáltatója. A *Tájak* és a *Térképek* című darabok a tájak egyszerre megtapasztalt realitásáról és képzeletiségéről értekeznek, aforisztikus tömörséggel. A *Bodza* a „tél vegyítisztított, szagtalan levegőjében” érezni vélt virágillat kapcsán megállapítja, hogy az „emlékezésnek is van éghajlata, flórája, faunája” (35.). Némely szövegben ez kivetülve érvényesül, és – részben expresszionista reminiscenciaként – elmegy egészen a radikális megszemélyesítésig. Ilyen például a tavasz rajza *A fákban*: „A víz zavaros; mintha a vascsővekben is áradna a tavasz. Éjjel már hallani néha a vonatfüttyöt a Déli vasút felől. A fák, hegyes lándzsáikkal, harciasan kémlenek az éjszakába, neszelik e jeleket. A tavasz dühös évszak.” (63.) De a könyv a stilizálás programja ellenére sem mond le a konkrét-tárgyas szemlélet lehetőségéről; csak éppen folyton újrakontextualizálja azt. A *Biztonság* című, társadalmi szolidaritásról tanúszkodó bejegyzésben ezt olvassuk: „A gazdagok a változás kényszerű törvénye alatt élnek. De a szegények törvénye egyszerűbb, biztosabb. A tárgyakhoz is közelebb vannak. A gazdagok végül már csak jelképekben gondolkoznak, nagybetűs jelképekben: az Örömben vagy az Igazságban, vagy a Tulajdonban, vagy a Külpolitikában, vagy a Kellog-paktumban. A szegények minderről nem tudnak semmi biztosat. Értesültségük kisbetűs. Ilyen szavak keringenek agyukban: cipő. Vagy: madzag. Vagy: egy pengő hús. Minden fogható, tapintható.” (25.)

4 Janice Hewlett KOELB, *The Poetics of Description. Imagined Places in European Literature*, Palgrave Macmillan, New York, Houndmills, Basingstoke, 2006, 1–5, 19–42.

5 DARAB Ágnes, „megpróbálok szemed elé tární az egész villát”. *Ifjabb Plinius villaleírásai = Leírás. Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter és mtsai, Reciti, Budapest, 2019, 127–139.

6 Hasonlóan például az *Egy polgár vallomása*hoz.

Márai felfogásában a polgári identitás nyilvánvalóan valahol a „gazdag” és a „szegény” közötti térben helyezkedik el,⁷ s a polgári tárgyszemléletben is egyszerre érvényesül a szimbolikus és a kézzelfogható. A négy évszak sajátos realitáskonceptiója az elbeszéléstechnikában is megmutatkozik. A bejegyzések számottevő része nem az elbeszélő konvenciókban megszokott múlt időt alkalmazza, hanem a grammatikai jelent, továbbá szabadon váltogatják az első és a harmadik személyű megszólalást. Ez a poétikai eljárás kihangsúlyozza, láthatóvá teszi a prezencia és reprezentálás művészetfilozófiai problémáját.⁸ Ehhez járul hozzá még a naplójelleg, némi esszéisztikus, aforisztikus, illetve publicisztikus beütéssel.⁹ A könyv műfaji hovatartozását azonban valójában nem lehet ilyen merev architektuális markerekkel kimerítően definiálni.

Vajon ki alkotta a kiindulópontul választott Márai-szöveg címében referált *csendéletet*? A kérdés nyitott volta a jelentésképződés alapvető feltétele. Pátosz és ironia nem diszharmonikus feszültségét érzékelhetjük itt. A tárgyakat mesteremberek, kézművesek alkották a világ négy égtáján; a tárgyakat a baudrillard-i értelemben vett „gyűjtő”¹⁰ tartja birtokában, vagy esetleg a gyűjtemény jellegénél tágabban vett egzotikum és történelmi aura határozza meg a jelentésüket.¹¹ Talán „autentikus” polgári jelentést tulajdoníthatunk nekik? Ez az adekvát kontextus problémáját veti fel. A szepesolasi rendház kecskelábú asztalát cipszer asztalos faragta, az erről hírt adó jegyzetet pedig egy cipszer származású magyar író veti papírra. Baudrillard rendszere nem foglalkozik ilyen finom átmenetekkel, hiszen nem foglalkoztatja az irodalmiság problémaköre. Tipológiájában az utazás során beszerzett tárgyak az eredet értelmében nem autentikusak.¹² Hol van a határ a használati tárgy és az egzotikus *gadget*, „műtyürke” között? Van-e különbség a birtokolt tárgyak esetében családi öröklés és a hely történeti azonossága jelentésképző szerepe között? Továbbá hogyan és milyen hatállyal működik az „(ön)életrajzi olvasás” referenciális aktivitása az olvasó részéről a vizsgált szövegtípus (mútípus) esetében?

A „csendélet” helye egyrészt az író szobája; másrészt maga „a világ”. „Mindez összetalálkozott itt, szobámban” – a tekintet egységesítő aktivitását az inkább automatikus, mint poétikailag hangsúlyos megszemélyesítés helyettesíti – „(...) valamilyen felfoghatatlan összefüggésben, zagyván és mégis rendszeresen, összehajigálva s mégis minden a helyén, érthetetlenül és logikusan. A világ csendéletszerű; kicsi, és minden részletével, zsúfoltan összetartozik.” A látvány organikus volta nem csupán ebben a kivetített szinekdochikus vagy metonimikus jellegben gyökerezdik; a szemiozsis „visszafelé”, a személyiség felé is érvényesül.¹³

7 A polgárság mint burzsoázia és mint középosztály problémájához lásd Franco MORETTI, *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, London, New York, 2013, 6–12.

8 Vö. Fredric JAMESON, *The Antinomies of Realism*, Verso, London, New York, 2015, 167–171.

9 A Márai-naplók stilisztikai, kompozíciós és kontextuális kérdéseiről, az életmű más kisprózai szövegformáival való szoros kapcsolatáról lásd: CZETTER Ibolya, *A Márai-napló mint szöveg-, műfaj- és stílustípus*, Palócföld, 2001/5., 360–376.

10 BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, 100. skk.

11 BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, 87. skk.

12 Baudrillard vállalkozásának célja természetesen nem az autentikusnak minősített polgári kultúra leírása, de mellékesen ezt is megteszi. Mégpedig baloldali elkötelezettsége ellenére meglepően csekély kritikával, sőt olykor egyenesen afirmatív módon.

13 A tárgyszemlélet mnemopoétikai szerepével jelen tanulmányban nem foglalkozom. A kérdéshez lásd: HETÉNYI Zsuzsa, *Vladimir Nabokov tárgyleírásai és az egzisztenciális emigráció. Porcelánmalac és celluloidgyök = Leírás. Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter és mtsai, Reciti, Budapest, 2019, 257–269.

A „csendélet” helye harmadrészt az író szövege. A *tárgyiség* vetülete a személyes sors, s az írásba konkludál.¹⁴ Ez tekinthető *A négy évszak* kötet tulajdonképpeni programjának is. A „tárgy” azonban így már, az elsődleges materialitáson és a tulajdonlason túlmenően, a fenomenológiai értelemben vett tárgyiséget is jelenti, másrészt pedig a könyvnek a leírás és a jellemrajz műfaji emlékezetén is nyugvó projektumára utal.

Az egy-egy kisebb témát (olykor többször is) frappánsan felvető, megközelítő könyv Márai autobiografikus művei közé sorolható. Az élettörténeti elbeszélés és a napló műfajának elemei a töredékesség ellenére, vagy inkább épp ezzel együtt, a szöveg fontos szervezőelveként mutatkoznak meg. A tárgyak egymás mellé rendelődése a funkció és az eredet kérdését veti fel; a „saját” és az „idegen” kiélezésével pedig a kérdésfelvetés érvényességét is problematizálják. A *Kellékek* című rövid szöveg épp ezt állítja a középpontba, egyúttal „tárgy” és „téma” egymást feltételező voltát is világossá téve.

Kellékek

Van egy kitűnő belga vadászfegyverem; de soha nem vadászom. Van egy spanyol szótáram; de nem tudok spanyolul. Van egy frakkom, de utoljára tíz év előtt viseltem, s már el sem tudok képzelni alkalmat, mikor felölthetem. Van egy földgömböm; de már nem utazom. Van egy Rákóczi-korabeli ón kalamárisom; de soha nem használom, kávéházakban kérek tollat és tintát. Van teljes pipatóriumom, barnára szívott tajtékpipákkal, dohányosztával; de soha nem pipázom. Valahányszor e kellékek kezem ügyébe akadnak, szórakozottan észlelem, hogy tökéletesen felkészültem egy életre, melyet nincs kedvem élni. (35.)

Az elbeszélő a saját élet önmagáról leváló kettősségét viszi színre a leírásban. A szöveg retorikus megformáltsága, szemben a *Csendélettel*, nem a tárgyak „összehajigáltságukban” való „összetalálkozását”, hanem a tárgyak személyes birtoklását hangsúlyozza. A „van egy tárgyam” formula ezt a *melegt* értelmében vett tulajdonlást *létként* is állítja, a *megvan* értelmében. Mindezeknek nem lehet eltéveszteni az időbeli aspektusát.

Ottlik Géza *Minden megvan* című elbeszélésében épp ez áll a középpontban: a hosszú távollét után hazaérkező, múltját kereső főszereplő a nehezen föllett gyermekkori barátja lakásában szembesül a tárgyi emlékezet elégtelen voltával. A „minden megvan” mondat ott, a régi lakásból egyedül megmaradt gyerekszobába bezúfolt, értelmüket veszített polgári bútorok között, egyértelműen ironikus jelentést nyer. A Márainál leírt környezetben is igaz: a tárgyak jelenléte nem egyenértékű automatikusan a jelentésük azonosságával. Funkcióik és eredetszemantikájuk kérdésessége „kellék” jellegükben mutatkozik meg. E kétértelmű szó a szükséges voltokra, másrészt színházias jellegükre is utal. A dolgok *birtokolt* volta a történetükhöz való viszonyt is magába foglalja. Mert sem Ottlik, sem Márai ábrázolt enteriőrjét nem az öncélú „gyűjtés” alakzata szervezi; az örökölt, továbbvitt, megőrzött, vagy a szokásokhoz igazodva beszerzett ingóságok felhasználása vagy használaton kívüli tárolása a családra, tágabban pedig a társadalmi osztályra is utal, azaz emlékeztet. Emlékeztet: nem önmagában, hanem a saját mint tulajdon és

14 A folyamat ezzel nem zárul le, hiszen rögtön ezután az (elfogadó vagy elutasító) befogadás fázisa következik. Ugyanakkor a közönség elé lépés, reflektív-ironikus módon, szintén az írás tárgyává válik. A „polgári író” alakzata Márai életében és életművében részint szerep, részint folyton megújuló lehetőség egy autentikus idiolektus kimunkálására. A kérdéshez lásd: Fried István, *Márai Sándor. A huszadik század koronatanúja*, Szépművés, Athenaeum, h. n., 2018, 149-192.; Tóth Csilla, *Küzdelem a polgári identitásért. Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930-1935*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2019.

a tulajdonság mint sajátosság reprezentálásának értelmében. Márai szövege esetében a tárgyak jelezte történetnek ez a kettős klasszifikációs, logikai és társadalmi értelemben is osztályba soroló jellege (meghatározottsága és iránya) formailag csupán kikövetkeztethető, retorikailag mégis jelentős, éppen a személyes identitás kérdésbe hozása, elkülönülődése okán.

A *négy évszak* mindkét idézett bejegyzésével kapcsolatban elmondható, hogy az eljárt szívre vitt meglepetéssel („szobámban, hirtelen, a következő tárgyakat észlelem”), s ugyanennek narratív tekintetben gyakorító változatával, melyet a Márai-féle *mellékesség* fűszerez („Valahányszor e kellékek kezem ügyébe akadnak, szórakozottan észlelem”), „mobilizálja” a mozdulatlant. A *Csendélet* az egyszerűség történetemével, mozzanatával idegeníti „el” a cselekmény szintjén, a birtokolt javakat, melyeknek a leírásban radikális mellérendeléseként élénk tárt együttesét a kommentár az esetlegesség rendjét megmutató, ironikus világrepresentációként értelmezi. A *Kellékek* nem így távolít el a személyes történetől. A vadászat, a spanyoltudás, a frakkviselet, a penna kalamárisba mártása, vagy a pipatórium gondozása, s talán bővítése is egy hosszú évek alatt akkurátusan borostyánsárgára majd barnára szívtott tajtékkőpipával, mindezek *cselekvéslehetőségként* „kellékei” a tradicionális vagy korszerű középosztályi identitásnak. A „tökéletesen felkészültem egy életre, melyet nincs kedvem élni” mondat a tárgyakban „felhalmozott” és előre jelzett, lehetséges élet kvázisorsszerűségének elkerülését nevezi meg egyenes „őszinteséggel”, miután a „van egy tárgyam, de nem használom” formula ellenpontosorozatában már megnyílt az irónia tere.

A *négy évszak* bejegyzéseinek sorát formálisan a naptár kronológiája, közelebről a napló személyessége szervezi. Az egyes témák, s az ezeken belül leírt tárgyak és cselekvések sorozatszerűen szerveződnek, az ismétlődések pedig motivikus hálót alkotnak. Az együttes nem áll össze folytonos történeté, de létrehoz egy narratív teret, mely megfeleltetési viszonyban áll az önéletrajzi olvasás által észlelt életesemények terével. Ezek közös alapja pedig a könyvben megszólaló, egyszeri és megismételhetetlen egyéniségként „élénk álló” személyiség. E „jelenlét” mindazonáltal, ahogyan az a leírások nyomán is világossá vált a számunkra, nagyon is írásszerű.

A motivikus szerveződésből következik, hogy a tárgyak világa változatos módon vesz részt a személyiségkonstitúcióban. Például, amikor az utazást és az utazás hiányát jelölő tárgy, a földgömb egy másik bejegyzés fókuszába kerül.

Földgömb

Ausztrália mögött, az óceán végében, ott, ahol már Kogutowicz Manó és Fiai kezdődnek, van még egy pont az óceánban, oly kicsi, hogy nevét már nem érdemes kiírni. Körös-körül csak világoskék víz látszik, aztán nagyon messze apró szigetcsoportok, s aztán egészen messze valahol kezdődik az első kontinens. Ez az a sziget...

– Vigyázz! – kiáltom. – Ez a sziget, ahol egész biztosan a postahajót lesnéd nap-hosszat, ahol reggeltől estig arról vitatkoznál, ami nem hagy nyugton ma sem, Budapesten, ahol arról álmodnál, amiről budai lakásodban álmodsz, s várnád a postát, a csodát, és bámulnád az érthetetlen valóságot, pontosan úgy, mint ma, idehaza, a földgömb egy másik pontján, Ázsia és Amerika között. (204.)

A *négy évszak* „naptár-”, azaz naplóbejegyzései rendkívüli tömörségű mikronovellákként is felfoghatók. Ezt a tömörséget részint a kihagyás, részint a képszerű sűrítés idézi elő. A töredékjellegből következik, hogy a történet kiegészítésre szorul; ez pedig a modernizmus kontextusában, megfelelő feltételek fennállása esetén esztétikai többletet

eredményezhet. A képszerűség a Márai által kialakított forma másik aspektusával, a költőiséggel áll összefüggésben.¹⁵

Miben is áll ez a költőiség? Nos, ha a könyvet „prózaaként” a kihagyás jellemzi, „költészetként”, ellenkezőleg, a megnevezés túlzott bősége: láthatóan a tónus és dikció, s nem a „szóra hagyatkozás” ökonómiaja szervezi. Nyilvánvalóan indokolatlan azonban szó szerint vennünk a vers vagy epigramma formaajánlatát. Ha ezt elkerüljük, az előállt látszólagos ellentmondás is feloldódik. A „költőiség” nem pusztán dallamként, de nem is az újhordas poétika által kanonizált, késő modern lírai szemantikaként értendő, hanem a próza sajátos aspektusaként.

A képszerű sűrítés és az elliptikus kihagyás logikája a fenti idézetben jól nyomon követhető. A hatás alaptényezője, hogy itt a földgömb, e konkrét, kézzelfogható tárgy nemcsak térkép mivoltában utal a világra, hanem bizonyos értelemben maga is világként fungál. A térképnek a világgal való illetén egybeesése a valós és a kitalált összezavarása, mely itt a – valamiképpen mindig eleve gyermekiként elgondolt – képelet megérezkítésének tekinthető. A „sziget” alakzata leginkább a civilizációból kilépő, „menekülő” Gauguin idézi meg, de az európai kultúrkör számos más „útvonalára” is utalhat. Egy sziget, még a térben közeli is, mindig távoli, egzotikus és irodalmi. Szimbolikusan jelöli a kilépés vagy kiszakadás lehetőségét, még ha a történet a realiztikus irányban is kibontakozik. (Márai a *Sziget* című regényében erre a hagyományra apellál.) A részletes magyarázatot persze kerüli a most idézett szöveg, beéri az utalással. Az „ez az a sziget...” rámutatás-aktusa utazás nélkül is („már nem utazom”) a saját helyet és a „saját” helyét jelöli ki. Az önmagunktól való menekülés kinyilvánított lehetetlensége szükségszerűen szembesít a megélt élet „szigetszerűségének” gondolatával. Az „én” portréja ezúttal az önmegszólítás grammatikai első és második személyének látszólagos „vitájában” rajzolódik ki előttünk. („Vigyázz! – kiáltom. – Ez a sziget, ahol [...] arról álmodnál, amiről budai lakásodban álmodsz”). Ha a párbeszédesség módozata nem is uralkodó retorikai iránya a *Négy évszak*nak, jellemző vonása a számvetés „vitasituációja”.

A tárgyi környezet polgári sztenderdjei a birtoklás osztálykiváltságaival és kulturális programjával vannak gyakorlati és jelszerű összefüggésben. A tulajdon nemcsak lehetőség, de kötelezettség is; a menekülési vágy részben erre adott reakció.¹⁶

Készletek

Ezek a tárgyak, ruhák, könyvek, melyekre semmi szükségem e világon, ez a készülség, melyet örökké ápolni és gyarapítani kell, ez a rengeteg vacak, mely lassan beborít és eltemet... s közben tudni, hogy egy fogkefe, két rend angol ruha, hat váltás fehérnemű s a *Hamlet*, a *Faust* második része, a Biblia és a *Háború és béke* teljesen elég az élethez. (217.)

A könyv motívumhálójában jelentős „tárgybirtoklás” ebben az összefüggésben „készletek” felhalmozásaként tűnik fel. A tárgyak a civilizáció termékei és alapfeltételei; látszólag nélkülözhetetlenek, nemcsak szükségleteket elégítenek ki, de létük mintha a *személyiségnek* magának volna előfeltétele. A menekülés voltaképpen ezért lehetetlen. A mindenkor „szigetnek” a polgár számára elkerülhetetlenül robinsoni karaktere és

15 Vö. ILLYÉS Gyula, *A négy évszak. Márai Sándor könyve*, Nyugat, 1938/6.

16 Lemondás és vesztesség problémáját történeti iróniával értelmezi újra a háború és a második emigráció későbbi léthelyzete. A szellemi és tárgyi tulajdon reflexióit illetően is rendkívül figyelemre méltóak Márai naplóbejegyzései. Vö. DOBOS István, *A teljes napló tanulmánytetele*, Forrás, 2020/3., 20–43.

szimbolikus funkciója van. A tárgyak nemcsak a gyarmatosító eszközei, hanem őt magát is gyarmatosítják.

Mindezek mélyén ugyanakkor van valami gyermeki, a legteljesebben megélt, személyes idő közvetlen tapasztalatából.

DECEMBER

(...) Mit is akartam? Gőzvasutat és jeglyukasztót, igazi színházat, páholyokkal, színésznőkkel, rivaldafénnyel, sőt valószínűleg kritikusokkal és azokkal a szabónőkkel is, akik megjelennek a főpróbákon, és rosszakat mondanak a darabról. Ezenfelül lengyel kabátkát akartam, továbbá Indiát, Amerikát, Ausztráliát és a Marsot. Mindezt persze selyempapírban, angyalhajjal tetéztve. Egyáltalán, gyermekkoromban mindig a világegyetemet akartam, az életet, amely egyszerre volt bicikli, kirándulás a Tátrába, anyám zongorázása a sötét társalgóban, bécsi szelet, almás rétes és diadal összes ellenségeim fölött.

Most, hogy az ünnep közeledik, meglepetéssel észlelem, mintha még mindig várnék valamire. E napokban megcsúsznak, hogy elindulok az utcákon, megállok a kirakatok előtt, nézelődöm. Öngyújtó nem kell. Fényképezőgép, Victor Hugo összes művei, bőrből, zsebcsésze, melynek gyöngyház tokjában ötféle penge van, továbbá dugóhúzó, körömtisztító és pipaszurkáló is, nem kell. Semmiféle tárgy nem kell már, s ha jól meggondolom, lemondok Indiáról, Ausztráliáról és a Marsról is, ellenségeim cikkeit érdeklődéssel olvasom, s színházba lehetőleg egyáltalában nem járok. Mégis, valamit várok még. Annyi karácsony múlt el, egészen sötétek, s aztán mások, csillogók, melegek és szagosak, annyi ünnep, s még mindig itt állok, a férfikor delén, őszülő fejjel, tele kötelezettséggel és ígérettel, melyeket az Angyal sem tudna már beváltani; s még mindig várok valamire.

A tárgyak eleve, már-mindig-is a vágy tárgyai. A lemondás sztoikus vagy cinikus bölcséleti-egzisztenciális eseménye valójában az elemi, gyermeki közvetlenségből és naiv teljességvágyból szakít ki, melynek a reflektálatlan, habzó birtoklás vagy fősvény felhalmozás csupán torzképszerű konklúziója.

A *négy évszak* az egyes hónapokat kiemelő, hosszabb szövegek, illetve a kisebb, közties bejegyzések mint naptári „bölcességek” váltakozására épül. Ezzel egyrészt a kalendáriumok szerkezetére játszik rá, utalásszerűen. Másfelől (a „felhasználói” naptárbejegyzések naplószerű médiumát is felvillantva) a szövegek játékba hozzák az elmélkedő, töprenkedő szubjektivitás műfaji hagyományát; Márai kedvelt klasszikus és modern szerzőit, Epiktétoszt, Marcus Aureliust, Montaigne-t, Jules Renard-t és André Gide-et megidézve. Harmadrészt, az önvizsgálat stilizált-ironikus, vállaltan színházias megnyilvánulásai az *Egy polgár vallomásai* konfesszió-értelmezésére emlékeztetnek. De mindez, negyedrész, publicisztika is, afféle hírlapi költészet.

Illyés Gyula egykorú kritikája elmarasztalja *A négy évszak* „ötleteit és aforizmáit”, de ujjongva ünnepli a könyv azon részeit, amelyek „próza-vers” rangjára emelkednek, s amelyekből „valóban megtudunk valami, más formában kifejezhetetlen dolgot az élet és egy nagy művészi lélek titkaiból”.¹⁷ Az imént idézett szöveg bizonyára a könyv ilyen bejegyzései közé tartozik.

17 ILLYÉS Gyula, *A négy évszak*, uo.

Néha azt hiszem, a szeretetre várok. Valószínűleg csillapíthatatlan ez az éhség: aki egyszer belekóstolt, holtáig ízlelni szeretné. Közben már megtudtam, hogy szeretetet kapni nem lehet; mindig csak adni kell, ez a módja. Megtudtam azt is, hogy semmi nem nehezebb, mint a szeretetet kifejezni. A költőknek nem sikerült, soha, a költőknek, akik az érzelmek és indulatok minden árnyalatát rögzíteni tudják szavaikban. A szeretetnek nincs színfoka, mint a gyöngédségnek, nincs hófoka, mint a szerelemnek. Tartalmát nem lehet szavakban közölni; ha kimondják, már hazugság. A szeretetben csak élni lehet, mint a fényben vagy a levegőben. Szerves lény talán nem is élhet másképp, csak a hőben, a fényben, a levegőben és a szeretetben.

Mindezt tudva, ez egyre zavartabb és bizonyosabb tudásban, nem tehetek mást, mint sorra járni az üzleteket, s vásárolni öngyújtót, illatszert, nyakkendőt és jegylyukasztót, gőzvasutat és Victor Hugo összes műveit. Tudom, hogy mindez reménytelen. Mit csináljak?

Az ember azt adja, amit tud. (227–229.)

Márainál a szentenciózus jelleg látszólagos: csupán felület, amely alatt, nem is annyira mélyen, a voltaképpeni kérdések, problémafelvetések rejtőznek. A szélesebb olvasóközönség megnyeréséhez szükség van a népszerű, modern-kalendáriumi, csíziós életvezetési-életbölcseési formára. Ám a szélesebb közönségbe valójában az elitolvasó is beletartozik. A duplafedelű kompozíció tudatosan játszik el a kijelentés egyszerre állító és inverz-ironikus kettősségével.¹⁸ A nyilvános igazságállításoknak fundamentális elve a felületesség, mert ez teszi lehetővé a megszólalást. Ezt a felületességet sérti fel, értelmezi újra és fogadta el az ironia. Nem egyszerűen kigúnyolja és negligálja. Nem, mert az állítások továbbra is állítások maradnak. De e különleges diszkurzív szerkezetben a színük és fonákjuk egyszerre érvényesül. Olyan irodalmi közlések válnak így lehetővé, amelyek e nemes játék nélkül nem volnának érvényesen kimondhatóak.¹⁹

A Márai-szöveg monológ jellegű, de dialogikus logikájú.²⁰ A *Négy évszakban* is jól látható, hogy a fel-fellobbanó vitaszituáció egyáltalán nem kötődik a formálisan is párbeszédessé szövegtípushoz; pedig már a szövegszerkezet alapmintázata is a diszkurzív dinamikát támogatja. „Csendéletszerűsége”, azaz a kihagyásos és mellérendelő szerkesztésen alapuló poétikája egyfelől, és stílusa, „hangja” másfelől, a beszéd imitált folytonosságával; e kettő ütközik össze a *Négy évszakban* termékenyen, a *modern* írás egyik érvényes módját megalkotva.

18 A *Füves könyv* a legfrappánsabb példa erre a jelenségre.

19 Nincs mód rá itt kitérni, de mindez szoros összefüggésben áll Márai személyiségfelfogásával és kultúrafogalmával is. „A rendezett társas viszonyok nem a másik személyiség mélységeinek megismerésén alapulnak, hanem annak belátásán, hogy a másik helyén is van valaki, akit ugyan nem láthatunk színről színre, de előzékenyen elfogadjuk annak, akinek képét magára ölti. (...) A külső rend nem a belső méltóság tükörképe, megfelelője, hanem csupán kerete.” Gintli Tibor, *Elbeszélői helyzet és anekdotikus narráció*. Márai Sándor: *San Gennaro vére*, Alföld, 2015/12., 88–99., 98.

20 Vö. SZÁVAI János: *A kassai dóm: Közéletések Márai Sándorhoz*. Pozsony, Kalligram, 2008, 119. skk.

Géczi János

Regisztrált idő

Siflis András kiállítása

Főnixpálma, hajó, emberi alak, holló, olykor a lapszéleket összekötő, magányos vízszintes vonal, amely alatt fel-feltűnik a víz, s fölötte a levegőég. Máshol, különböző konstellációban, hajó és egy szárnyas figura. Nincs olyan motívum, amely egyszer-egyszer ne volna megkettőzve. A háborítatlan, nyugodt felületeken biológiai vagy tárgyi, laza utalású, izgatott sávok, vonalak révén körvonalakhoz, illetve kiterjedéshez jutó motívumok s olykor szöveg – egy görög név, egy olasz szó, egy angol nyelven írott maxima.

Délszaki utazás tájképi lenyomata mindez, amelyből a fontos motívumok maradnak fenn csupán? Meglehet, mert a világon fellelhető ily néhány jelre redukált vidék, magam Kréta délkeleti végpontját, a marokkói és az izraeli kősvatagot, Indokína hegyi rizsföldjeit láttam ilyen néhány elemre redukálnak, mondhatni kevés részlet által megszólalónak. Léteznek festők, akik a világ végére elmennek, csak azért, hogy természeti közegben találják meg a maguk belső képvilágát. Tárgyszerű képekről, a természeti világ ábrázolatairól lenne Siflis Andrásnál szó?

Siflis jelenlegi motívumai – köztük régiek (mint a hajó) és újak (mint a levegő baljós lénye, a legendák élet és halál között kapcsolatot biztosító holló) – azonban nem olyasfélék, mint a nagyszabású délszakaiak *nézetei*. Nem *veduták*, nem a várossá szerveződő építmények, az ember által lakhatóvá alakított helyszínek összetett, esztétikus látványai. Gyorsan összeszámolható a motívumok mennyisége, s azok a forma, a kontúr, minden esetben kevés tulajdonság révén azonosíthatóak. Egyetlen emberi alak, egy szárnyas lény (legyen az holló vagy angyal), az ember által célszerűen alkotott dolog, egy hajó és egy oszlopszerű törzsű, levélkoronás növény. Túl azon, hogy egy lehetséges táj attribútumai, mindegyike fény- vagy lélekszimbólum, már ha Siflis csakis jelképeket festene.

Műveit ugyan *paesaggio naturale*-ként is szemlélhetnénk, nézhetjük *természeti látképnek*, azonban ez a megközelítés önmagában nem visz közel a meglátásukhoz. Még csak nem is azért, mert Siflis nem a natura festője, s nem is a természetben, hanem a műtermében alkot, azaz emlékezetére támaszkodva, belülről fest. A természetben meglévő képi elrendezettség nem feleltethető meg a papíron látható látvánnyal. Műveit a sűrítés és a láthatóvá váló motívumok intenzív jelenléte

jellemzik. A motívumok viszonya feszült. Festőnket a dolgok és a képzetek egyszerre izgatják – amellet, hogy mindazok mely folyamatok révén artikulálódnak.

A labirintustermészetű külvilág, az azt rögzítő naturális képek helyett Siflis a megjeleníthetőnek választott néhány természetből absztrahált jelekkel alkotja a műveit. Ez az univerzumot átalakító processzus amellet, hogy eltünteti a tárgyi látvány efemer jelenségeit, fölerősíti a korábban jelentéktelennek ható másokat, és vezető karakterévé emeli. A siflisi rendalkotást redukció előzi meg, s a láthatóvá rajzolt-festett rend mégsem állandósul, hanem jellemzőjévé emelkedik az esszenciális elemek újra és újra megtörtéző újrendezése. A teremtő nem konstans állapotú. A világ teremtése pedig nem befejezhető. Pusztán az alkotás folyamata a változatlan.

A pillanat spontaneitásából születni látszó színfoltok, az egymásba áttűnő gesztusok, a rapszodikus ecset- és tustollvonásokból előálló formák, az ovális és négyszögletes síkidomokkal történő kiemelések, a mű elsődleges lehatárolását képező ragasztószalagcsíkok, a szignóként használt, olykor megduplázott, s ritmust sejtető lenyomatok esetleges elhelyezései ugyan a természeti világ sajátosságát, a véletlent teszik jelenvalóvá, de a képmű – tradicionális kompozícióktól eltérő – rendje s a képek egymásra utalása egyként a szemléleti rend fellelésére utasítják a nézőt.

A hálózatosság meglétét pedig hangsúlyozza a használt felületek lezáratlansága, vagy a lezártág alkalmi módon, majdhogynem slendriánul odavetett jelzése.

Csupa síkban használatba vett – hangsúlyosan a természeti világból származó – motívum rendeződik egymás mellé az elvonatkoztatás, a sűrítés és az intenzív megjelenés révén.

A kétdimenziós kiteljesedés seregnyi módjával találkozhatunk Siflisnél. A síkbeli ábrázolást többnyire az archaikus és az ókori kultúrák sajátosságának tekintjük. A korai kultúrák emberére jellemző gondolkodásmódjának és narratív elvárásának tudjuk, amelyben a rendszerezés igénye nyilvánul meg. A mezopotámiai, az egyiptomi, a görög és az etruszk (hogy kizárólag a Siflis kezdeti festői korszakában többször hivatkozott mediterrán civilizációkat említsük) alakításmód mellé társulnak a földszínek, a cserepek barnái, a mázak feketéi és vörösei s a hozzájuk tartozó porfinom árnyalatok. A síkban történő, természeti anyagok színeit nem helyettesítő ábrázolás redukálja, absztrakt kép irányába helyezi a valóságot, a jelentések számát lecsökkenti, az ábrázoló szempontjait hangsúlyozza, s új sajátosságot ad pl. azzal is, hogy az ábrázolatok egymás mellé rendezésével képes az időben zajló folyamatokat is megidézni. A korai kultúrák világot reprezentáló kognitív algoritmusai azonban az archaikus és a mitikus rend átalakulása után is szerephez jut, nyíltan vagy rejtve ott marad a művészetekben, s olykor hangsúlyozott szerephez jut. A huszadik század végének amerikai és európai festőművészek csoportjai az alkotó eljárásaik megvalósításához következetesen vizsgálják a síkábrázolás lehetőségeit.

A több dimenzió elrajzolódik a kétdimenzióssá transzponált világban. A térbeli megjelenítés igényének engedve ezt a hiányosságot akként korrigálják az egykori alkotók, hogy ritmikus módon helyezik egymás mellé az azonos értelmű és hangsúlyú motívumokat. Siflis ezt másként teszi. Vagy úgy, hogy a jelét újra és

újra egymásra fektetve meg- és átrajzolja. Vagy akként, hogy az eltérő intenzitású motívumait engedi hol előtérbe ugrani, hol háttérbe húzódni.

Siflis ragaszkodik az emberiség korai képi látásmódjához és anyagaihoz, s ugyanúgy a hozzájuk tartozó gondolkodási sajátságokhoz, ámbar azok elemeit átrendezi. (Pl. a szekvencialitást felbontja azzal, hogy egymásra helyezi az időben egymásra következő képfázisokat, illetve nem hagyja a művön belül a sorjázó jeleneteket, hanem elhatárolja egymástól úgy, hogy másik képen folytatja.) A centrumot képviselő, a referenciára éppen csak vállalkozó képelemet a társított elemekkel kontextualizálja.

Siflis András műelemzői érzékelik, hogy festőnk a tériség ábrázolásától azért tartja magát távol, hogy a sík festői lehetőségeit következetesen használhassa. S mégis mindenkor akad fókuszpont, amelyben a kétdimenziósság a többi dimenzió irányába felnyílik. S ezek lesznek azok a helyek, ahonnan látni, mennyire konzekvens a felület megművelése.

A következetesen betartott szabályokról történő eltérések pedig nem véletlen események, nem önkéntelen képi tartalmak, hanem útmutatások a néző bolyongó figyelmének a helyes irány felé terelése. E momentumok a dimenzióváltás figyelmeztető jegyei.

Siflis a különálló képek helyett összefüggéseket felkínáló kollekciókat készít. A gyűjteményesség igényét az érett korszakában született kiállításai igazolják. Ez az alkotói hozzáállás magyarázatot ad arra is, hogy miért ritkán, s oly hosszan, gondos előkészítés után állít ki. A ciklusokban történő alkotás ugyanis az időbeli folyamatok megidézését teszi lehetővé.

*

Siflis András legújabb – mintegy két év alatt készült – kollekciója többségében papírra rajzolt, festett és nyomott művekből szerveződik. Őt művét kivéve, az alkotó lemondott a reneszánsz idejétől használatos hordozófelületről, a vászonról. Négy olaj-, illetve akrilképe mellé azonban ötödikként egy kevert műfajú alkotás társul, az pedig éppen egy a festővászonnal rokonságot tartó, sprőd anyagú szőttesből készült. (A hagyományos festményekről most ne essék szó – bár érdemes lenne azok színlabirintusát fölfedezni. S arról sem, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek transzavantgárdja szívesen használja az agrárium eszközeit és anyagait.)

Az olajjal átítatott, durva textil, azon túl, hogy néhány görög betűvel írt szó olvasható rajta, és a kékje révén a tenger színére hivatkozó hajóalakkal stigmatizált, vízszintesen elhelyezett uszadékgallyon lóg, s alsó széléről három nehezképp függ alá. A szövetet síkká a cserépdarab, a kék motívumot ismétlő, hajó formájú kő s az olajfaszilánk feszíti. A három test a textillapot konkrétságával és térbeliségével teljesítik ki.

Talált tárgyak. A felhasított, kibelezett, az olajbogyó begyűjtésére használt zsák is az. A rájuk találás és a kontextusba állítás gesztusa alakítja azokat komplex műtárggyá.

A *Címtelen* elnevezést kapott objekt az installáció irányába nyitja a *Regisztrált idő* kollekcióját. A műfaji másság a művek lehatárolatlanságára hívja fel a figyelmet, s éppen arra, amelyet a képek egymás irányába történő nyitottsága is

jelez. Az objektív motívumai rendszerbe foglaltak. Az olajos szövet – a zsák, amelybe a bogyót gyűjtik – a fellógatott, a textília kiterülését biztosító függelék közti olajfadarab; a zsák feliratát képező szöveg betűsora; a tenger végtelenségéhez kapcsolt hajóábra – az úszó test alakját viselő emlékkő; a szabályos mintázatú szövetből készült használati tárgy és a művészi munkához szükséges alapanyag gazdagságában is áttekinthető hálózatot alkot. Amelynek anyagszerűségében és gondolatiságában is ritmusa van, s amely leírásához sokféle módon foghatunk hozzá. S irányt mutató jegyként akár az élet olaját, akár a khároni ladikot, akár az emberi munkát tartjuk, végeredményként eljutunk a műalkotás motivisztikus összefüggéseihez.

S a *Címtelen* objektvhez hasonló szerepbe kerül a kiállítás két vendégtárgya is.

*

A kiállítást (a három csomópontba rendeződő huszonkét vegyes műfajú alkotást, a térbeli elrendezést, a fényeket és az árnyékokat, a zsákvászon-installációt, a vendégműveket és a látogatókat) mint műegészt áttekintve kitűnik az a tenyérnyi papiros, amelyen egyetlen szignó olvasható. Jannis Kounellis grafittal rótt, energiával telített aláírása. A megsárgult, foszlékony cellulózlapról az ő nevét tudjuk idővel kiselabizálni. A vonalvezetése határozott, és mégis, ha alkotásnak tekintjük, az istenkísértő módon alkalmi. Egyszer létrehozott – Siflis Andrásnak dedikált –, egyedi mű. Kalligrafikus szignó, amely fölött egy megtört vonalak által megidéződő hajó is látható. A papír sárgul, s az állaga a lejegyzett személy-név jelentését befolyásolja.

A másik idézet, amely szerephez jut, tenyérnyi alkotás.

Jörg Schellmann 1991-ben kiadott, nyomatokat és objektvekről készült felvételeket tartalmazó mappája Kounellis 1972 és 1990 között készült műveiből mutat néhányat be. A 8., a fehér papírra készült, 65×95 centiméteres litográfia az egykor kiállított tabló nyomán 1977-ben született. Különös, mert a címe szerint *Cím nélkül*, ennek ellenére zárójelben olvasható egy másik cím is: *Il viaggio*. A huszadik század hatvanas éveiben kifejlődő arte povera – *szegényes művészet* – művészeti irányzat alkotóira, s köztük Kounellisra jellemző a megnevezetlenséget hangsúlyozó címadási gyakorlat.

A mű (lévén nyomat, a tabló másolata) az alkotó szándéka szerint egyidejűleg megnevezetlen és mégis megnevezett. Mélyértelmű. *Utazás*.

Az alkotáshoz használt fénykép pillanatfelvétel. A néző számára úgy tűnhet, hogy magányos halászhajó siklik a békés tengeren. A hajó végében férfi áll, szemközt a kamerával, azaz a nézővel. A fénykép régen holt alakja kapcsolatba kerül az élő nézővel.

Érdemes alaposan megszemlélni a felvételt. A hullámmzó, s ugyanakkor a felszínen fodrozódó tengeren halászhajó halad. A hajótest a horizont alatt. Az árbóc vagy a halzsákmány kiemelésére szolgáló szerkezet és a halász kabinja a tengernél világosabb árnyalatú égboltra mered, azt részben elfedi. A hajó végében férfi áll. Érkezik vagy távozik? – vagy elhalad előttünk? Zsebre dugott kézzel kinéz a képből. Szemlélődik? A jobbról balra úszó hajó előtt rántalan a tenger, a dongákra hab fröccsen.

A fényképből egyszerű következtetések adódnak a *szegényes művészet* jellemzésére.

A lágy és fényfelületű víz és a tengert hasító kemény, ácsolt, sötét eszköz ellentétre utal. Ellentétről szól számos további viszonypár is: a természet és az ember alkotta eszköze; a redukált, monolitszerű, az örök és végtelen természeti közeg és a bonyolult, alkalmi alkotmányé; az idő beutazására megalkotott (rurális, célszerű) jármű és a bonyolult emberé; s ezekhez hasonlóak – és persze elvontabbak is. E fotó romló anyagú, s létezése az alkalmat (a lenyomat megvilágosodását) szolgálja – ellent is mond a magasművészet eszméjéhez társuló gyakorlatnak. Az esetlegességével tüntető mű értelmezésére szükséges a látvány mélyére hatoló nézői tekintet és a nézői meditáció. Az érzéki tapasztalaton túllépve a képi jelentés kibontásához hozzájárul a gondolatosság. S a gondolatvilágnak keretet adó kulturális hagyományban való tájékozottság.

A jelenet lehet akár semmitmondó, akár mélyen szimbolikus.

De zaklató ellentmondásokkal szembesülhet az, aki nem foglya a hagyományoknak s nem csak a szeme révén szemlélődő néző. Mindenekelőtt mivel az érzéki-konkrét szituáció csapdát rejt magában, zavarba ejtő, hogy valójában két hajó található a felvételen. Az előtérben lebegő alkotmány nagyrészt eltakarja a másikat, a kisebbet. A balra úszó halászhajó előtt elsimul a tenger – az alig mozgó, rejtve lévő csónak farvize fedezhető fel ott. A tengerjárók ismerik a jelenséget: az amúgy kettős hullámokban rengő tengerfelszín elsimul, ha nagyon lassan haladó test szeli ketté, mintegy kivasalja. A felszín háborítása a víz háborítatlanságához vezet.

A két hajó összekopírozódását a tatjukra szerelt eszközök leplezik le: a balra haladónak az orra közelében mered az árbóc (noha motorhajtott a hajó) és a zsákmány vízből történő kiemelésére szolgáló szerkezet, a jobbra tartó csónaknak pedig a hátsó feléből emelkedik ki a kajüt, amely tetejéről, az orr felé dülő rúdról az éjszakai munkát megkönnyítő lámpa lóg alá.

A hajók egybemontírozódásának az a következménye, hogy a hajótestnek két tatépítménye van. S hogy két csónakorr teremődik – azaz a hajó két irányba halad.

Az előtérben lévő járművön senki sem látható, a hátsó orrában részleteit feladó, sziluetté homogenizálódott ember áll. Az érzékszervileg megragadható s a gondolati eljárásokkal kifejthető ellentétpárok univerzumában ő maga a figyelmeztető, a képnézőt töprengésre felszólító jel.

A fotón és a fénykép alapján készült nyomaton egyetlen pillanat nyer (a korhatag hajónál és a hajón meredten álló férfinél hosszabb, mondhatni) örök életet. A búcsú pillanata lenne ez? A kijegecesedő momentum amúgy pedig apró darabja a nagy részében látatlannak maradó történetnek.

*

De miért fontos e Siflis által megidézett Kounellis-litográfia feltérképezése? Általa miféle felkiáltójelet helyez a művei közé az önálló kiállításra vállalkozó művész? Arról lenne-e szó, hogy fölhívja a figyelmet az egyik képzőművész-elődre, Jannis Kounellisra, esetleg hogy a maga elköteleződéseire, az arte povera antiesztétizáló törekvéseihez vonzódására, a magasművészetrel szembeni aver-

zióira figyelmeztessen, s egyben tevékenykedése a szegény művészetből kifejlődő koncepttel rokoníthatóságára? Az olasz transzavantgárdra hivatkozásával a maga tézisének teszi láthatóvá? Ahogy Susanne Schulte fogalmazza: „*A tengeren minden pozíció kétséges és pillanatnyi: minden mozgásban van, semmi sem állás-pont. Siflis András képein találkozik én és te, s mindkettő halad valami felé, mindkettő úton van... A megérkezés bizonytalan.*”

A kiállított anyagra, miként a teljes Siflis-életműre is jellemző a kép(zó)művészet hagyományos mintázataitól való távolságtartás és a demonstratív elhatárolódás. Ha csak az olyan, látszólag technikai eljárásra figyelünk, mint a kiállítás és a részeit képező műtárgyak kapcsolatrendszer, a műalkotás és a mű bekerevezésének siflisi viszonya, a talált – mások által létrehozott vagy a természet által alakított – anyagok használata, a frottázsok kedvelése, a síkfelület-installáció, a szervezett tér irányába történő nyitása, a képi toposzok újrashasznosítása, a hagyományos és a kevésbé használatos műképző eljárások kontextualizálása, a művek ciklusokba rendeződése, érzékelhető, hogy a módszere mennyire ellentmond az esztétikai elvek mentén létrejött festészeti örökségnek. Hasonló, a kortárs normákkal vitázó, pontosan definiálható belső sajátosságai léteznek a világának, a vonalainak, foltjainak, azonosításra felkínálkozó motívumainak, s annak a látványrendszerének, amelynek darabjai az egyes alkotásokon falkákban, s a műveket csoportokká rendezően jelennek meg. Siflis András motívumai nem idézetekként funkcionálnak, kössük azokat bármelyik művészeti (vagy kulturális) előzményhez, a reflexiói értelmetlenül maradnak, ha a múltból származnának. Nála ugyanis minden konkrét, a megfestés révén valóságos.

Mindezek segítségével az is látszik, hogy a káosz, miként a rendnek, van mintázata, s azok enciklopédikus föltárással, a folyamatok rögzítésével jellemezhetőek. S mindez: festői-grafikus feladat is – állítja Siflis –, s olyan processzus, amelynek láthatóvá tett folyamata és végeredménye egyaránt tanulságos.

Kounellis tér közepébe ékelt, két irányba haladó hajói állnak. Mozdulatlanok, még ha a másodlagos ikonológiai jegyek a mozgásra utalnak is. Lényegük az egymásra helyezetségekben rejlik. A sorsuk az a pillanat. A két hajó egyetlen monumentummá olvadt.

Siflis hajója – e kollekciónak centrális motívumainak egyike – azonban nem egyszerre két irányt jelöl, azokba behatoló jel. A fedélzet bár két szerkezetet (egy alkalommal pedig két emberi alakot) hordoz, de a hajótest egyetlen. Ha nem is egészen mást, de Kounellistól eltérően körvonalazódik a jelentés. A képből ered minden jelentése.

A kishajó a kép áttekintésének a kezdőpontját megjelölő képdarab. Amely több irányba, több jövőre – számos saját történet felé – mutat. Hogy merre is mozdul, milyen irányt vesz a hajó, az a vizuális elemek kibontásától, elemeire szétszalázódásától függ. Siflis hajója a hajóról közöl megállapításokat, és nem a hajóval kifejezett képzetekről.

*

Kounellis hajója és Siflis hajója különbözik, mivel az egyiké a kezdetvég vagy végkezdet, a másiké az örökös – valamennyi korábbi tapasztalattól mentes s ennyiben büntelen – teremtés, amelynek az újabb teremtés a végeredménye.











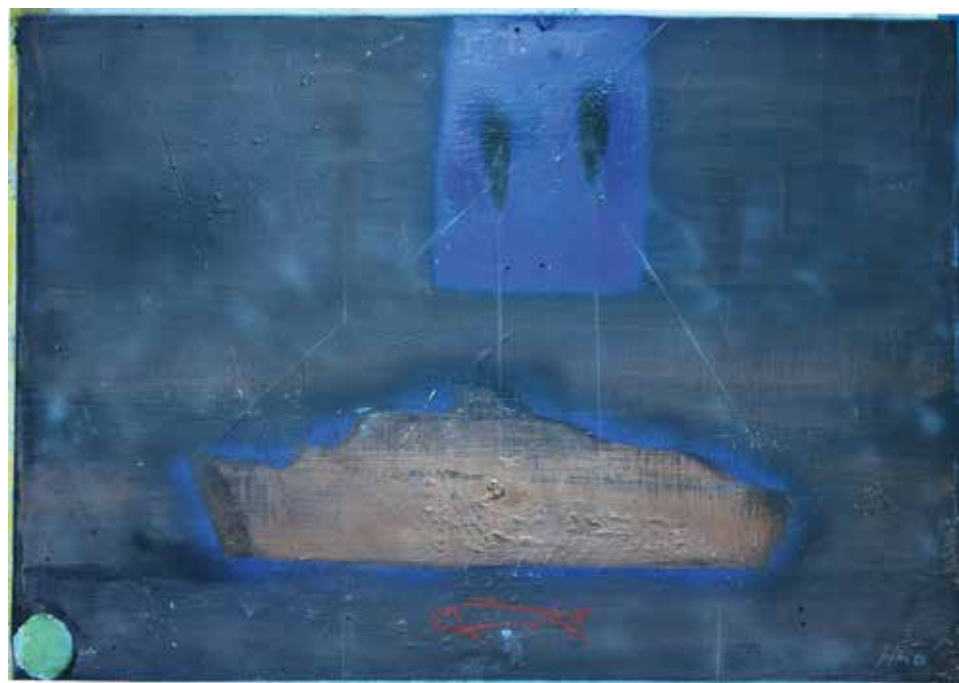


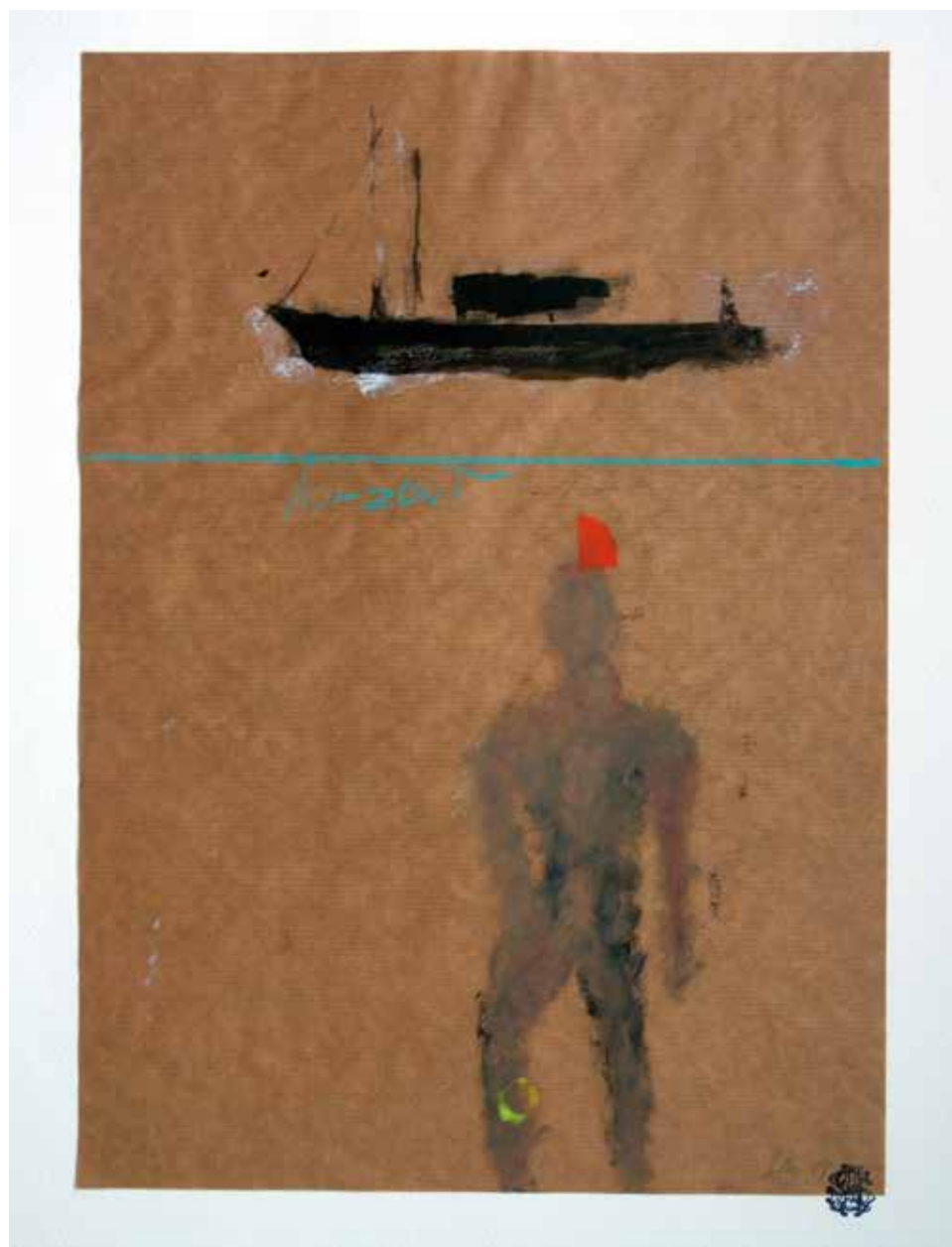




1911. 11. 11.









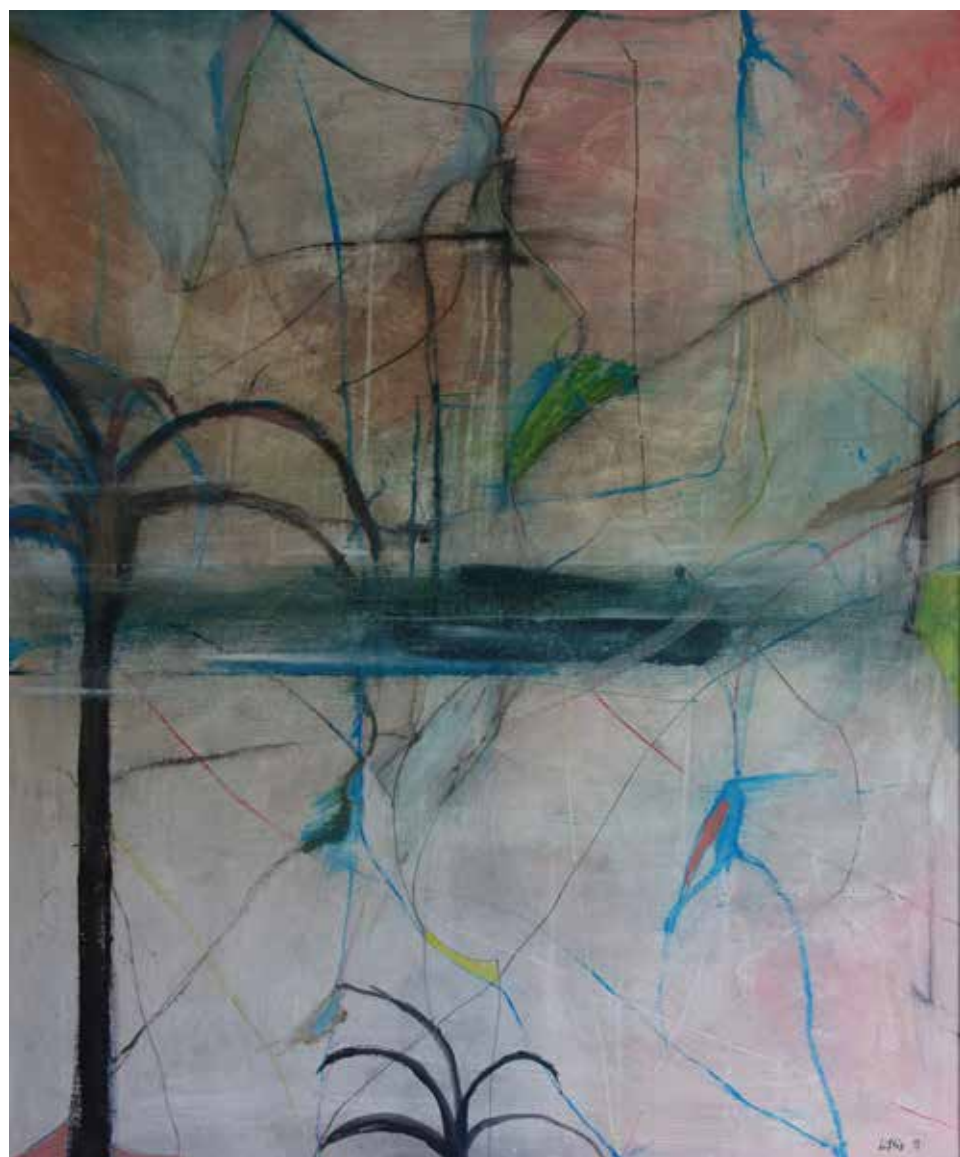


PROE









Miként a siflisi megértéséhez hozzásegít Kounellisé, akként lehetőséget kínál arra, hogy belássuk, a hajó képe és a hajó(k) képviselte folyamatok (s értsük ezt a folyamatot történetnek, sorsnak, művészetnek, világtrendnek) ugyan azonos tárgyi eredetűek, tárgyilag dokumentáltak, mégis mennyire eltérően értelmezendők. Kounellisnél az alfa és az ómega közé egyenlőségjel tehető, Siflis esetében alfából indulva közelíthető meg az ómega.

*

Az eklektika sajátja annak a művészeti irányynak, amelyhez Siflis a pályája kezdetétől kapcsolódik. Termékeny és romantikus sokféleséggel jellemezhető a kifejlődő törekvés, a múlt század festészetének nyolcvanas évtizede, amikor Siflis festészete elkezd megtörténni. A történeti és biográfiai eredők összekapcsolódásának egymást erősítő folyamatáról van szó, amelyek eredménye a fel- említett szabad anyaghasználat és művészi világtételek, s azok a grafikus alkotói módszerek, amelyek megengedik a festői, szobrászi és intermedialis elemek művekbe történő együttes beemelését. S ugyancsak ezt a magatartást hangsúlyozza a cím nélkül hagyott, megnevezetlenül maradó képek sora, a belső ritmus megragadásában történő, periodicitást eredményező, folyamatokat dokumentáló tevékenykedés és a vegyes technika, amely semmilyen nyomot hagyó eljárástól nem tekint el. Amikor szenet, ceruzát, krétát, pasztellt, olajat, szabad kézzel készülő vagy nyomódúccal sokszorosított, új vagy máshonnan elemelt motívumot, nyomatot, egyezményes ábrát, ragasztószalagot használ a művész, miközben lemond az általuk történő imitációkról azért, hogy a kétdimenziós felületet csakis kétdimenziósként használhassa.

A tériség és az időbeliség ábrázolása helyett pedig térben létező kelléket helyez olykor a képfelületre, s váratlan ötletek eredményezte alkalmi anyagokat emel be a műbe. A téri jelenlét fontosságára utal Siflis kollektív installációk iránti érdeklődése is. Az időbeli jelenlétre pedig a kiállításainak kontextualizáltsága hivatkozik.

Említésre méltó az a következetesség, amely révén a művek felületén meghatározó lesz a jelzeten vagy jelzés nélkül hagyott, a szabadságuk révén használatba kerülő színes vagy színek nélküli sík. Siflis András hatalmas, néma papírfelületeket nevez meg – hol halovány színmezővel, hol apró, hezitáló vagy eksztatikus, ingerült vonalakkal, görcsökkel, kusza együttesekké álló, mély lélegzetvételi görbékkel és egyenesekkel mígnem zaklatott vagy meditatív színterületekbe foglalja azokat, egyikét a másikába vezeti át, legyenek bár megfeleltethetőek a tárgyi/dologi világ elemeivel vagy maradnak azonosítatlanul, jelezve a történetre törekvő teremtői gesztus indulatát. Megragadott és nehezen megfogható (a gesztus jóvoltából körvonalazódó) elemek kerülnek egymás mellé, hogy végezetül archetípusnak tűnő jegyzetek készüljenek az eddig ismeretlen mitológiához, vagy éppen az ismertekhez, ha azokban olyanféle mozzanat érzékelhető, amely transzferálható.

Siflis miként transzponálja a korai kultúrák narratíváinak azon sajátosságát, miszerint sem teljes történet, sem a történetből egyenesen következtető vég nincs? Továbbá azt, hogy a mítosz csak a szorgalmasan újra- és újramondott elbeszélések jelenvalósága révén kerekedik ki? Annak ellenére, hogy a korai

képi ábrázolások egyes fragmentumait maga is használja, azok térre és időre utaló, bevált eljárásait konzekvensen elkerüli. Az analógiákat sem a szenzuális tapasztalatok mentén vonja meg. Vonzóbb számára a folyamatosság megjelenítése. A mítoszok rendszerébe csúcsosodó világok képi paneljeiből ezért állít előtérbe némelyet, de azok hasznosított, az ő képrendszerét szolgáló részelemek. Olyanforma idézések, amilyen az olajbogyógyűjtéshez használt zsák, vagy a hajóra és a személyre egyszerre utaló Kounellis-szignó és a hajót bemutató hajófotó, amelyből végül nyomat vált (hogy majd nyomdai eljárással megsokszorozódjék).

Siflis, a művei szerint, a kultúrák vizuális tapasztalatait annyiban a modelljeinek tekinti, hogy érdeklő a belőlük kihüvelyezhető élményszerzés folyamata. Felületein követhető, miként áll többször neki az elbeszélésnek, s ha valamelyik nem vezet eredményre, máshonnan elindulva annak újra nekifog. Az egymásra kerülő részletek együttese egyben ad számot a festőjük kudarcáról és a kudarcok hasznosításáról, hogy aztán e láthatóvá váló balsikerek együttese (mondanám, a képelemek enciklopédiája) legyen az, amelyet végső állapotnak s befejezettnak tekint. A részletek befejezetlenségével tüntető magatartás végezetül szimpotomatikus, homogén állapotokat jelenít meg, amelyek jellemző státusa, hogy Siflis-testekké alakulnak. A megvilágosítás előtti dadogás, a világ megszólalása (a felismert és a festői gesztusok eredményeként értelemhez jutó, a rendje révén megszólalni képes világmindenség) együttállása hozza létre e corpust kiteljesítő alkotásokat – és teszik elképzelhetővé az időt. A történet és a történetet érzékelni, valamint elmondani képes lény egynek tekinthető.

*

Természetesen a valódi kérdés Siflis számára nem a káosz és a kozmosz természetének, a közösségi históriák történetében megragadható rendezetlenség és a rend mintázatba tömörülés pillanatainak, a kultúra sodrásának és örvényeinek, az egész és a rész, a tökéletes és a tökéletlen lehetőségeinek a föltárása, hanem az, hogy a többdimenziós valóság(ok) hogyan transzponálható(k) át kétdimenzióssá. Illetve a sík miféle módon kapcsolható a térhez és az időhöz, majd pedig a narratívához. Húsba vágó alkotói probléma ez számára, s olyan fontos esztétikai – és festészeti – kérdésre világít rá, mint azoknak a jó száz évvel ezelőtt munkálkodó piktoroknak a tevékenysége, akik nem a pigmenttel utánozott valóság milyensége iránt érdeklődnek, hanem a pigmentek anyagi megjelenítésével foglalkoznak. S céljuk nem volt egyéb, mint az anyag önkifejezésének elérése. Hogy a dimenzióváltás – a valóság és a hozzá tapadó, sajátosságait feltárni képes művészet – milyen úton is történik, arra a siflisi választ a sík képre applikált térbeli formák adják.

Ahol a test megtalálja a kétdimenziós térrel a kapcsolódási pontot, ott rejtőzik annak a féreglyuknak a szája, amelybe hatolva, átkúszva rajta, mélyébe bújva mód nyílik a tapasztalat határon történő átvitelére. Az applikációk, a kollázsok, a frottázsok és az installációk segítségével kifejeződik ugyanis az átjárhatóság, lehetővé válik a több dimenzióról szerezhető ismeretek átvitele és ikonológiai hasznosítása.

Mindennek a következménye, hogy Siflis műveiben mindenkor megtalálható legalább egy zavarba ejtő pont: érzékelhető/látható általuk az a művészet előtti pillanat, amelytől a normákat szem előtt tartó, rutinjukra és szocializáltságukra adó festők tartózkodni szoktak. Hogy a teremtés kezdő állapota kiemelésének az igénye miként alakult ki és miért válik emblematikusan fontossá, hogyan tudatosul a művészen kívülről érkező jegynek a megjelenítése, kompozíció szervező hatásának használata mikortól válik programmá, arra a mély – nyilván *lélektani, alkotástani és művészetelméleti* – elemzés nyújt választ. Tartalmilag – s egyben megformálatlanságuk által – súlyosak ezek a minden esztétikai megfontolásoktól mentes, kiindulási helyzetet rögzítő pontok, nem véletlen, hogy Sebők Zoltán idejekorán jelezte a létüket. (Mint amikor Isten ujja megérinti Ádám ujját, s a két mutatóujj közt kiformalódik a pont.) Nem hasonlatosak a gyerekfirkákhoz, Siflis ákombákomjait nem köti semmi a látvány értelméhez, nincs benne sem célszerűség, sem artisztikusság. Mint mondat elején a nagybetű viszonya az artikulált mondat betűsorához, olyan a viszony az esetlen festékanyag-nyom és a megvalósított kép között. Mint a *Teremtés könyve* első két fejezetében írták – „Kezdetkor teremtette Isten az eget és a földet. A föld puszta volt és üres, sötétség borította a mélységeket, és Isten lelke lebegett a vizek fölött. Így készült el a föld és az ég minden bennelevővel együtt” –, olyan ártatlan, egyszeri érintést követő ez a folyamat. De, mint tudjuk, ez *mitológiai* értelmezés, de azon értelme mégis megemlítenéd, miszerint az ilyen megfontoltságok, céloktól mentes kezdet nem lehet más, mint végtelenül ártatlan és a jövőtől érintetlen, hótiszta mozzanat.

*

A pálmafa pálmafa-sziluett, a hajó hajórajz és az ember alakú folt nem ember, hanem emberi alakban testet öltő folt. Mellékes, hogy a hajórajz megidézi a hajót is, hiszen a vízi közlekedési eszközhöz fűződő képzetek visszatalálva a képzetet kiváltó centrumba, a hajórajz minőségeihez csatlakoznak, s képidegen jelentések nem robbantják szét a képet. Imitációtól, a síktól idegen dimenziókra utalásoktól jóformán mentes világ Siflis Andrásé. A művészetében megjelenő kulturális kódok, civilizációs tárgyak, antropomorf tartalmú jelek önmagukon túlra nem ömlenek el, megelégszenek a maguk képi jelenlétével. Ritka következetességgel alkotott univerzum ez, amelynek törvényei hamisságok és esztétikai elvárások nélkül, természetüket beteljesítő módon, vegytisztán érvényesülnek.

Vajna Ádám

„Annyit írok le, amennyit szükséges”

Kjell Askildsen és az amerikai minimalizmus

Bár az őket körülvevő társadalom, szociális hátterük, pályaképük, nyelvük, irodalmi közegük különbözik, egy dolog mindenképpen összeköti a 1929-es születésű dél-norvégiai Kjell Askildsent és az 1938-as születésű északnyugat-amerikai Raymond Carvert: mindketten elsősorban a novelláinak köszönhetik irodalmi pozíciójukat.

Az 1953-ban debütált Askildsent az egyik legfontosabb kortárs norvég íróként tartják számon, neve rendszeresen ott van a fogadóirodák norvég Nobel-esélyesei között, Jon Fosse és Karl Ove Knausgård mellett. Bár regényei is jelentek meg, leginkább a norvég novellairodalom megújítójaként hivatkoznak rá, ebben a megújításban pedig komoly szerepe van a legtöbbször minimalistaként definiált megszólalásmódjának. Raymond Carver első könyve csupán 1976-ban jelent meg, de már a 60-as évek elejétől kezdve publikált. Az ő másik műfaja a vers, de egyértelműen a novelláinak köszönhetően vált kora egyik legmeghatározóbb amerikai, és mondhatni, világirodalmi szerzőjévé. Neve szinte elválaszthatatlanul kapcsolódott össze az amerikai minimalizmussal, amelynek minden kétséget kizáróan ő a legismertebb képviselője.

Kettejük novelláinak összevetésével több kapcsolódási pont is felfedezhető Askildsen és Carver prózája között, ez pedig végeredményben oda vezet, hogy egy nem amerikai szerzőt is nyugodt szívvel olvashatunk az USA irodalmát többé-kevésbé behatárolható időkeretben meghatározó jelenség, az amerikai minimalizmus felől. Fontos azonban leszögezni, hogy Askildsen, Carver vagy más itt előforduló szerzők nem kizárólag minimalisták, és nem írható le feltétlenül minden írásuk ezzel a fogalommal.

Az irodalmi minimalizmus

„A lényeg, hogy a »minimalizmus« nem jó kifejezés”.¹ A kijelentés, amely a fogalom pontatlanságát kifogásolja, Kim A. Herzinger tollából származó, a témáról szóló egyik legmértékesebb esszéjében olvasható, amely a *Mississippi Review* minimalista prózájának szentelt számát nyitja. Az 1985-ös folyóiratszámot vendégszerkesztőként jegyző Herzinger még bízik abban, hogy talán később akad majd egy jobb

¹ Kim A. Herzinger, „Introduction: On the New Fiction”, *Mississippi Review* 14, 1–2. sz. (1985): 7–22, 9.

kifejezés, több mint negyven év távlatából azonban tudjuk, hogy a minimalizmus címke használatban maradt, bár ez nem jelenti azt, hogy ne maradt volna ugyanolyan vitatott és nehezen megfogható. Mi értelme akkor mégis használni?

Természetesen egy bornak sem kell feltétlenül elolvasnunk a címkéjét, hogy élvezni tudjuk, azonban egy sommelier-től meglehetősen furcsa lenne, ha nem lenne tisztában a bor tulajdonságainak összességével. A tulajdonságok feltérképezésének egyik legalapvetőbb módszere pedig az összehasonlítás más borokkal. Az összehasonlítás viszont nemcsak valami értékének a felmérésére való, hanem arra is, hogy egy-egy tendenciaszerű változásról az irodalomban észlelhessük, mennyiben tud mást mutatni a korábbi normarendszerekhez képest, vagy adott esetben hol és miként kapcsolódik hozzájuk. Egy-egy ilyen normarendszer szempontjainak keretében pedig egyes írók egymáshoz való viszonyát is vizsgálhatjuk.²

Fontos leszögezni, hogy a minimalizmus fogalmát nem mint bármelyik irodalomtörténeti korban fellelhető, egyfajta szűkszavúságot, redukciót jelentő jellemzőként használom, hanem az amerikai próza azon tendenciáját jelölöm vele, mely „a hetvenes-nyolcvanas évtized fejleménye”, mely „a közvetlenül megelőző posztmodernizmushoz képest radikálisan új stílust képvisel”, és melynek prominens képviselői közé szokták sorolni Raymond Carvert, Ann Beattie-t, Frederick Barthelme-t, vagy éppen Jayne Anne Phillips-t.³

Mi jellemzi tehát ezt a fajta minimalizmust? Rengeteg definíció és összefoglalás született már az elmúlt negyven-ötven évben. Természetesen a legtöbb szerző a minimalizmust kizárólag amerikai jelenségként kezeli, így a fogalom irodalomtörténeti kontextusa is leginkább amerikai, és – amint a fenti idézetből is kitűnik – fontos kérdésnek látszik a posztmodernhez, azaz az egy generációval a minimalisták előtti szerzők (John Barth, Thomas Pynchon stb.) által folytatott irodalomhoz való viszonya. Azonban már szinte minden lehetséges értelmezés előkerült a minimalizmus és a posztmodern kettősével kapcsolatban. Csak említés szintjén: Diane Stevenson a *Minimalist Fiction and Critical Doctrine* (Minimalista próza és kritikai elmélet) című szövegét például egy sor minimalistának tekinthető szerző felsorolásával kezdi, majd kijelenti, hogy két közös vonás van bennük: amerikaiak és posztmodernek;⁴ azonban míg számára fel sem merül kérdésként, hogy valamiféle szembenállás lenne a két fogalom között, Françoise Sammarcelli a *What's Postmodern about Raymond Carver?* (Miben posztmodern Raymond Carver?) című írását azzal indítja, hogy már maga a címbéli kérdésfeltevés is paradoxonnak tűnhet, hiszen Carvert leginkább a realista tradícióhoz

2 Mivel nem célom mélyebben belemenni abba, hogy a minimalizmus irányzat, stílus, mód, műfaj vagy valami egészen más, René Wellek – eredetileg a romantikára alkalmazott – normarendszer kifejezését alkalmazom. Ez a tág, és épp ezért termékenyen használható fogalom, Wellek megfogalmazásában, „alkalmas a konvenciók, témák, filozófiák, stílusok és hasonlók jelölésére”. (René Wellek, „The Concept of »Romanticism« in Literary History. I. The Term »Romantic« and Its Derivatives”, *Comparative Literature* 1, 1. sz. (1949): 1–23, 2.)

3 Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 15.

4 Diane Stevenson, „Minimalist Fiction and Critical Doctrine”, *Mississippi Review* 14, 1–2. sz. (1985): 83–89, 9.

szokták kapcsolni;⁵ Abádi Nagy Zoltán viszont a *Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction* (Minimalizmus vs. posztmodernizmus a kortárs amerikai prózában) című tanulmánya elején kijelenti, hogy számára a minimalizmus a kortárs amerikai prózában egyszerre kiterjesztése a posztmodernnek és lázadás is ellene.⁶ Látszólag egy másik dichotómiát használ John Barth az *A Few Words about Minimalism* (Néhány szó a minimalizmusról) című esszéjében. Nála a minimalista írókkal a maximalista írók állítódnak szembe, ha azonban megkapargatjuk a felszínt, arra jutunk, hogy valójában ő is minimalizmus és posztmodernizmus szembenállásáról beszél.⁷

A minimalizmus amerikai-sága azonban nemcsak az irodalomtörténetben való elhelyezésem érhető tetten, hanem egyesek szerint az ehhez a normarendszerhez tartozó írások tematikájában, az általuk ábrázolt közeg milyenségében is. A dán Karin Knudsen bevezetője a minimalizmushoz például érdekes aspektusát emeli ki a fogalom körüli beszédnek. „Egyes kritikusok nem hajlandók másnak látni a minimalizmust, mint egyszerűen szociális dokumentarizmusnak, ami ráadásul még rosszul is van megírva”, foglalja össze Knudsen.⁸ Úgy tűnik tehát, hogy a minimalizmusnak – legalábbis amerikai kontextusban – lenne valamiféle erős társadalmi kötődése.

Carver második felesége, az egyébként szintén író Tess Gallagher Carver-interpretációjában még az is felmerül, hogy a szerző sikerében szerepe volt az amerikai politikai helyzetnek. A *Carver Country* (Carver-vidék) című könyvhöz írt bevezetőjében Gallagher arról ír, hogy Carver írásainak megjelenése egybeesett azzal a korszakkal, amikor a szegényebb rétegek kénytelenek lettek önmagukról gondoskodni: már a középosztálybeliek reménye is kezdett elszállni egy saját házra, vagy arra, hogy gyerekeiket egyetemre küldhessék, a munkásosztály számára pedig ekkor már egy ideje ez volt a valóság.⁹

Közben arról se feledkezzünk meg, hogy milyen egyéb címkék merültek fel még a minimalizmusról való beszéd kezdeteinél. Herzinger a következőket gyűjtötte össze: Dirty Realism (mocskos realizmus); New Realism (újrealizmus); Pop Realism (poprealizmus); Neo-Domestic Neo Realism (új, hazai újrealizmus), White Trash Fiction (fehér proli próza); Coke Fiction (Coca-Cola próza); „Post-Alcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism” (posztalkoholista, kékgalléros, minimalista hiperrealizmus); „Around-the-house-and-in-the-yard” Fiction („a ház körül és a kertben” próza); Wised Up Realism (okosított realizmus); TV Fiction (tévépróza); High Tech Fiction (high-tech próza); Designer Realism (dizájnerrealizmus); Extra-Realism (extrarealizmus); Post-Post-Modernism

5 Françoise Sammarcelli, „What’s Postmodern about Raymond Carver?”, in *Critical Insights: Raymond Carver*, ed. James Plath, 226–243 (Ipswich, Massachusetts: Salem Press, 2013), 226.

6 Zoltán Abádi Nagy, „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon* 28, 1. sz. (2001): 129–144, 129.

7 John Barth, „A Few Words about Minimalism”, *New York Times Book Review*, 1986. dec. 28., 25., 1

8 Karin Knudsen, „Minimalisme – en introduktion”, *Passage* 7, 11–12. sz. (1992): 113–122, 118.

9 Tess Gallagher, „Carver Country”, in *Carver Country: The World of Raymond Carver* (New York: Arcade Publishing, 2011), photo. Bob Adelman, intro. Tess Gallagher, 12–23, 15.

(posztposztmodernizmus).¹⁰ A legtöbb elnevezés már a nevében utal arra, hogy az új irányzat valamiféle kapcsolatban áll a korabeli valósággal, reflektál a szöveg létrejöttét körülvevő jelenre. Természetesen Herzinger megjegyzi, hogy ezek a kifejezések mind vagy preskriptívek, és erősen lekorlátozó jellegűek, vagy szimp-lán pontatlanok, vagy valami másból származtatottak, mindazonáltal az említett tendencia egyértelműen látszik rajtuk.

Diane Stevenson is a középosztály egyfajta ünnepléseként hivatkozik a Carverék által folytatott irodalomra, és erősen köti Amerikához a jelenséget, egy olyan Amerikához, amely szerinte középosztálybeli és meglegedett.¹¹

Ha az előbb felsorolt vélemények helytállóak lennének, az azt jelentené, hogy az amerikai minimalizmus fogalma problematikus lenne használható Askildsen írásaira. Már csak azért is, mert például, ami a középosztály kérdését illeti, annak norvég kontextusban nem igazán lenne relevanciája. Norvégiában, lévén sokkal egalitáriusabb társadalom, az USA-hoz képest nagyon kevés az olyan állampolgár, aki nem a középosztály része. Úgy vélem azonban, a minimalizmus elé helyezett amerikai jelzőnek sokkal inkább abban van szerepe, hogy valamiképpen jelezze, a minimalizmusról nem abban az értelemben van szó, ahogy például egy japán haiku vagy Samuel Beckett *Lélegzet* című harminc másodperces színdarabja minimalista.

A minimalizmus nem-amerikaisága

Természetesen van olyan is, aki szerint a társadalom mint téma nem különösebben fontos jellemzője a minimalizmusnak. Herzinger például meglepődve konstatálja, hogy a legtöbb kritikus szerint ezt a fajta irodalmat „*regionális dokumentarizmusnak* szánják, ami szellemileg illeszkedik az új amerikai politikához, illetve tükrözi az elmúlt időszak rossz közérzetét és erkölcsi zavarát kulturális és társadalmi téren”.¹² Úgy vélem, Herzingernek igaza van, a minimalizmusnak egyáltalán nem alapfeltétele, hogy a szociálisan elnyomottakról, valamely konkrét régióról, vagy éppen a középosztályról szóljon. „*A mód nem fejez ki előre meghatározott típusú tartalmat*”,¹³ jelenti ki Robert Charles Clark is.

Kevésbé szokványos megoldását adja a kérdésnek Hans Bertens és Theo D’haen könyve, az *American Literature: A History* (Egy amerikai irodalomtörténet). Az utóbbi szerző által jegyzett fejezetben egymás mellé helyeződik a *minimalizmus* és a *mocskos realizmus* irányzata, D’haen állítása pedig az, hogy előbbi címke a stílusra, utóbbi a tartalomra helyezi a hangsúlyt.¹⁴ A *mocskos realizmus* kifejezés kitalálója, Bill Buford szerint Carverék írógenerációját ugyanis az köti össze, hogy írásaik hétköznapi, munkás- vagy alsó-középosztálybeli amerikaiakról szólnak realista stílusban.¹⁵

A két fogalmat Robert Rebein is egyértelműen különválasztja egymástól a *Hicks, Tribes and Dirty Realists* (Prolik, törzsek és mocskos realisták) című könyvében, és Buford cikkét értékelve megjegyzi: „*tisztán technikai szempontból az új próza valóban minimalista volt [...], de realista is, amennyiben egy bizonyos társadalmi*

15 Bill Buford, „Dirty Realism: New Writing from America,” *Granta* 8 (1983): 4–5.

csoporttal (a munkásosztállyal) foglalkozott”.¹⁶ Tehát ő sem a minimalizmushoz köti a társadalmi osztályok problematikáját.

A *mocskos realizmus* kifejezés használata, és kifejezetten az *American Literature: A History* megközelítése azért szerencsés, mert mentesíti a minimalizmust attól, hogy feltétlenül szociálisan érzékeny irodalomként kelljen tekintsünk rá. Úgy foglalhatnánk össze a dolgot, hogy a legtöbb szöveg, ami mocskos realista, minimalista is, de nem minden szöveg, ami minimalista, mocskos realista is.

Kjell Askildsen és Raymond Carver minimalizmusa

Érdekes tendencia, hogy a minimalista szerzők nem veszik szívesen, ha minimalistának titulálják őket. Azt még nagyjából el lehet fogadni, amit Carver mond egy interjúban, miszerint „*van valami a »minimalista« kifejezésben, ami a látásmód és kivitelezés kevésségére utal, és ezt nem szeretem*”,¹⁷ viszont amikor egy Askildsen-interjúban bukkan fel ez a téma, teljesen egyértelmű, hogy a norvég író, de valószínűleg a kérdező sincs tisztában a fogalom ebben a dolgozatban is használt jelentésével. Askildsen ugyanis azt kéri ki magának, hogy ő nem ír tömören, röviden, hanem annyit ír le, amennyit szükséges.¹⁸ Ahhoz azonban, hogy minimalista műről beszéljünk, egyáltalán nem feltétel, hogy az adott írás rövid legyen. Ezt jól példázza az is, hogy a minimalizmussal kapcsolatba hozott szerzők szinte mind írtak regényt is a hetvenes-nyolcvanas években, például Ann Beattie a *Chilly Scenes of Winter* (Téli fagyos jelenetek), Frederick Barthelme pedig a *Second Marriage* (Második házasság) című könyvet.

Az értetlenség okát elsősorban az okozhatja, hogy a *minimalizmus* elnevezés – a *posztmodern* vagy *romantika* fogalmakkal szemben – utal a normarendszer egyik szembetűő jellemzőjére, a kevésnek, kevesebbnek a preferálására, történések is az akármilyen formában. Amikor Askildsent a minimalizmussal hozom összefüggésbe, akkor én sem arra gondolok, hogy azért lenne minimalista, mert elsősorban rövidprózát ír, ráadásul többé-kevésbé redukált nyelven, hanem arra, hogy az írásainak jelentős része köthető az amerikai minimalizmus hagyományához. Egyetértek tehát Warren Motte azon kijelentésével, miszerint „*a minimalizmus nem korlátozódik az amerikai művészetre, hanem más kulturális horizontokon is virágzik*”,¹⁹ még úgy is, hogy Motte *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature* (Kis világok: minimalizmus a kortárs francia irodalomban) című

16 Robert Rebein, *Hicks, tribes, and dirty realists: American fiction after postmodernism* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2009), 42.

17 Raymond Carver, „The Art of Fiction: Interview with Raymond Carver,” by Mona Simpson and Lewis Buzbee, *The Paris Review*, 2. sz. (1983): 193–221, 199.

18 Kjell Askildsen, „Å si det nødvendige: intervju med Kjell Askildsen” av Cathrine Sandnes, *Samtiden* 9, 3. sz. (2009): 11–24, 22.

19 Warren Motte, *Small worlds: minimalism in contemporary French literature* (Lincoln etc.: University of Nebraska Press, 1999), 2.

könyvének komoly hiányossága, hogy meglehetősen reflektálatlanul dolgozik az amerikai minimalizmus fogalmával.²⁰

Fontos vállalkozás a fogalom kiterjesztésével kapcsolatban Arthur M. Saltzmann *To See the World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism* (Egy homokszemben látni a világot: az irodalmi minimalizmus kiterjesztése) című tanulmánya, amelyben a minimalizmust stílusprogram helyett a kérdezés egy módjaként igyekszik újradefiniálni, vagyis arra koncentrál, hogy miképpen tesz fel kérdéseket ez a fajta irodalom a mindenkori jelennel kapcsolatban. Saltzmann érdekes megvilágításba helyezi Nicholas Baker *The Mezzanine* (A félemelet) című regényének egy idézetét: „Kifejezetten érdekesnek találtam a tényt, hogy bármi, függetlenül attól, milyen durva, rozsdás, piszkos, vagy más módon diszkreditált volt, jól nézett ki, ha egy fehér anyagdarab vagy bármilyen tiszta háttér elé tettet.”²¹ Saltzmann megjegyzi, hogy valami hasonló jellemzi Baker formai esztétikáját is. Ez az idézet azonban remekül összefoglalja a minimalizmus egyik alapvetését is: a mód, amellyel a világ lecsapódik a minimalista műben, a szikár, steril ábrázolás teszi a tárgyat izgalmassá, helyezi olyan megvilágításba, amely újat tud nyújtani.

Természetesen, mint szinte minden analógia, ez is sántít kicsit, ugyanis nem utal a minimalizmust gyakran jellemző kihagyásokra. Márpedig létezik olyan vélemény, mely szerint a minimalizmus a kihagyásokkal kompenzálja azt, hogy nem érdekes, amiről az írás szól. Clark szerint a kihagyások célja gyakran az, hogy „mélységet adjon a történeteknek, amelyek elsőre felületesnek vagy befejezetlennek tűnhetnek”.²² Mindenesetre a kérdezés módja már olyan jellemzőnek tűnik, amely összekötheti Askildsent és a minimalizmust.

Mit lehet tehát elmondani arról a módról, amivel a minimalizmus és Kjell Askildsen novellái a világhoz közelítenek, legyen az a világ akármilyen is? Ha egy pillanatra visszatérünk az előbbi fehér zsebkendő analógiához, akkor az ott leírtakat tudományosabban megfogalmazva azt mondhatnánk: a minimalista írás befogadásakor az olvasó teremti meg a mű kontextusát, és ezáltal ruházza fel jelentéssel, jelentőséggel. Ahogy John Biguenet is írja – a diskurzusba a szerző fogalmát is bevonva –, a modern világban a szerző nem egyszerűen láthatatlan a műben, hanem valójában irreleváns kategória, amikor a műről beszélünk, hiszen teljesen lemond az autoritásról.²³ A minimalista próza kis túlzással az olvasóra hagyja a mű elkészítését, finomabban mondva arra „készíti (és bizonyos esetekben kényseríti) a közönséget, hogy megfontolja a saját maga bevonását az olvasás esztétikai

20 A könyv bevezetőjében például Motte felsorol több mint 30 kortárs francia író, akiket a minimalizmushoz kapcsol, de a következő bekezdésben kiderül, őket valójában csak az köti össze, hogy mindannyian használják a formai gazdaságosság elvét írásaikban.

21 Arthur M. Saltzman, „To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism,” *Contemporary Literature* 31, 4. sz. (1990): 423–433, 425.

22 Robert Charles Clark, „Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver’s »Cathedral«”, *Journal of Modern Literature* 36, 1. sz. (2012): 104–118, 106.

23 John Biguenet, „Notes of a Disaffected Reader: The Origins of Minimalism”, *Mississippi Review* 14, 1–2 sz. (1985): 40–45, 44.

pillanatába”.²⁴ Ebből Biguenet azt a következtetést vonja le, hogy „a minimalisták Derrida rabszolgái”, sőt, „a minimalista írók megszűnnek szerzőnek lenni”.²⁵ Tény, hogy az egyik legtöbbször emlegetett minimalista jellemző a szenvtelen elbeszélés, amelynek egyik elősegítője, ha nem is a szerző, de a narrátor személytelensége. Abádi Nagy szerint ez utóbbi „azon kevés tételek közé tartozik, melyek az amerikai minimalista próza teljes volumenére érvényesek, kivétel nélkül”.²⁶

Az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmód vizsgálatához érdemes egybevetni Carver kötetben 1976-ban megjelent *Nem ők a te férjed* (They're Not Your Husband) és Askildsen 1982-es *A szalmakalap* (Solhatt) című novelláját. Mindkét novella középpontjában egy párkapcsolati konfliktus áll, amelyet valamilyen változtatás hivatott feloldani, természetesen sikertelenül, hiszen a probléma sokkal mélyebben gyökerezik annál, mint ami a felszínen, azaz a novellában látszik. Ezt a tapasztalatot egyszerre közvetíti hasonlóan és különbözően Carver és Askildsen.

Bár a narrátor egyik esetben sem utal saját magára személyes névmással, vagyis Wayne C. Booth terminológiájával *dramatizálatlan*²⁷ marad, ez mégsem jelenti azt, hogy működését láthatatlanná tenné. Az éber olvasó már az első mondatban kiszűrhatja a narrátor erős jelenlétét: Carvernél azonnal megtudjuk a főszereplő foglalkozását, Askildsennél pedig az első mondat második tagmondatában kiderül, hogy a szereplők régóta ültek már csendben. Vagyis a narrátor azonnal jelzi, hogy jelen van, és ő dönti el, mit fontos közölni és mit nem, mert minden információhoz hozzáfér. Booth szavaival, „az imperszonális narráció egyáltalán nem jelent a mindent tudástól való mentességet”.²⁸

Amiben elsőre némi különbség mutatkozik a két szöveg között, az az elbeszélő és a karakterek, illetve leginkább a fokalizált karakter közötti távolság kérdése. „A gondolatok és az érzelmek inkább sejtetve vannak, semmint kimondva”,²⁹ írja Clark a minimalizmusról, és ennek a kritériumnak Carver első pillantásra kétséget kizáróan jobban megfelel, mint Askildsen. Utóbbi novellájában a narrátor húsznál is többször tudósít a férfi szereplő gondolatairól (ritkábban érzéseiről), viszont a *Nem ők a te férjed*ben is van példa ilyesmire, négy alkalommal. Azonban a végeredmény szempontjából már nincs ekkora különbség a két szöveg között. Hiába tudunk meg többet közvetlenül a főszereplő gondolatairól a *Szalmakalap*ban, ez valójában mégsem segíti az értelmezést, nem tölti ki a kihagyások által hagyott űrt, mert az erősen egy karakter szemszögéből láttatott történetben ez a karakter ugyanúgy el van veszve, ahogy az olvasó. Nem ad megbízható értelmezést a

24 Thomas Phillips, *The Subject of Minimalism: On Aesthetics, Agency, and Becoming* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 13.

25 Biguenet, „Notes of a...”, 45.

26 Abádi Nagy Zoltán, „Minimalizmus és narratív technika”, *Irodalomtörténet* 74, 1–2. sz. (1993): 311–323, 312.

27 Booth azt írja erről a módról, hogy „a szerző expliciten elhelyez egy narrátort a szövegben, még akkor is, ha egyáltalán nem ad neki személyes jellemzőket” – Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago etc.: The University of Chicago Press, 1983²), 152.

28 Booth, *The Rhetoric...*, 161.

29 Clark, *American Literary...*, 26.

történeseknek, hanem leginkább találgat, kérdéseket tesz fel magának, amikre ugyanúgy nem tud választ adni, ahogy mi sem, például: „Arra gondolt: Hogy értette azt, hogy benned nincs [emberi szokás].”³⁰ Vagy ha mégis megenged magának valamiféle értelmezést, az sokkal inkább lesz elhamarkodott, hirtelen jött gondolat, mint elmélkedés: „Azt gondolta: Most úgy tesz, mintha minden rendben volna, főleg nekem játszik, nem fogok könnyörögni.”³¹

A múlt idő ellenére az elbeszélő nem egy, az eseményekre visszagondoló, feldolgozó-analizáló perspektívából próbálja megfejteni a történeket, hanem mintha egy részletet kiragadva a valóságból, megmutatná azt. Ebből a szempontból nem is igazán van jelentősége annak, hogy milyen ideidőben zajlanak az események, bár Kim A. Herzinger szerint a minimalista művek egyik jellemzője, hogy gyakran íródnak jelen időben.³² A különbség tehát leginkább abban van, hogy Carvernél még csak a kérdések sem tevődnek fel, a szereplő látszólag csak csinálja, amit csinál, anélkül, hogy reflektálna akár csak a saját lépéseire. Végeredményben azonban mindkét novella igazolja azt, hogy „[a minimalisták] nem hajlandóak szociológusnak, pszichológusnak vagy moralistának mutatni magukat”.³³

Ráadásul Askildsen írásai között is találunk olyat, az 1996-os *Egy nagyszerű helyet* (Et deilig sted), amelyből teljesen hiányzik az érzelem- és gondolatközvetítés. És bár Carver az 1983-as *Katedrális* (Cathedral) című kötetében – amelyet gyakran szoktak úgy emlegetni, mint Carver nem minimalista kötetét – a címadó novella rendszeresen él az elbeszélő-főszereplő gondolatainak kimondásával, itt is az történik, ami a minimalista novellisztikában oly gyakran: a narrátor „azt akarja az olvasóktól, hogy levonják a saját következtetéseiket”.³⁴ Például amikor arról számol be, hogy a felesége jóbarátja, a vendégségbe érkező vak férfi által küldött egyik kazettát akarták meghallgatni a feleségével, mert azon az énelbeszélő is szóba kerül, de pont a róla szóló részig nem jutottak el, akkor ő ezt csak ennyivel nyugtázza: „Talán így is volt rendjén. Hallottam, amit hallani akartam.”³⁵ Hasonló módon jár el Askildsen főhőse, az 1999-es *Martin Hansen kőszálásaiban* (Martin Hansens utflukt): „...eszembe jutott valami, amit apám ismételtetett, amikor gyermekkoromban, ha megtagadtak tőlem valamit, azt mondtam: Akarom! Apa azt mondta: A te akaratom az én nadrágzsebemben van, és én életemben először tűnődtem el azon, hogy mi köze volt a nadrágzsebnek bármihez.”³⁶ És bár pár sorral lejjebb még ehhez hozzájön egy félmondat: „vajon a saját akaratát is ott tartotta?”,³⁷ az elbeszélő mégsem segíti az olvasót az értelmezésben.

30 Kjell Askildsen, *Úgy mint azelőtt*, ford. Pap Vera-Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012), 66.

31 Askildsen, *Úgy mint...*, 69. – „Han tenkte: Hun later som ingenting, gjerne for meg, jeg skal ikke krysse henne.” (204.)

32 Kim A. Herzinger, „Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes”, *New Orleans Review* 16, 3 sz. (1989): 73–81, idézi Motte, *Small worlds...*, 23.

33 Herzinger, „Introduction...”, 16.

34 Clark, „Keeping the Reader...”, 108.

35 Raymond Carver, *Katedrális*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2011), 232.

36 Askildsen, *Úgy mint...*, 25.

37 Uo.

Ha ezeknél a részleteknél az elbeszélő megfejtené a saját kijelentéseit, az mindenképpen a novella élvezhetősége ellen hatna, egy fontos feszültségkeltő elem veszne el befogadó és szöveg viszonyában, így azonban az olvasó arra van kényszerítve, hogy kiegészítse a narratívát, próbálja kikövetkeztetni a szereplők személyiségét, frusztrációja mögötti okokat. Ez tehát az ábrázolásnak, kérdezősnek az a módja, amely elvezet Thomas Phillips megállapításához, miszerint a minimalizmus „a megszokottat újra érdekessé teszi, és megpróbál meggyőzni minket arról, hogy a mindennapi tapasztalataink látszólagos banalitása azonnali, közvetlen vizsgálatot igényel”.³⁸

Felmerülhetne annak a lehetősége is, hogy a szereplők szűkszavúságának, önkifejezésük nehézségének okát az alacsony társadalmi státusukban keressük. Ilyesmire utalhat Knudsen is, amikor a minimalizmus karakterjegyei közé sorolja, hogy olyan embereket ábrázol, akik nem képesek kommunikálni és kifejezni a gondolataikat.³⁹ Azonban a szereplők ezen jellemzője nem kapcsolható egyértelműen a műveltséghez, társadalmi osztályhoz. Askildsen szereplőinél semmi nem utal arra, hogy alsóbb osztályokból jönnének, a könyveiről születő kritikáknak mégis visszatérő eleme a szereplők szűkszavúságára való reflektálás. Sindre Hovdenakk például a legutóbbi, 2015-ben megjelent *Vennskapets pris* (A barátság ára) című novelláskötetéről írja, hogy „mint korábban annyiszor, a szerzőnél most is a távolságról és a hallgatásról van szó”.⁴⁰ A címadó novella remek példája ennek a jelenségnek, a következő párbeszéd-részlet is ebből az írásból van:

Úgy gondoltam, mivel ő akart találkozni, biztosan beszélni szeretne valamiről, úgyhogy megszólaltam:

– Szóval?

– Szóval – ismételte meg, majd rövid szünet után hozzátette: egészségünkre.

Lehúztam az aperitifet, és azt mondtam, ki kell mennem a mosdóba.⁴¹

A novellában ráadásul még szóba is kerül a szűkszavúság, mivel az adja a két egykori barát közti konfliktus alapját, hogy amelyikük a találkozót kérte, nem hajlandó beszélgetni; „...nem gondoltam, hogy megállás nélkül beszélünk kellene”,⁴² jelenti ki a szöveg vége felé, amikor az elbeszélő hangot ad emiatti frusztrációjának.

Carver kötetben 1976-ban megjelent *Miért nem táncoltok?* (Why don't you dance?) című prózájában is központi kérdés a kommunikáció. Például a hálósobabútorait általunk ismeretlen okból a háza elé kipakoló férfi nem hajlandó részt venni az egyik legalapvetőbb kommunikációs sémában, az

38 Phillips, *The Subject of...*, 4.

39 Knudsen, „Minimalisme...”, 117.

40 Sindre Hovdenakk, *Historisk comeback for Kjell Askildsen: Bokanmeldelse: Kjell Askildsen „Vennskapets pris”* hozzáférés: 2018.12.16, <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/B85Aw/historisk-comeback-for-kjell-askildsen-bokanmeldelse-kjell-askildsen-vennskapets-pris>

41 Kjell Askildsen, „A barátság ára”, ford. Vajna Ádám, *Észak* 1, 3. sz. (2018): 89–92., 90.

42 Kjell Askildsen, „A barátság...”, 91.

alkudozásban, mind a kétszer elfogadja a tíz dollárral kevesebbet ajánló, az egész furcsa jelenséget garázsvásárnak néző pár ajánlatát. A meglehetősen különös, de alapvetően nem valószerűtlen történéseket felvonultató novella ráadásul azzal zárul, hogy a lány hetekkel később a sztorit meséli, azonban valamiért nem elégedett a saját elbeszélői képességével. Az írás ugyanis a következő mondatokkal fejeződik be: „Több is volt a történetben, tudta jól, de nem volt képes szavakba önteni. Egy idő után nem is beszélt róla többé.”⁴³

Ahogy azt már némileg érintettük, nemcsak a szereplők kommunikációs készségei szegényesek, hanem a novella elbeszélői nyelve is. „A nyelv: egyszerű és direkt”, „a narrátorok nem gyakran használnak választékos mellékneveket”, és „ritkán adnak dagályos leírásokat a látványról”⁴⁴ – ezek mind Clark kijelentései a minimalista novellák nyelvezetéről. Hogyan érvényesül Askildsennél ez a fajta nyelvi „szegénység”? Øystein Rottem az 1996-os *Hundene i Thessaloniki* (Thesszaloniki kutyák) című Askildsen-kötetről írt kritikájában ennek egyik módozatára hívja fel a figyelmet: „Nézzük meg például a párbeszédék igéit. Itt hasonlóan korlátozottak a variációk, mint a szereplők tevékenységeinél. »Mondta«, »mondta«, »mondta«, ismétlődik, miközben a szereplők rágyújtanak egy cigarettára, kinyitnak egy borosüveget, kiülnek a verandára, elmennek étterembe, megisznak egy korsó sört – újra és újra.”⁴⁵ A később született *A barátság ára* című novellában is csak a „sa” (mondta) igét használja az elbeszélő, a *Miért nem táncoltok?*-ban pedig szinte kizárólag a „said” (mondta) fordul elő, az egyetlen kivétel az egyik kérdőmondat után felbukkanó „asked” (kérdezte) ige. Mindez akkor is feltűnő, ha az angol és a norvég prózanyelvben sokkal ritkább az ezeket az igéket kiváltó szavak használata, mint a magyarban.

A nyelvi megformáltság tekintetében mindkét szerző vonzódik az egyszerű, dísztelen mondatokhoz. Erlend Fugleberg Bruaset Askildsen 1991-es *Johannes' oppmunntrende begravelse* (Johannes bízató temetése) című novellájáról írja, hogy „az egyszerű formanyelv olyan mondatszerkezeteken keresztül teremődik meg, amelyek csak a legalapvetőbbeket és a legfontosabbakat írják le, és minden mást kihagyunk”.⁴⁶ Ez a mondat azonban akár Carverről is szólhatna. Az egyik leghíresebb novellájában, az 1981-es *Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?*-ben (*What We Talk About When We Talk About Love*) például a beszélgetés alapjául szolgáló két anekdota közül az egyik a következő mondatban összegződik: „Terri elmondta, hogy az a férfi, akivel Mel előtt élt együtt, annyira szerette őt, hogy megpróbálta megölni.”⁴⁷ Brian Stonehill szerint is ezen a mondaton keresztül ragadható meg remekül „Carver

43 Raymond Carver, *Kezdők*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2010), 12.

44 Clark, „Keeping the Reader...”, 106.

45 Øystein Rottem, „Raffinert, polert, uten sprekker”, *Dagbladet*, 1999. márc. 10., 18.

46 Erlend Fugleberg Bruaset, „Det finnes for mange fine ord i verden”: *En studie av sjangerfeltet kortprosa i lys av Kjell Askildsens »Johannes' oppmunntrende begravelse«* og Tor Ulvens *Fortæring* (MA-szakdolgozat, Universitetet i Bergen, 2013), 34.

47 Raymond Carver, „Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk”, ford. Matolcsi Gábor, in: Raymond Carver, *Nem ők a te férjed*, 63–73. (Pozsony: Kalligram, 1997).

jellegetes stílusának »alig berendezett« természete”.⁴⁸ A mindenféle fölösleget elhagyó mondatszerkesztés mellett, ahogy az a „said” szónál már előkerült, az eredetiben a fogalmazás repetitív természete is szembeütő, nemcsak az idézett mondatban, de már magánál a címnél is. Ismétlődések, monotonitás megfigyelhető Askildsennél is, a következő részlet az 1982-es *Semmit semmiért* (*Ingenting for ingenting*) című novellából van: „Aztán csak ült és elképzelte. Egy idő után azt gondolta: *Senki nem tudja, mire gondolok. Képzeld el, ha Ingrid tudná, hogy most épp mire gondolok.*” (kiemelések tőlem)⁴⁹

Az egyszerű nyelvezetnek része lehetne az átvitt értelem, a szimbólumok hiánya is. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Például hiába jelenti ki Askildsen egy interjúban, hogy „tudatosan soha egyetlen művemben sem használtam még szimbólumot”,⁵⁰ később mégis el kell ismerje, hogy lehet néha igaza annak, aki ilyesmiket olvas bele a műveibe. Erre ugyanis gyakran adnak lehetőséget a szövegek, teljesen függetlenül a szerző szándékától. Ilyen szimbólum lehet két, már alaphoz kiemelt pozícióban, címben szerepeltetett tárgy, a szalmakalap a *Szalmakalapban*, illetve a dzsóker az 1991-es *A dzsóker* (*Jokeren*) című novellában. „Ha Jugoszláviában leszünk, megveszem magamnak azt a szalmakalapot, amit tavaly elmulasztottam megvásárolni”⁵¹ – jelenti ki a feleség az előbbi szöveg legelején, és bár a kalap mint tárgy nem tér vissza a novellában, ez a mondat mégis érdekes viszonyban áll az utolsó kijelentéssel: „Tudod, hogy nem tettem volna meg, ha helytelennek tartod.”⁵² Utóbbi mondat már arra vonatkozik, hogy a nő a férje akarata ellenére munkát vállalt, amibe a férfi végül is belenyugszik, de azért kijelenti, „de továbbra is azt kell tenned, amit én mondok”.⁵³ A szalmakalap így utólag egyszerűen válik a szabadság és a kötöttség kettős szimbólumává, hiszen, akárcsak az állásról, látszólag egyedül a nő dönt róla, mégsem csak rajta múlik a megszerzése, hiszen a Jugoszláviába utazás is a férjjel együtt történik. A *dzsókerben* az énelbeszélő Joachimot végül elhagyó Lucy által szinte rituálisan elégetett kártyalap egy értelmezésekre különösen nyitott motívumként lép fel, melyek közül a legegyszerűbb talán a Joachim mint dzsóker értelmezés. A kritika Carverrel kapcsolatban is szokott szimbólumokban gondolkodni. A *Jól jön ilyenkor az a pár falat* (*Small, Good Thing*) például William L. Stull szerint „a napfelkeltével végződik, a feltámadás klasszikus szimbólumával”.⁵⁴

48 Brian Stonehill, „Brian Stonehill on the Anecdotes in the Story,” in *Bloom’s Major Short Story Writers: Raymond Carver*, ed., intro. Harold Bloom, 75–77. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2002), 76.

49 Askildsen, *Úgy mint...*, 207. (A norvégban még inkább szembeütő a monotonitás, ott ebben a részletben ötször ismétlődnek a *tenke* [gondol] ige különböző alakjai.)

50 Alf van der Hagen, „Solskinshistorier?: De stygge historiene kan være veldig pene når det kommer til stykket”, in red. Alf van der Hagen: *Dialoger* (Oslo: Oktober Forlaget, 1993), 9–32, 32.

51 Askildsen, *Úgy mint...*, 65.

52 Askildsen, *Úgy mint...*, 76.

53 Uo.

54 William L. Stull, „Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver”, *Philological Quarterly* 64, 1. sz. (1985): 1–15, idézi Jon Powell, „The stories of Raymond Carver: The menace of perpetual uncertainty”, *Studies in Short Fiction* 31, 4. sz. (1994): 647–656, 652.

Ha a leírásokat vizsgáljuk, szintén sok hasonlóságot találunk a két szerző között. Már az is ebbe az irányba mutat, hogy Askildsen és Carver prózáját is gyakran szokták Ernest Hemingway-éhez hasonlítani.⁵⁵ Azonban akárcsak Hemingway, az itt vizsgált két szerző sem számúzi az egyes esetekben hangulatkelő leírásokat, amelyekbe az ilyesmire nyitott olvasat akár szimbólumokat is beleláthat. Askildsennél nehezebb példát találni a látvány kifejezetten leíró részekkel való bemutatására, de például az *Egy nagyszerű helyben* (Et deilig sted) előfordul ilyesmi: „A hegyek fölött, keleten sápadtan világított a holdsarló. A levegő mozdulatlan volt, a tenger szinte hangtalanul csapódott a part köveinek.”⁵⁶

Carvertől könnyebb példát hozni, az 1981-ben megjelent *Beszélni kell* (A Serious Talk) című novellájában így hangzik egy, a történetvezetés szempontjából főlőslegesnek látszó, de valójában kifejezetten hatásos leírás: „A karácsonyfa pislogva világított. A kanapé egyik végében egy halom színes selyempapír és fényes doboz. Az étkezőasztal közepén egy petrezselymes tálon, mint valami megtépázott fészekben, félig lerágott bőrös pulykatetem.”⁵⁷ Clark az ehhez hasonló részletek felbukkanását az irodalmi impresszionizmusig vezeti vissza, ahová olyan szerzőket sorol, mint Ernest Hemingway, Joseph Conrad, vagy éppen Anton Csehov. Az impresszionista és a minimalista próza kapcsolatáról pedig azt írja, „mindkét mód az érzékszervi tapasztalat közvetlenségét hangsúlyozza; az elbeszélők beszámolnak eseményekről, de nem magyarázzák meg azok morális vagy filozófiai jelentőségét”.⁵⁸ Javarészt ennek köszönhető, hogy sok esetben úgy tűnik, felesleges részletekről kapunk információkat, mint amikor Carver elbeszélője közli az 1976-os *Esti tanfolyam* (Night School) című szövegben, hogy „ketten a bejárat mellett csocsóztak”,⁵⁹ de sem előtte, sem utána nem ír róluk semmit; vagy amikor Askildsen narrátora az 1982-es *Úgy mint azelőttben* (Alt som før) megjegyzi, „a felszolgáló és a skót sakkoztak”.⁶⁰

Az egyébként visszafogott prózanyelv miatt az ilyen részletek a szorosabb olvasás során kilógnak a szövegből. Az elbeszélő, ahogy már említettem, általában kevés fogódzót ad, emiatt pedig „minden [szónak] nagyobb jelentősége lesz az értelmezés szempontjából”.⁶¹ Tehát a szöveg kifejezetten arra készlet, hogy megtaláljuk az okát annak, miért épp a fent is említett részletekről tudósít a narrátor, és miért nem másról, vagy másról is. Azonban, ahogy ezeken a példákön is látszik, az egyszerű találgatáson, vagy esetleg az ilyen részletek fölötti átsikláson kívül mást nem tehetünk. Ahogy azt a minimalista novellától megszokhattuk,

55 Vö. Øystein Rottem, *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen*, bd 2. (Oslo: Cappelen, 1997), 104.; Andersen, *Norsk litteraturhistorie...*, 476., illetve Arthur F. Bethea, „Raymond Carver’s Inheritance from Ernest Hemingway’s Literary Technique”, *The Hemingway Review* 26, 2. sz. (2007): 89–104.

56 Askildsen, *Úgy mint...*, 185.

57 Raymond Carver, „Beszélni kell”, ford. Matolcsi Gábor, in: Raymond Carver, *Nem ők a te férjed*, 52–56., (Pozsony: Kalligram, 1997) 53.

58 Clark, „Keeping the Reader...”, 110.

59 Raymond Carver, *Befognád, ha szépen kérlek?*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2011), 108.

60 Askildsen, *Úgy mint...*, 131.

61 Clark, „Keeping the Reader...”, 106.

nincsen egyetlen, minden kétségünket feloldó helyes megfejtés. A narrátor lát-
szólag nem válogatja meg rendesen, hogy mit közöl, így pedig felmerülhetne,
hogy a szöveg a hétköznapi, szóbeli történetmesélést imitálja, ahol nem ritka,
hogy a mesélő leragad egy-egy felesleges részletnél. Ennek azonban ellentmond,
hogy a minimalista novellák szerkezete szembetűnően kimódoltabb (már csak a
kihagyások miatt is) a szóban elmesélt történetekénél.

Most, hogy néhány szempont segítségével már ízelítőt kaptunk arról a módról,
amellyel a világ lecsapódik a minimalista műben, felmerülhet a kérdés, hogy
hogyan viszonyulnak az Askildsen és Carver által megírt történetek egymáshoz.
A posztmodern után szembetűnő, hogy „*a minimalisták visszatérnek a hétköznapi
ember hétköznapi valóságához*”,⁶² de valóban hétköznapi-e, ami a két szerzőnél
történik?

Henning Hagerup az Askildsen összegyűjtött novelláihoz írt utószavában
a következőt állítja: „*Sok novella szürke, anonim életet élő emberekről szól, akik alig
észrevehetőek a nagyvilág számára, és semmiben, vagy legalábbis kevés dologban remény-
kedhetnek.*”⁶³ Ayala Amir pedig Carver vizuális poétikájáról szóló könyvében azt
írja, „*a tipikus carveri történet egy hétköznapi helyzetet ír le [...], karakterei [...]
gyakran szembesülnek kilátástalan, valódi alternatívák nélküli életükkel.*”⁶⁴

Carvernél bár a kiindulópont valóban gyakran hétköznapi, mégsem ritka,
hogy az események különös fordulatot vesznek. A kötetben először 1981-ben
megjelent *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünkben* (Tell The Women We're Going)
például két barát közös családi összejövetelén indul a történet, azzal folytatódik,
hogy a két barát innen kiszakadva biliárdozni megy, de mégis oda fut ki, hogy
egyikük megöl két ártatlan, fiatal lányt, akiket elsőre úgy tűnt, csak felszedni
szerettek volna.⁶⁵

Az ehhez hasonló történetek miatt eshet meg az, hogy Karin Knudsen egy
mondaton belül két, látszólag egymásnak ellentétes megállapítást közöl a mini-
malizmusról. Szerinte egyszerre jellemzik ezt a fajta prózát a „*felkavaró, gyakran
szörnyűséges történetek és szituációk*”, valamint „*az átlagos, hétköznapi szituációk és
szereplők gyakori használata*”.⁶⁶

Hogy ez valójában miért nem ellentmondás, az néhány konkrét példával
könnyen alátámasztható. Carver novellái bár egyértelműen szoros kapcsolat-
ban állnak a hétköznapisággal, mégis mozgatnak nem hétköznapi szereplőket,
bemutatnak nem hétköznapi eseményeket. Előbbire kiváló példa a kampókezű
házaló fotós az 1981-es *Kereső* (Viewfinder) című novellából, vagy az 1976-os

62 Abádi Nagy Zoltán, „A mai amerikai minimalista próza: kategória-használati és definíciós helyzet-
vázlat”, in *Studia Litteraria*, XXX., szerk. Bitskey I. és Tamás A., 87–106. (Debrecen: Debreceni Kossuth
Lajos Tudományegyetem, 1992), 90.

63 Henning Hagerup, „Etterord”, in Kjell Askildsen, *Samlede noveller*, 457–469. (Oslo: Oktober
Forlaget, 1999), 460.

64 Ayala Amir, *The Visual Poetics of Raymond Carver* (Lanham etc.: Lexington Books, 2010), xvii

65 A novellának két verziója is kiadásra került, de a később megjelent, bővebb változatnak is a fent
leírtak adják a törzsét, azzal a különbséggel, hogy ott Jerry csak az egyik lányt öli meg.

66 Knudsen, „Minimalisme...”, 117.

Dagadék (Fat) című novella címszereplője, a már-már groteszk módon kövér férfi, utóbbira pedig a *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünkön kívül*, a már szintén említett *Miért nem táncoltok?*, amelyben feje tetejére áll a világ, és a ház bútorai kikerülnek a kertbe.

Askildsen kevésbé végletes, azt is mondhatnánk, hétköznapiabb. Szereplői gyakorlatilag sosem bírnak különösebb ismertetőjegyekkel, a legtöbb esetben alig tudunk meg róluk valamit. Talán a leginkább nem hétköznapi helyzetben lévő karakter az 1991-es *Végtelen, pusztá táj* (*Et stort øde landskap*) énelbeszélője, a begipszelt lábú, szinte mozgásképtelen férfi. Ami a tragikus vagy furcsa eseményeket illeti, azokra már Askildsennél is könnyebb példákat találni, gondolok itt az 1987-es *Egy hirtelen támadt, felmentő gondolat* (*Et plutselig frigjørende tanke*) énelbeszélőjének öngyilkosságára, vagy éppen az 1991-es *Itt van a kutya elásva* (*Der ligger hunden begravet*) című novella kiindulópontjára, a rejtélyes módon a pincébe került döglött kutyára. Azonban itt fontos Per Thomas Andersen megállapítása, miszerint „*a minimalista stílus [Askildsennél] többek között azt is magába foglalja, hogy meglehetősen kevés, de karakterisztikus kellék jelenik meg a szövegeiben*”, 1996-os kötetében a „*Hundene i Thessalonikiben szinte ugyanazokat a kellékeket használja minden szövegben (cigaretta, borosüveg)*”.⁶⁷ A véges számú, egyszerű kellék használata egyértelműen a hétköznapiság tapasztalatát erősíti.

Ami viszont még inkább a hétköznapisághoz közelíti a novelláit, az a Carverétől eltérő felépítésük, elsősorban az epifánia hiánya. Hiszen az, hogy valamiféle hirtelen felismerésre szert teszünk, valamiféle kinyilatkoztatást élünk át, semmiképp sem tekinthető mindennapi eseménynek. Márpedig Carver több novellájában is ez történik. Az 1983-ban megjelent *Tollakban* (*Feathers*) az elbeszélő meglátogatja egy barátját a feleségével, és az általa is bevallottan különleges látogatás, valamint az ehhez kapcsolódó kifejtetlen epifánia után gyereket nemzenek. A feleség pedig évekkal később is úgy gondol vissza arra az estére, mint a változások kezdetére. A *Jól jön ilyenkor az a pár falat* végén megjelenő feltámadásszimbólumról már esett szó, de szintén egyfajta megvilágosodás történik a Katedrálisban, ahol a vak férfival együtt rajzoló énelbeszélő számára „*az ontológiai jelenlét kiterjedt másra, ezáltal pedig a határtalanság érzését is hordozta*”.⁶⁸ „*Szinte az összes életben, amit [Carver] bemutat, van egy döntő, revelatív momentum*”,⁶⁹ írja kritikájában Bruce Weber, Gordon Weaver pedig úgy fogalmaz, „*Carver számára a történet epifánia*”.⁷⁰ Vagyis röviden szólva Carver novellái gyakran valamiféle reveláció felé tartanak, „*valamit kétségkívül tanulunk a történetek végén, és ennek folyományaként létrejön egy konklúzió a expozíciótól a konfliktuson keresztül a feloldásig*

67 Andersen, *Norsk litteraturhistorie...*, 478.

68 Phillips, *The Subject of...*, 60.

69 Bruce Weber, „Raymond Carver: A Chronicler of Blue-Collar Despair”, *The New York Times Magazine*, 1984. jún. 24.

70 Gordon Weaver, „Introduction”, in *The American short story, 1945–1980: a critical history*, ed. Gordon Weaver (Boston: Twayne, 1983), xv.

végbemenő folyamatról”, még ha sokszor nem is teljesen tiszta, „pontosan mi is fog változni”.⁷¹

Ezzel szemben, ha megvizsgáljuk Askildsen novelláit, több esetben is azt találjuk, hogy a szereplők a novella végére visszatérnek a kiindulópontozhoz, bár az is kérdéses, feltételezhetünk-e egyáltalán bármiféle elmozdulást onnan. Ha találkozunk is aktív cselekvő szereplőkkel, nem érnek el igazi változást, például hiába hajt végre lázadást a már említett *Solhatt* női karaktere a hagyományos férfi-női szerepek ellen azzal, hogy munkát vállal, a lényegét tekintve nem történik változás, otthon és a férjéhez képest ugyanabban az alárendelt szerepben marad. És hiába indul útnak egyfajta menekülésként, lázadásként az *Ütközés* (Kolisjonen), *A thesszaloniki kutyák* (*Hundene i Thessaloniki*), a *Martin Hansen kószálásai*, *A tücsök* (Gresshoppen) és az *Úgy mint azelőtt* novellák férfi szereplője is, mindig visszatérnek legfeljebb pár óra után oda, ahonnan elmentek. A novellák vége sosem ad feloldást a (legtöbb esetben párkapcsolati) krízisre. Ezt legjobban a *Martin Hansen kószálásai* utolsó mondatai mutatják: „Ez nem változtat semmin, mondta. Nem, gondoltam. Vagy talán mégis? – kérdezte. Nem, feleltem.”⁷²

Bár eddig leginkább hasonlóságokra koncentráltam, fontos leszögezni, hogy természetesen a két szerző prózájában szép számmal találhatnánk különbségeket is, ahogy azt az utolsó bekezdések is bizonyítják. Mégis úgy tűnik azonban, hogy egymástól többé-kevésbé függetlenül is lehet két szerző hasonló „programmal” meghatározó a saját nyelvének irodalmában. Az, hogy ez az egymástól való függetlenség valójában milyen mértékű, már egy másik tanulmány témája lehetne. Ezzel kapcsolatban nem érdemes megfigyelni arról sem, hogy ezek a hasonló működésmódok javarészt más irodalmi tradícióból nőttek ki, ennek a vizsgálata is időszerű lehet. Továbbá izgalmas iránynak mutatkozik más nyelvek irodalmaiban vizsgálni az ily módon „amerikaiatlanított” amerikai minimalizmushoz kapcsolódó tendenciákat, szerzőket.

Természetesen az ehhez hasonló vizsgálódások során könnyű beleesni a túlzott általánosítás hibájába, mégis úgy gondolom, érdemes néha a nagy képre koncentrálni, mert a nap végén, ha valaki megkérdezi tőlünk, ki volt Kjell Askildsen vagy Raymond Carver, úgyis valami olyasmit mondunk majd: író, akit leginkább minimalistának tartanak. Ha pedig visszakérdeznek, az mit jelent, máris tudjuk árnyalni a képet.

71 Philip John Greaney, *Less is More: American Short Story Minimalism in Ernest Hemingway, Raymond Carver and Frederick Barthelme* (PhD-értekezés, Open University, 2005), 247.

72 Askildsen, *Úgy mint...*, 32.

A. Gergely András

A regények teste a testek regényeiről

Képtelenül képes asszociációk az újabb regényáradatból

Mintegy röpké pillantással fölmérhető, hogy talántán nem tisztán irodalmi felületre szánt esszéista okoskodás lesz ez, egyszerre ígér irodalmat és kultúrakutatást, magatartásmodelleket és értelmezői apparátust, olvasatot és pszichohistóriai szublimációt is. Viszont lehet, a végére esetleg mégis kiderül, hogy megférnek ezek egymással, főképp ha egész fő irányuk ugyanarra fordul. S bár szintiszta irodalom, az olvasatok nagyon is egybezengenek a társadalomkutatás számára. Át az idői határokon, át a vallásiakon, s még a történetieken is. De még inkább át a közösség, a testiség, az interperszonális kapcsolatiság, a szimbolizációk megannyi határán is...

Tüzek, pusztulások, korok

Nem okvetlenül felnőttmese, de kamaszregénynek is beillik Dragomán György *Máglya* című regénye.¹ A pályaindító tónusregény (*A pusztítás könyve*) karkai és Bodor Ádámot idéző brutális tónusai, majd a kamaszfiú korképének megidézése után (*A fehér király*) itt most a kamaszlány sorsába kapaszkodó hétköznapiok élményvilága a meghatározó. A titkos-nyilvánosan fejbe lőtt diktátor és a mágikus természetességgel korszakból fakadó elhallgatás/elhallgattatás, meg a csakazértis kimondás/elbeszélés, látomásos közlés és mágikus örvény együttese jár karöltve, melyek meghatározzák a főszereplő kamaszlány vadóc erejét és gyászát, mely szülei elvesztése óta dül benne, s mintegy historikus kontrasztként jelzi az életvilág mindenkori dramaturgiáját. Nemzedékek jönnek és mennek, diktátorok uralognak és pusztulnak, nagyszülők válnak áldozattá vagy besúgóvá, szerelmek esélye villan és omlik romjaiba... – mindezek épp akkor, miközben a környező világ mintegy felszabadul, a Ceaușescu-korszak bukásával a zűrzavarok és emberi drámák is ködlően előviláglanak. Tüneteként ábrándként a morc nagypapa, az autóbalesetben meghalt szülők szöveg- és érzület-mintázatai, az utca félelmes befogadhatósága meg az iskola fogság-érzetű felszabadultsága – mindezek együtt, kavargásban, álmokban, képzetekben, halálban és rettegésben, kerítésdrót mellett, rókamodorban vörös-lő csalárdságokkal... A főhős Emma intézeti mentális erőszakból kimenekülése

¹ Dragomán György: *Máglya*. Magvető, Budapest, 2014, 444. oldal.

a véletlenül előkerülő nagymama révén, aki azután maga lesz a morális és életviteli etalon, egyúttal a szenvedés és méltóság hőse is – csupán bűvőjelképként őrzi a múlt érthetőségét, a jelen befolyásolhatóságát, a morális fogság árnyalatait és bátorságját is.

A kamaszkérdés persze nem a felnőtteké, akiket az feszít: a rituális máglya, melyen a diktátor kivégzése után nem éghetett el az árulások, a múlt bűnének temérdek teste és kinyögött súlya, s a forradalom véres eseményei (ki lőtt, kire, kinek parancsára, kik hittek ebben és kik csak élvezték, ki mindenki kúszott el és elő a zűrös történések napjaiban, s mi lett velük azután?)..., hanem a titkok révén fogságban tartott emberek öröksége, szülők szégyene és gyermekük önvádja, szabadságban élés lehetősége és iskolai osztálytársak szereptudata, származása, öltözete, viselkedésmintája inkább. A rejtve nyilvános erőszak bármikor mintázata is ott feszül a lapok sorai között, a tova hurcolt múlt a fegyelmező oktatók drilljében éppúgy megül, mint a kiskamasz lélekben, melynek mintegy saját máglyája a létezés öröme és titka, a szeretet, a boszorkányos nagymama mindennapos rítusainak elviselése, a menekülés és maradás talánya, a soha meg nem bocsátás örökségének súlya és a hangyák iránti felelősség érzése. Emma makacssága nemcsak korosztálya, hanem morális pátoszú, a saját kis mágiák rituális szenvedélyességének és a makacsságok kiskamaszos félszégességének mélyrétege is. Játékok mellett az elvegyülő szerelem, a kapkodás mellett a hajszolt tájfutás, a családregegy képzeleti jelenléte mellett a magány rémülete és révült áhítata is, a kamasz mélyenlátó pillantása mellett a testiség rejtelve, a további titkos tudások kalandja és a helytállás kényszeres öntörténete folytonosan. Testek a létben, lét a testekben – és kívülük is.

Dragomán valami lenyűgözően kamaszlányos, szökellően hevült, varázsló módon hatásos mesélő, kibogozhatatlan stílusművészete annyira manírtalan, hogy mintegy szárnyaló formát kap a reflexek számos mélyrétege, a „befelé figyelés” intimitása, a változó életvezetési súlypontok között a megtartás reménye is: „Csak az van, amire emlékszünk, amit elfelejtünk, az nincs többet, eltűnik a múltból, eltűnik a világból.” S ha létezik mágikus realizmus a dél-amerikai irodalmi valóságban, Dragomán ennek erdélyi változatát és magyar rémképét fejleszti ki. Az önkép társadalmisága, a létet folytonosan megmerénylő múltképek, a város tónusa és a kemény önmegtartás, a saját szabadság joga és tőkealapja, a sziklabátor jellem alakulásának örületes titkossága úgy feslik föl ebben a mézsűrűségű szövegtüneményben, ahogyan senki más nem ír, senki nem lát, vagy soha nem kellően bátran. A *Máglya* (pusztításkönyvvvel összehasonlított) épüléskönyv is oly megszélesített rókákkal, tűzvörös füstökkel, lelki párakkal van tele, hogy a szabadság élménye (vagy remélt képzelet) sajátos valóságtompító tudathasadékokkal van megrakva, a kényszeres dac és a föloldott röppenésvágy olyan harmóniáival elegyedik, ahol a komótos helyszínek és szavak, színek és szagok terheltsége egy mozgékony lélek otthontalan örömet keltei. Egy lélek teste keresi társadalmi testét, a regény maga pedig mindkettőt magába foglalja. Ez a vallo-másos intimitás, az éntregény tónusa egyszerre eltávolító a párbeszédekben és magába ölelő a narratívákban, boldogságlátszatokkal teli a diófán vagy a fészertitkos öblében, de a szabadság hamiskás tónusa is beleköltözik a szerepek dióke-

ménységű emlékezeti anyagába: a köznapi rítusok ritmusa a nagymama bővüléseivel és szabályalkotó morális meséivel, az iskola és a kortársak hamistudati kitettségével kontrasztban éppúgy a szabályszerűségek Rendje, mint a traumák bekövetkezésének bármikor lehetőségessége. Az elmúlt háborúk és a jelenkoraiak, a személyesek és a köztörténetiek, az emlékezetiek és az érzelmiéek épp olyan terápiás eszköztár részei, mint a felejtések, lemondások, veszteségek, történelmek zúzó tömege. Emma otthonos szeretetté formálódó otthontalansága a bizonytalanságok eufóriájában keményedik akarattá, „csakazértis önmagam leszek, csakazértis szabad leszek” elszántságává, a tenyerembe tűt magam szúrok, hogy tanuljam a fájdalmat és akaratot szomorúságává: *„Nagymama azt mondja, megértettem a lényegét, vagy mindig is tudtam. A fájdalom segít emlékezni, de úgy, hogy mégse csak a fájdalomra emlékszünk, hanem mindenre, mert muszáj mindenre emlékezni, mert csak az van, amire emlékszünk, amit elfelejtünk, az nincs többet, eltűnik a múltból, eltűnik a világból”*. A fényképek és tárgyak belső és jelentésszerű rendje a szembesülés és tanulás eszköze, de a biztonság és személyes szabadság, a saját határok tájfutási terepe is: *„Nagymama megszólal, azt mondja, húzzam csak, ne féljek. Ez csak egy agyagember, úgy hívják, Földcsontja. A szolgálk lesz, a fászkamrámban fog lakni, azért hívtuk, hogy vigyázzon ránk”*. De amikor már sem az agyagember „házi gólem” mivolta, sem a diófa titkai nem kínálnak megértést, még mindig ott marad a megfigyelés bátorsága és a kérdés joga: *„Rám néz, azt mondja, lehet, hogy így volt, és lehet, hogy nem, de akárhogy is próbálja eldönteni, nem tudja megmondani, melyik az igazság.”* Az igazságnál igaztalanabb meg nemigen van, a nagymamával kötött vérszerződés és a beavatottság folytonossága viszont tovaterelik a regényt az önismeret varázslata és a biztos világkép „prímuszámokra építésének” biztonsága felé. A filmszerűen leíró szövegvilág éppen Dragomán nyelvi leleményével és teremtő képzeletével lesz oly módon szinte nyolcvan tüneményes novellára szabdalva, kis hangyajelekkel elválasztott nagyregény, hogy időisége minduntalan jövőfókuszú jelen és folytonos múlt között lengedez. A fénykép, az illatjegyzet, a máglyákon átívelő jelenképzetek is éppúgy jelentésszerű jelek, mint a maradékok törmelékei: *„a máglya helyén nem maradt semmi más, csak kormos üvegszilánkok...”; „Azt mondom, nincs igazság, pont úgy, ahogy Apa mondta volna...”; „ide olyanok járnak, akik szeretnek rajzolni, olyanok, akik maguktól is tudnak dolgozni, nem csak akkor, ha megmondják nekik, hogy mit csináljanak...”*.

Dragomán a kibírhatatlanul édes létek és ízek csípősségétől a sorstalanság rettenetéig ívelő térben szerepelteti Emmát, amivel épp a múltbeli és a jelenmúltként átélhető közötti mágikus lét sebezhetőségét, kitettségét sugallja mesterien, nyelvileg is minden diktatúrával, terrortal és félelemmel szembevetve. Emma lassuló futása és rádöbbenése a kíméletlenség rókacsapda-rejtetten nyilvános drámájára, szabadító lelke és a diktatorikus lét elleni öslázadása olyan testesülés, melynek regényélményhatárai a kételyeken túli térbe, az elhallgatás vagy elkülönülés intimitásaiba, a nyelvi diktatúrák mindenkorai sejtéseibe és a merényletek büntetlenségének kihívásai felé vezetnek. Szerelem, szabadság és varázslat a mágia rejtekező célja, a megtorlás és rabság a dúvadok máglyáinak eszköze – e kettő között sejlik Emma szabadsága és mágikus magánrealizmusa. Csodásan, ívelten, zakatolón és őszi ködökbe vagy téli rókalábnymokká formáltan...

Dadogós földrajz, mozgó test, magánmonológ

Talán nem oly ritka, ez esetben mégis sajnálatos, hogy megtévesztő, sőt kicsit lehangoló is, de fölöttébb lelki kimagyarázásra emlékeztet a kötet cím: *Egy dadogás története*. A szerző pedig, Vida Gábor, ki nemcsak jeles regényíró, de folyóirat-szerkesztő is Marosvásárhelyen a *Látónál*, biztosan kellett érzékelje, mit sugall, mire enged gondolni, képzelegni maga a cím, s a mögé ábrándolt tartalom.² Pedig hát csöppet sem dadogás ez, hanem száraz hangon és sok szempontú rálátással elővezetett história, magánérdekűen elbeszélte családtörténet, életút-kezdet inkább, s ha benne dadogás van is, az inkább ragozás, eltérő aspektusok idői és tónuspróbája, értelmező kísérlet a történő világról, egy Ceaușescu-féle világról, vidékiségről, falu és bányászváros, észak és dél, paraszt és alkalmazott-értelmisségi, küzdésképtelen és küzdésképes világok különbségeiről. S ha csupán családhistória első kötete lenne, mondjuk egyik a valamiképp eltervezett négyből, akkor sem volna döcögős, legfennebb kimért, szikáran szabott, személyes spektrumon át elbeszélhető időszak, melyben épp a ragozás tónusai, a szereplők unásig ismert karakterének személyes megszólaltatása, saját hangon leleplezett milyensége adja a ciklusok, helyszínek, időszakok váltakozását, mélyebben a nagyszülők generációjától a saját kiskamasz életkorig záródóan, a visszavetítve elbeszélte emléktörténelem legárnyaltabb részleteiig, a családon túl a rokonság, a környezet, a társak, a szomszédság állapotrajzáig. A társadalmi testig, melybe az önállóságra kárhozódó személyes test a megtapasztalás kietlenségével építi meg létének biztos bázisát.

De kár lenne érte, ha rendszertipikus nyomorral, erőszakos szomszédokkal, elsunyított titkokkal, besúgott súghatatlanságokkal, kezelhetetlen iskolásfiúkkal vagy alkoholista nagybácsikkal akarnánk társas Erdély-történetté tenni, amit Vida Gábor megírt. A fentiek értelmében meg sem írta, be sem fejezte, rendszerváltásra sem hangolta, kisebbségire sem cizellálta, amit gyermeki fejlődéstörténetként körvonalazott. De akart-e többet, s nem eléggé siralmasan mély ez amúgy is?

„A Nagy Erdély-regényt most sem tudom megírni, mert valami egészen más jár az eszemben, egy vagy több lépcsőfokkal mélyebben. Különben Erdély ma már egy kisregény csupán, zsugorodik, és unja mindenki, elege van belőle, fárasztó, lerágott csont, és miközben a múltra meg a hagyományokra épülő jövőt firtatjuk, mindenki elfelé tart. Száz éve nincs itt már magyar jövő, régebben sem volt talán, csak úgy tűnt, már be sem kell ismerni, ezen is túl vagyunk, bár éppen arról írok, hogy nem akarok ilyen egyszerűen túl lenni rajta...” – írja Vida az *Életképre* következő *Irodalom* fejezetben (26–27. old.). Eközben a dadogástörténet nemcsak a kisfiús kalandok, nagyfiús vágyképek, testi megpróbáltatások, iskolán kívüli csavargások vagy nagypapákon kívüli nagymamák kibeszélésének históriája, hanem épp az a megosztott testesülés, mely korántsem absztrakt kaland a kétféle Erdélyben sem. A történetiben (szülők és nagyszülők generációja, életterek és örökölt nyűgök mezője, szegyenek és boldogtalanságok levetkőzése révén), meg a „jelenkoriban”, mely az önéletírás életút-

² Vida Gábor: *Egy dadogás története*. Magvető, Budapest, 2018, 373. oldal.

kanyarulataiban a magyar határközeli Kisjenőn és a székelyföldi Baróton felváltva, szezonálisan kerül kontrasztba a kamaszodó és felnövekvő legény csatangolásai. Ennyiben képletesen egyszerű is a „szabadság” fogalmának installálása „a hitnek a tudással és a valósággal való egybehangzása” szerint, két „végpont” között és a parasztizálás/félurbanizálódás határain sodródó bölcsésztononclét, írói pálya felé vonzódás és szülői ellenzések között. Talán úgy is mondhatnánk: kettős értelemben „útiregény”, hisz a vége is csak a felnőttkor kezdete, a közbülső szakaszok pedig a mozgások, alkalmazkodások, környezetbe illeszkedés, átszokás, nyelvi rutinszerzés, kapcsolatkeresés, elkalandozás, asszimilációs tesztek, partnerségi intimitás-játszmák folytonos átbarangolásából állnak: téri és idői kamaszodás, egyúttal annak is bevallása, hogy olyan történet kéne legyen ez, melynek van kezdete és vége, békéje és drámája, sikere és traumája, titkossága és kifecsegése is. Ettől azután már messze nemcsak-Erdély, nemcsak-kisebbség, nemcsak-korcsoport, nemcsak-romantika, hanem éppúgy szilaj drámák sodra is, határtalan határoltságok közötti tényeresés is, följánlott alku az olvasónak is, ahogy végigköveti, elfogadja, s hagyja felnőni manipuláló beavatkozás nélkül is, mert ebből kapott tán a legtöbbet. Az önéletírás itt a magánykibeszélés módja is, a leleplezés parasztságszociográfiai vagy vidékkutatási eszköze is, a traumák levezetésének eszköze szintúgy, s zordan immár az írói pályakép félútról készült mérlege is („fél életművem már a polcon...”), melyben a mit és mi-mennyit kéne elbeszélni éppúgy jelen van, mint a vidékiség ezernyi apró tüneményének elbűvölően részletes helyrajza. Mentális földrajzi milió, galambdúcleső, fára mászó és árvízveszes apróbb élményekkel, illatokkal, erdei utakkal, mezei traktorozással, bumfordi román parasztfiúk iránti elfogadó érzülettel, kocsmabúzók és híg levesek vegyes ízbombáival, pedáns és hívő anyával, feszülten hitetlen rokonsággal, csalózni kész diákcsoporttal és a tizenéves elbeszélhetetlen nyelvi-kulturális érzékenységével. A „képes Erdély” kalandtúrái itt kicsiben látszanak, zombékosban és ligetes csallitban, városi iskolában és faluvégi nagymamak haragvó szavában, városlakó kishivatalnok vagy templomjáró álszentek, katonaságélmények és falusi indiánózás közepette, kimódolt transzilvanizmus-hagyomány és Ottlik Géza Iskolája közötti gondolati intervallumban, pályaképek esélyeivel és a cigány lány rózsaszín csábításának végső kimeneküléstől visszafogó képzeeteivel. Ismét csak testek és testesülések, mozgások és magányok, közös létélmény földrajza, fegyelem és félsz, fáradhatatlanság és jövőtlenség társadalmi felépítménye.

Kisparaszti kultúra és enervált-alkoholista macsóizmus küzd itt erdélyi tala-
jon a sorsdöntő anyák, a kiszolgáltatott lányok és a dadogó vagy harsánykodó
kiskrapekocskák bűvkörében. A parasztosan sáros és az urbánusan kietlen
Erdély csap itt össze, de kevésbé a népmesék hősei között, inkább a földjét és
relatív békéjét veszítő paraszti világ, meg a múltból élő korosztályi vakremények
snasszsága, a lakótelepi pótcselekvők, meg a zöldhatáron átlógni remélők, az
„új világkorszakban” képzelgők és a megbékélő alkuképesek köztes szférája.
„Az urbánus Erdéllyel vagyok adós magamnak, mert ezt a vadságot, befejezetlenséget,
elhanyagoltságot, amit nagyon szeretek, már egy kicsit unom, nem vezet sehova. Hajdani
reménytelen szerelmem is azt mondta egyszer, hogy jó volna kikupálódni ebből az egész-
ből, abbahagyni a maszatolást, újraolvasni az Iskolát, de végre figyelmesen, megbékélni az

apámmal és az anyámmal, mert ők már nem változnak, megbékélni magammal, hogy még változzak, ha nem is levágni a szakállamat, de rövide nyírni, megtanulni rendesen franciául, elmenni Párizsba egyszer, elmesélni mindazt, amiről nem akarunk többet szólni, mert ez is a valóság, éppen az a mondat mindig, amelyiket már megfogalmaztam, de mire már leírnám ide, már nem az, ahányszor újraírom, annyiszor...” – és: „...most utólag egészen biztos, hogy én Erdélyben akarok élni, akkor hát a sötétség felé kell nézennem, mert nem rosszabb ez a sötétség annál a világosságnál, csak más” (372. old.).

A „dadogás” talán csak a szavak, a mondandó értelmének keresése, a mindig változó hangsúlyok, a mindig sokrétegűen elbeszélhető tartalmak töredék-kifejtése, s a „másságot megírás” szándékának részleges eredménye is. Miképp a táj, ha csökevényes vagy repesztően meleg, viharos vagy fagyosan közömbös akár, de a további mesélések apropója is. Megannyi út, testpróbák, szanaszét vezető úti célok, múltbeli emlékvágányok, meglepő erdőrészletek, jelképes narratívák lassú folyama ez az elbeszélésmód. Mint az erdélyi emlékirók tempója, s mint a falukutatók egzaktusa együtt, családi körben széttekintve, lelki habzások és testi dúlások szélsőségei között, s benne a tájban, a változóan átmeneti erdőségben, meg a szelektől függően is horizont nélküli alföldiségben. Határolt határtalanság ez is: a léthatár és államhatár, a kifejezés határai, a közlés kerítései, megértés lankái, értelem síkságai között. Az értelmező létmód, mely az írás és emlékezés szorgalmatosságára építve a megíratlan Erdély-regénnyé sosem akarna lenni, így, a családtörténet aspektusában éppen a kalandos és kies erdélyiség egy másik arca, a hiányérzetek krónikája, az esélytelenség lelkeségével és a sötét beteljesületlenség morális pompájával gazdagodva. Ennyi a kötet, no meg a köztes háromszázhetven oldal, mely hiába is akarózott, nem lett „annyira” a Nagy „Egész” diákos tervének megfeleltetett, de mintegy valamely „induláshoz” mégis elegendőnek bizonyult. *„Talán majd egyszer elmesélem. A fél életművem már a polcon. És ha valaki megkérdezné, hogy ennyi az egész, akkor azt is mondanám, igen. De.”*

A kötet zárómondatai a kamaszfiús dadogástól a hiányérzetes felnőtttségig, a téridentitástól a személyiség integritásáig vezető úton sokáig és messzire vezetnek. Semmi jele, de mint önéletírás mégis inkább társadalomrajz, s mint szociográfiai látélet sokkal intimebb, mint a magánmonológra, önértelmező kommentárra, őszinte vallomásosságra törekvő fiktív historikum. Talán önnön technikájára, a tematikus fejezetekbe szótt kisregényes-novellisztikus megszólalások taglaltságára vonatkozik a dadogás, értelmezésemben inkább elbeszélés-kommentár, mely mindig csak annyira fiktív, hogy még vallomásos legyen, de sosem úgy szociologikus, hogy társadalomtörténeti evidenciákkal kelljen lábjegyzetelni. Ilyen fel-tétel nélküli, műfajhatárokat tágító csalafintaság is lakik az írói önmeghatározás szerinti „regény”-ben, ám a rejtett rétegek sugallatai, az időugrások asszociatív lendületei olykor mégis párba kerülnek a politikai szocializációs emlékretegekkel és népismereti analógiákkal. Toposzokra éhes szövegfolklorista talán rakatnyi mítosz, narratív tantörténet, népmesei vagy neofolklorisztikus, közmondás- vagy proverbium-gyanús textuális analógiát találhatna Vida regényében, de tán ezekenél fontosabb a stiláris megalapozottság: olyan közléstónus, melyben akár helyet is kaphatna a lehetséges olvasatok számára paramétereket kijelölő posztroman-

tikus realizmus, vagy a vallomásos próza megannyi más hangsúlya éppúgy, de valahol a szövegrészek definiálatlan „címzettjei” sehol nem elkaphatóak. Nem „énregény” a konvencionális tónusban, de mintha Móricz vagy Bodor Ádám felé sem kívánna elkanyarodni, s ha él is a közbeszéd kínálta kommunikatív intimitásárnyalatok sugallataival, ezeket sosem hagyja eluralkodni. Keres inkább rövid visszautakat, felfedező önreflexiókat, regénykeretből kikandikáló szerepanalógiákat, éretlen közbevetésekkel rövidre vágott mondatai ugyanakkor mesterkéltén ellenállóvá teszik a nyers fantáziaképletek követése ellen. Egyszerűen fonja hálójába az olvasót, s ha mintegy tematikus szűrőt vetítünk a kötet fejezeteire, nem a nagyszerűt, hanem a hálózatos mikroesemények tervrajza sugárik vissza belőlük: ha a deprimált nagybácsi fejezetei, a közösségi lopás oldalai (142–143.), a magyarság-állapot vitathatósága (145., 360–362.), a szomszédság jelentéstere (187.), az emlékezés technikái (153–155.), az Apa-fogalom (162.), az indiánság esélyei (163–165.), a világ kettőzöttsége (193.) vagy Arad milyensége (143–144.) a kérdéskör, ezt átmetszi a folytonos agressziók, kitettségek, deviációk, a szex meg a dadogás, a Romániát mindenestül szimbolizáló lecsókonzerv milyensége, az öngyilkosok szinte fejezetenkénti előfordulása, a családi tragédiák sötét naptár-foltjainak ifjú létformára tükröződése.

A kötet tizenkilenc rövidebb fejezete mintegy rendezett életutat tükrözne kulcsszavakban. Az utolsó viszont nem a lezárt, képletesen visszafogott, a fejlődésregénnyel opponenciába kavarodó változat, a kijelentő módok után egy kérdő, a múlt felé objektiválódás és időbeli visszafutások ellenében egy részlegesen jövőidejű közvetlenség: *És még mi van? Azaz: van-e egyáltalán, ami már volt, avagy csakis a röptető jövő létezik, esetleg a reménytelenül mindig lehúzó tegnap...? A más emberek céljai, tettei, teste, aspirációi adnak-e okot/módot a képzelgésre, van-e még akár bármi is, ami lehetne? A fennebb jelzett végszó ugyan utal arra, hogy van még hátra a másik fél életmű, s van a lehetséges összhang a valami-bármivel, de magába rejti mindezek kételyekkel körülágyazottságát is: „... Később sokáig egyetlen mondatát sem tudom felidézni, utólag rakom össze a mozaikot, egyik-másik akkor érthetetlen részlet megtalálja a maga helyét, de a személynevek, időpontok, amelyek nem kötődnek számomra semmihez, elúsznak örökre. Berántott a maga sötét árnyai közé, ijesztő volt, és én tehetetlen. A székely csodavilágom szilánkokra hullik egy pillanatra, de gyorsan összeáll megint, erről sem fogok beszélni senkinek, legalábbis nagyon sokáig nem. Megpihenünk, a tócsát kikerüljük, motorra szállunk, és megyünk tovább, mintha mi sem történt volna...” (54. old.)*

Történni annyi tudott, ami emberi. Vida Gábor meg erről írt. Szikár szóképeit máris túlharsogtam a magam szilánkos értelmezéseivel, szövegpcsolyáival. Szerencsére megbocsátó típus. S ha egyszer majd mégis elmeséli, a végére biztosan hozzáteszi: ennyi az egész. De.

Ördögember teste, avagy a nemlét pokla

Meglepő, mily kegyes az Ég, hogy ciklusai vannak az életút-elszámolásnak, a kamaszos vagy öreges érdeklődésnek, a befogadásnak és érzékenyítésnek is... Volt (talán utoljára a Magvető Modern Könyvtár sorozatában) számos, akkor kel-

lőképpen távoli új irodalom és szerző, akár Dél-Amerikából, akár Kínából, akár a grúz vagy a lengyel irodalomból is, kiket kiadni illendő kölcsönösség maradt, de éppenséggel kellő visszhang nélkül. Talán ugyanígy járunk, ha a cseh irodalom kortársait keressük a mai hazai kiadói kirakatokban, s a régi cseh vagy szlovák irodalom megint hullámvölgybe került, sötét erdő, ami arrafelé most keletkezik. A kevés kivétel közül is kitűnik a Kalligram, mely legalább a kísérlet merszével tolja elébünk válogatott szerzői kör messze nem érdektelen termését.

Pár éve, amikor Michal Ajvaz szenzációs prágai könyve, *A másik város* megjelent, próbáltam én is visszhangot kicsikarni, de ha ma visszaméricskélem, beláthatom, hogy kellő és remélt hatás, referenciák nélkül. Épp ezért is szembeszökő, hogy immár ötödik (magyar nyelvű-kiadású) kötettel kopogtat Jáchym Topol, ki egyszemélyben költő, prózaíró, publicista és dalszövegíró is, szamizdat-szerző, a nyolcvanas években több underground zenekar tagja, irodalmi hetilapok-napilapok munkatársa mindmáig, s *Az Ördög műhelye* című kisregénye szinte mindezek együttese, apokaliptikus és szürrealista, historikus és emlékező, a marginalizáltságban létezés és holokauszt-követő érzelmi habitus hű ábrázolata. Avagy a mindenkori és minden holokauszt és elviselés megdőböntő krónikása, a humánus pártos szószólója alkot körünkben.

Jáchym Topol ugyanis e kötetében ismét (Közép- és Kelet-)Európa 20. századi történelmi és társadalmi traumái körül bonyolódik a történetfűzés, bárha a kötet mintegy felénél az is kiderül: sem Terezínben, sem Vlagyivosztokban nem érzik úgy a népek, hogy „keleten” lennének, sőt Európa közepének vagy épp határának tekintik magukat, ha megkérdik hovátartozásukat. Az események két helyszínen játszódnak: a csehországi Terezínben és a Minszkhez közeli Hatinyban, a nácik vezette népirtás egykori emlékhelyein – magával a helynévvel is jelezve, hogy társadalmi hangulatát és traumáit tekintve és a groteszk eszközeivel kifejezve is minden szörnyűségnél lehet még szörnyűsegebb történet, s nem utolsósorban az ismétlődés is ilyen, a köztünk éppen zajló továbbélése mindannak, ami a népek pusztításához vezetett. A holokauszt és a háborús terror túlélő áldozatait, illetve azok leszármazottait itt mindennel és mindenkivel szembeszállva próbálják „táplálni” a világ emlékezetét, lépre csalni figyelmét, őrizni és megtartani azt, amit helyileg a pusztítás ideje véghezvitt. A rémisztő hagyatéknak persze rögtön irigye is támad, s a vita: kinek fájóbb az emlék megőrzése – mely a maiakat is ugyanolyan végzetnek rendeli alá, mint az egykori végzetek az akkoriakat. A terezíni emlékbrancs mintegy alig tesz mást, csak kicsiben és helyiben ugyanazt, ami a bunker- vagy kazamata-turizmust élteti a világ bármely táján. Saját tervük, majd a fölébük erősödő izmosabbak célja is ez lesz: az emberiség elleni büntettek múzeumának létrehozása, a pusztítás turisztikai esélyeinek bármi áron megszerzése. A Minszk melletti „üzletközpont” azonban már nemcsak a pusztulás bűvöletét az emlékezés méltósága helyébe állító törekvések helyszíne lesz, hanem *Az Ördög műhelye* már a bármely emberben lakozó mindenkori gonosz termőhelyévé is válik...

Lassú iramú az első harmad, s az események dacára a történet első személyű elbeszélése rámutat a sietség elkerülésének és a személyes visszatekintésnek megannyi dicsfényére, kínjára, sivárságára is. A kötet felétől azonban észvesz-

tően meglódul a történet, a pusztítás logikája mintegy a közlésmód helyébe lép, a kistelepülési eligazodás a nagyvárosi tobzódás erőfölényébe csúszik át. Itt mintegy folyamatos jelenben zajlik a múltba vissza-visszalépő cselekmény: mintha váltanák egymást, keverednének, filmfolyamként atmosódnának egymáson a hajdani Theresienstadt hírhedt gettójának eseményei a haszonkulcsos emlékezet-üzelmekkel, az élő emlékezet és a muzealizálható múlt variációi, a történetvezetés drámai keménysége és az elbeszélés fájdalma, a túlélő néhányak megszállottsága és a sodródók örök kitettsége, a büntettek szubjektív ténye és a praktikus-haszonelvű politikai nyereszkeedések fájdalmas borzalma. Mindegyik felrázó, időzített lélekbomba, egyszálú cselekményvonulatra görcsölődő múlt, melynek sosem lehet átélt jelene, s ugyanakkor örökre jelenbe zárt rettegés is, melynek jövőideje még a múltnál is félelmesebb. A történelem teste, amint a rejtőzködés barlangjával a társadalom maradék teste fölé zuhan. Merthogy zuhan, omlik, romlik, amint a hajdani rejtekhelyek málladékai, ruhafoszlánjai, emberi testmaradékai korhadnak egymásba és a lebénított-elöregedett sorsokba.

Drámaiság, ha regénybe ékelt, de asszociatív archaikus is egyben, talán akkor is magán hordozza a tisztelet, emlékezés és antik büntetésmotívum árnyát, ha itt és mostani maga a történet eseménye. Adott a politikai múltat kisajátító, rendőrrel és feljelentővel, spionnal és államiasított emléképítménnyel taktikázó (műemlék-méltóságba zárt) hatalom, s a történetek helyinén az anya megmenekülése és az apa halála ciklikusan követik egymást, mintha biblikus átok vonulna végig rajtuk, kecskelegeltető főhőssel, mitikus eseménysorral, véletlenszerűen rátörő bűnváddal, keserű környezeti ártalommal, mely a túlélő lényekből sugárzik. A narrált történelem mellékszereplői is rendszeralkotó személyiségek, s mindez a terézvárosias bandérium ünnepélyes vonulásainak, a Prága melletti vármaradvány titkos kazamatáinak, a talányos „álnéven” érkező ruszki partnereknek, a szenvedésnek kitett nyugati menekültek holokauszt-túlélő harmadik generációjának összes szenvedelmét lehetővé teszi. De a fehér orosz párhuzam, Hatiny neve, még drámaiban hat az utókor számára, ahol a nyomuló németek a teljes lakosságot megsemmisítették, míg Terezínben „csak” a javát. Javát a menekülteknek, a hontalanoknak, a zsidóknak, az üldözötteknek, s ahol az emlékezeti munka ezért nemcsak egyes sorsokból, utólagos kegyeleti maradványokból épül, hanem a szolidaritás, a politikai örökség, a mindenkori pusztító hatalom végtelen indolenciájának emlékezetéből is. A kiirtott lakosok mentális-morális öröksége azonban nem a „messzi múlt” terápiáját teszi lehetetlenné, hanem a hatóságok önkényes barbárságát is, melynek az engedély nélküli emlékezeti mozgalom, a „revitalizációs” szándékú morális törekvés ismételt kihívója lesz. Cseh és orosz halottak, német és ukrán pusztítók, terápiára szoruló emberek végtelen tömegei sodródhatnak e látszólag belenyugvó közönnyel átitatott lapokon, de közben ha olvasmányos tónusban is, helyenként a hétköznapiság börtönittas szókincsével, a minduntalan társadalmi vereség és elnyomottság lélekrontó gazemberségével lepik el a haszonlesések és kegyetlenségek vádjait sugárzó oldalakat. Ha Prágát éppcsak bombázták, Hatiny megsemmisülése, és a körülötte sűrű erdő fedte falvak sírhelyé válása (143 települést égettek fel, 433 pedig eltűnt a térképről) sokszorosa az itteni áldozatnak – s mindkét emlékezhely utólag a megmarad-

tak küldetéses vállalásával került be a közép- vagy kelet-európai históriába.³ De vajon értheti-e egyik a másikat? Lehet-e Prágában élő emléke a kétmillió-kétszáz-harmincezer belorusz áldozatot követelő „rokon” településnek, ahol az ország minden negyedik lakosa elpusztult, s lehet-e a hatinyi harangok hangjának zengése oly testes, hogy visszhangozzék az Elba-parti birodalmi birtoktest erőd-falain? S ha mindkét pusztítás testesülése a józan ember műve, vajon lehetséges-e ugyanolyan vagy párhuzamos múltkonzerváló szándék, amely ellehetetlenült emberek emlékezetére hat emitt vagy amott? S lehet-e a mai prágaiaknak vagy uralkodó Putyinoknak lelkiismeretéhez vágni az évszázados jelentéstartalmak vádját, a dokumentáló közös igényt, az emlékezet tisztelgésének fontosságát, a hivatásos emlékezeti hivatalok ócska közönyének elégtelenségét, a tárgyi kultúra pusztulását, az emberi kultúra elvadításának fejleményeit...? Az eleven emlékezet mint archaikus felkiáltójel minden hatalmat bőszít, s minden hatalom harckocsis ellenereje mögött ott rejlik az embertelenség öröksége, no meg örök emberanyaguk mögött a kiszolgálás „ügyes” alázata is. Ahol a terezíni Örömműhely létrejöhett, hogy a kódorgó lelkeknek terápiás gyakorlattal adjon feloldást, onnan léptéket váltva és az epikai változás drámaivá fokozása érdekében mesélő főhősünk mintegy átkerül Az Ördög műhelyének helyszínére, ahol talán még maga az ördög is szelíd kecskének minősülne az emberi gonoszság főszereplői között.

Topol bár korunk sértettségi és megaláztatottsági mitológiáját alkotja meg, szinte észrevétlenül a történelem eposziva válásának kereteit is megrajzolja. A fejezetek drámai fokozása szinte filmszerű dramaturgiával szolgálja a leírhatatlan képsorok vízióit. De még ez sem lehet teljes szerzői énje számára: a kötet végi köszönetnyilvánításban külön is bocsánatot kér azért, mert „nem vagyok képes teljesen realiztikusan írni a démonokról”. Csupán elgondolhatjuk, e messzi modern mitológikum mivé is lehetne, ha realiztikusabban szólna. De visszább a képzelettel! A tanúságtevő és a létállapot veszélyeztetője lehet ugyanaz. Ám a mitikus megbocsátás legyen örökrészünk, ha mindazt, amiért *Az Ördög műhelye* szótárunkba kerülhet, még ennél is realiztikusabban mutatná be. És szüksége sincs rá. A műhelyben a mindenkori ártalom, a testetlen gonosz, az Ördögnél is ördögibb Ember talál alkotóhelyre. Az emberiség ördöge éppúgy alkot, mint teszi azt az alternatív próza és a humánus tárgyválasztás kortárs cseh szerzője. A vízió és életérzés, szerelem és pusztulás, a keresés és az extremitás, vágy és túlélés, líraiság és groteszk, drámaiság és abszurd mai cseh alkotója már előző regényeiben is a nyelv és a káosz, a szétesett világok és az apokaliptikus szabályok, a menekülés és megőrzés összhangjában teremti meg saját hangját, a háború hangját, melyben sosincsnek győztesek, de mindenki áldozat. Mágikus és misztikus nyelve, városi tájlírása és falusilét-drámája ezt a kötetét (mint a korábbi négy másikat) ugyancsak kitölti – mintha az ördögibb Ember mindenkori létezéséért kérne mindegyre aktuálisabb megbocsátást. Pedig azt is pontosan tudja: ezt valójában senki és sehol nem kaphatja meg, legkevésbé a világainkban fölöttébb bűnrészes Ember.

3 Ehhez lásd még Alesz Adamovics: *Hatinyi harangok*. Magvető Kiadó, Budapest, 1974.

Idegen test, a Másik, a Barbár

Írásom címében valamely rejtett és kifejezett dichotómiákat, talán bizony a kulturálisan performált emberi létfeltételek egy sajátos kiterjesztését tüntettem föl, megkockáztatva a képzetet vagy tévképzetet, hogy az irodalomantropológiai kérdésfeltevések (és olykor társtudományi vagy morálfilozófiai válaszok) valahol analógiásan vagy ténylegesen is kapcsolódnak a társadalmi együttélés bizonyos kulturális tartalmaihoz, ezen belül is az emberi test és társadalmi test mutatkozásmódjaihoz, felfogásához, kommunikációihoz. A máglyák teste, az „igazságtételek” vagy bosszúhörgések testisége, a pusztító ördögiség mintegy alapkérdésként feszegeti: hol vannak a fizikai vagy biológiai test és a társadalmi test értelmezési határai, szimbolizációs narratívái a rokon sugárzású regények történeti idejében? S ha e határkonstrukciók felől indulunk a testfelfogások és énhatárok/mi-határok felé, hogy azután a társadalmi test helyzetfüggő, belső dimenzióit kívülről meghatározó viszonyrendszer irányába kanyarodjunk, elérjük-e a testesedés politikai racionalitásain, a testpolitikák variációin át a biopolitika megjelenítődésének és hatásainak kérdéseit? Ez a (talán a személyes testiség felől a társadalmi test konstrukciójáig ívelően) elbeszélhető tartalom megannyi változaton megy végig a fenti regényekben is, ha következetesen elemezzük, s ugyancsak képtelen bőséggel adódik ma már a társtudományi szakirodalom a testről mint társadalmi természetű jelenségről, használatáról, fétiszálásáról vagy büntetéséről, lehetőségeiről vagy betegségeiről, mintázatairól vagy fogyasztási terméké válásáról és történetjének behatároltságáról... – nem is fogok tudni illő mennyiséget földézni a változatokból.⁴

Az emberpusztítás fejlődéstörténeti aspektusainak részletrajzához mindenkit eltalál a maga útján..., ehhez sem Az Ördög műhelyének földbe temetett kegyhelyére, sem a *Máglyák* bűzére, sem a holokauszt-helyszínének katalógusára nincs szükség. A címbeli utalás szimpla nyelvi kondíciója ugyanakkor messzebbre vezető kérdések *diszjunktív* megközelítésére késztet, annak dacára is, hogy triviális összekötésük szinte kézre esik az ember kitettsége, múltékonysága, az uralom, a halál és a szituativitás terén.

Részletesebb „recenzió” helyett itt most két párhuzamos testtörténetiséget mutatnék fel, melyek mind a fenti másságosságok részei. A két választott esettanulmány-értékű jeles regény, Péterfy Gergely: *Kitömött barbár*, és Zoltán Gábor: *Orgia* című opusa..., mint a képzelt gondolati-asszociációs híd két pillére tolakodnak a kép előterébe. Közvetlen analógiáik vagy elbeszélői tónusaik különbségei dacára szinte kínálkoznak a párhuzamkeresésre, bár ha szándékuk a legkevésbé sem ez – talán csak a torlódó forrásművek kietlen válogatásába este véletlenül, talán több is közöttük az áthallás..., legyen ez az Olvasó ítéletére hagyva.

4 Ennek háttérben engedtessek ama társadalomtudományi kutatási aspektusra utalnom, melyben a genocídiumok historikuma egybekarol a politikai szférák akut programjaival, a határok mindenkori áthágását, átlépését, felülbírálatát is megkockáztatva – erről nemrégiben Szabó Miklós írt doktori értekezést: „Az illékony tragédia – A genocídium-kutatás lehetséges kulturális antropológiai megközelítése”. PhD-értekezés, 2018, ELTE TÁTK, kézirat.

Péterfy „barbárja” a „híres szerecsen, a főhercegi mór” a maga kitömött test mivoltában marad fenn (*az ember mint test*) – az *Orgia* pedig fennen illusztrálja a *test mint ember* pusztító alakváltozatait a budai Városmajor utca környéki 1944–45-ös tömeggyilkosságok, rituális kínzások közepette.

A *Barbár* historikus háttere az aufklárista birodalmi és romantizáló udvari kapcsolatháló (s ennek háttérében a kolerajárvány közeledtével viszonylagossá redukálódó testi-testületi életképesség), s ennek is leginkább *antropomorfizált* verziója (élén Kazinczy Ferenc börtönviselt költővel, valamint Soliman ébenfa preparátumával). A felvilágosodott nagyság ellenoldalán az *Orgia* szerves közege az elsötétült és kivetkőzött ember kora (háttérében az emberellenes barbárság stabilan életképes vírusával, főszerepben a „Tizenkétker sámánja”, Kun páter pusztító ragályával), amely szintiszta *dezanropomorfizáló* változat.

A legfelszínesebb összevetésben is ékes mivoltában mutatkozik a „mondott Barbár”, Angelo Soliman fekete bőrű szabadkőműves (mint a bécsi Természettudományi Múzeum császári parancsra kitömött és kiállított tárgya) szerfölött emberi arca – a másik póluson pedig az élő barbár priméren állati pofázmányja, az egykori hungaristák és nyilaspártiak továbbélő, de az egykori dicsőséges orgiákat akár mindmáig ható lealjasulásban tökéletesítő személyes animalitás. Valahol mindkettő „orgia”, a test fölötti kontroll képessége és képtelensége, az elrendelés és elrendeződés eltérő változataiban, a biopolitikai gyakorlat végletességében megjelenítve. Mindkettő irodalmi mű és élethelyzet-émlékezet is, a Kazinczy-kori történetben *az irodalom mint élet*, az orgiákban *az élet mint irodalom* fogamzik. A késő barokk főúri életlogika, melyben a világ tervezhetősége és megépíthetősége a ráható józan ész és szépérzék gyakorlatias lehetősége csupán, épp a maga mindenhatósági és jótéteményi voluntarizmusával lopózik vissza a háborús fenyegetettséget és öldöklési libidót végső megoldásoknál is árnyaltabb pusztításba erjesztő házfelügyelői mindenhatóságba, önkéntes világ-megváltásba. Ez a test és testek fölött gyakorolt uralom mint biopolitikai determinizmus nemcsak a foucault-i intézményesült elnyomás képleteiben köszön vissza, hanem ott ül (mintegy kulturális örökségként) a mitikus legendaballadák, a nemzeti eposzok, a klasszikus mitológiák és alternatívan modern világmagyarázatok végenincs sorozataiban is. Sőt megannyi tudományos szférában megelmlhető szinte folytonosan a természeti határokkal, a glóbusz határaival és a földrajzi övezetekkel kezdődő, ezután a politikai, gazdasági, vallási, etnikai térségek határaival kibővített, majd a csoporthatárokkal, végül az emberi bőrrel, test és lélek áteresztéssel beveződő alakváltozatokban. Mégpedig ezek sokszor megelmlő kultúráközi, művelődéstörténeti formaváltozatokban, sőt interdiszciplináris rajzolatokat nem szimplán egyén és közösség, vagy közösségek közötti relációk, hanem hatalom és társadalom viszonyrendszerében felfogó, azokat kiterjesztő *határátjárások* komplex valóságának végtelen alakzataiban is mutatkozni látszanak.⁵ Eljuthat persze a vizsgálgóds fókusza a társadalom eróihez, a politikai erő-

5 Lásd ehhez még Kovács Ida írását a *Kaleidoscopehistory* 2011/3. számában, <http://www.kaleidoscopehistory.hu/index.php?subpage=cikk&cikkid=84>; 10.17107/KH.2011.3.142-159, továbbá Barth, Fredrik 1996 *Elhatárol(ó)ások. Régi és új problémák az etnicitás elemzésében*. Regio, 1:3-25; Douglas, Mary 1995 *A két test*. Magyar Lettre Internationale, 18:8-11. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00002/04>.

csoportokhoz, a hatalmi függésrendek vagy kormányzati akaródzások világához, megannyi embertelenséghez is – de mindezt mintha a test (külső világ és emberi belső világ) privat dimenziójában, az ember határolt határtalanságában képezte volna le megannyi értelmezés, ideértve az érzékeléstudományi és biopolitikai összefüggések egész bonyolult kérdéskörét is.⁶

Biztosan nem lesz itt mód egyik regényforrást sem kielégítően jellemezni, de talán annyit kiemelhetek a *Barbárból*, hogy a részt vevő megfigyelés (távol-ságtartó leírás) révén Kazinczy Ferenc nyúglődéseit, barátságát, világmegváltó akarátának érzéketlen közeggel szembeni „demiurgoszi” viadalát, az érzéki-ség és kegyetlenség, a másságnak és különbözőségnek idegenségbe és nyers magányosságba torkolló megjelenítését a regényben, s egyfelől a lét megtorló vagy kegyetlen mivoltát, másfelől a felvilágosult fejlődésbe vetett (kis magyar) hit ellen-fejlődésregényi formáját Péterfy mintegy arra használja föl, hogy egy kapcsolattörténet belső árnyalatait, intimitásait emelje mutatóanyagába. Kazinczy magyarsága éppoly „barbár” az udvari világban (de még a szabadkőműves körben is), mint a nála jóval idősebb, eredetileg Afrikából rabszolgaként elhurcolt Angelo Soliman bőrszíne, s éppoly félelmes is a bávataq udvari világban, mivel rendkívüli műveltsége miatt kortársai ugyanakkor félték is tőle, meg tisztelték is. A grófok és márkik, udvari tanácsosok körében roppant magas európai műveltségével is kitűnő „barbár” korának akkora ellentmondása volt, mint egy bárhonnan is származó vadember önkéntes megszelídülése. Péterfy a néhány dokumentum alapján vélhető narratív kapcsolathistóriát nemcsak erős íróisággal, hanem a múlt idő és a mindennemű vélt „barbarikum” elleni morális fenntartással örökíti meg, minthogy a főhős Angelo Soliman kitömött, preparált maradványai (a felvilágosodás minden szellemi hatásai dacára is) még a tudomány nevében elkövetett további „visszaprimitivizálás” áldozataként jelenítődnek meg. Maga az emberi test muzealizálóan tárgyiasító eljárásnak kitettsége éppúgy a létidegen tartalom szimbóluma, mint a humánnumfosztott emberi mivolt természetidegen tartalommal bélelése és látványossággá lefokozása. A lét evidens harca a kultúráért, s vele szemben a minden jakobinizmustól vinnyogva rettegő udvari emberek vak félelme szinte párhuzamos képletbe kerülnek a koraérett értelmiségi reformtörekvések keretében, az alkimista kísérletek dacára, és később az egész országon végigsöprő kolerajárvány áldozatai is ebbe a külsőleg determinált függésrendbe illeszkednek. A lét körülményeivel és a világrrend másképpen elrendeltségének ok-okozati logikájával szembeforduló költő Kazinczy a maga európai szellemiséget elterjeszteni próbáló vágyképeivel (s majdan az ideák rabságában saját költői-váteszi elefántcsonttornyába menekülő kényszereivel, eladósodásaival) épp olyan értetlen ellenségességgel találkozik, mint Zoltán Gábor orgiasztikus

htm; Lafferton Emese 1997 *Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében*. Szakirodalmi áttekintés. Replika, 28: 39–57.

6 Csabai Márta – Erős Ferenc 2000 *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*. Jászöveg könyvek, Budapest; Butler, Judith 2005 *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest; Heller Ágnes – Fehér Ferenc 1993 *Biopolitika*. In: *A modernitás ingája*. T-Twins Kiadó, Budapest, 205–275.

nemzettudatharcosai, akik számára talán nincs is humánusabb megoldás, mint a vak kegyetlenség.

Talán itt túl triviális asszociáció mindezt példaképpen Slavoj Žižek „törékeny abszolútumához” hasonlítani,⁷ bár a széphalmi birtokon naivan magnóliát termesztő és a parasztok megmívelésén fáradozó Kazinczy éppoly fenyegetetten kitett az ördöggel cimborálást vizionáló és a kolera érkezését az „ilyenek” köreihez kötő primitív dúvadságnak, s törékenysége akár börtönében, akár halálában is fölöttébb drámai, miképpen barátja sorsa, kinek „anatómiai színháza” ugyan nincs,⁸ de belőle is csupán annyi marad az utókornak, amit azután Kazinczynak azonnal át is kellett ruháznia mint örökséget, s csupán annyit vélhetett minderről: *„...azt, ami vele történt, csak egy barbár magyar érthette meg. Talán csak a barbár érti meg az idegent és az idegen a barbárt”*. Az idői strukturáltság, írói közlés mód (tehát monológ vagy dialógba váltó énelbeszélés megoldásai), a barbársággal egybefüggő közvélekedési és tárgyi preparátumvilág (pl. Angelo afrikai emléktárgya, egy kitömött krokodil, vagy a Természettudományi Múzeum foszladozó tárgyegyüttese Angelo vitrinkörnyezetében) csak mintegy előjelzi mindazt, amit Kazinczy halálos ágyán ráhagy Török Sophie jövőjére: *„ez az utolsó marék kóc, az utolsó lapát fűrészpör a kitömésében, amellyel tökéletes preparátumot, kiállítási tárgyat formál belőlem; a nyílást a halála varrja be és a neve emlékezte állít végül talpazatra”*. Így a kitömöttség és prezentációra valóság egyben a drámaiság, színadiasság, a szimulált harci játékok szimbolikus valóságossága, a szabadkőműves beavatási szertartás is ugyanazt a lehetetlen örökséget, folytathatatlan sorsot, megemésztethetetlen mentális terheket segít hátrahagyni, mint az ars memorativa, a „progresszió-hierarchia” korai világképét antropológiai aspektussal „katalogizáló” szemlélet, amely a másik ország vagy földrész népét, másik lény lényegét valamely vizuális toposz gyanánt kezelte a 18. század végén.⁹

Létezett tehát, mert létezhettek a látható struktúrák mellett egy mindenkori antistruktúra is... Ha ehhez mint lehetséges kompozíciós elemhez fölhasználjuk Victor W. Turner rituális szertartáselemzését és a test, a liminális állapot vagy a communitas teóriáját, máris átlépünk a struktúrára épülő másságok élményközösségi terébe. De érdemes továbbgondolni Žižek megoldását is, a szobatudósi magányból az utcai tiltakozásba levitt indulatokat sajátos antistruktúrába ágyazó létet, a lehetséges interpretációk felé visszaforgatott tudás/hatalom párosára felfigyelést, akkor izgalmas kontextust kapunk. A mindenkori „túlélő

7 Žižek, Slavoj 2011 *A törékeny abszolútum*. Typotex, Budapest, 187–198.

8 Ehhez lásd még Bódi Katalin 2017 *Teremtések és átváltozások*. Alföld, december. <http://alfoldonline.hu/2017/12/teremtések-es-atvaltozasok/>

9 Lásd ehhez Sz. Kristóf Ildikó 2018 *„Ezeknél szebb óráim soha sem voltak”: emlékezet és kánonformálás a kulturális antropológia tudományának korai forrásaiban Magyarországon a 18/19. század fordulóján*. Kaleidoscopehistory, 17. <http://kaleidoscopehistory.hu/index.php?subpage=cikk&cikkid=426>; továbbá: Koncz Tamás 2015 *Péterfy Gergely: Kitömött barbár*. Kortárs, július, http://epa.oszk.hu/00300/00381/00205/EPA00381_kortars_2015_07-08_29257.htm; Darab Ágnes 2017 *A szatír bőrértől a Kitömött barbárig. A Marsyas-mitosz alakváltozatai a magyar irodalomban*. Alföld, 8. szám, http://alfoldonline.hu/alfold/2017/alfold_201708.pdf

fundamentalistának” a kételkedő szerepébe átkerülése,¹⁰ az egykori etnikai vagy kereszties háborúk modern megfelelőjeként az ismeretlen bárkire gyanakvás közérzete is mintegy ellenpólusa lett a Foucault-féle variációknak (szerinte a tudás nem semleges, önmaga is a hatalom és az ellenőrzés egyik apparátusa), továbbá a Lacan-féle civilizatorikus kordiagnózisnak, aki az értelmiséget értelmes és cselekvő mivoltában is hatalomfüggőnek tekintő, vagy mentális ellenállását és alkalmazkodási hajlandóságát távolságtartó kritikával illető pozícióban a vész-helyzet apokaliptikus szervezeti formáját megérdemlőnek látja. E társas-társadalmi szerepeket, strukturális helyet betöltő értelmiségi kiszolgáltatottságot immár nem a megszokott pozíció, a státus vagy a kivagyiság határozza meg, hanem a viselkedési modellek, a radikális és autentikus politikai aktivitás meg a reaktív populáris erőlködés küzdelmének adott állapota, a „félelem politikája”, mely minden képzelt „betolakodótól való félelem felkeltésével mobilizálja a tömegeket” (Žižek ugyanott).

Igen, hát a kivagyiságok históriája és virtuális ellenségtőlí félelem diadala mindenkor hatékony tud lenni – a tömegeket mobilizáló magatartások reménytelen és kietlenül kegyetlen tömege ül az *Orgia* történesein is. Már a nézőpont sem lehet független az ember gyarmatosításának és totális uralásának elbeszélésétől. A test mint gyarmat nemcsak a likvidátori kedv elébe kényszerül, de a reflektív közeg hiányában (és a cinkosságok hátszelével) ki is teljesedik utcahosszan, kerületszélesen, városrésztelítetten. „A parancs őszibb a beszédnél” – idézi a kötet mottója Canettit, s már az első fejezet egy teherautónyi hulla Dunába hajításával, kínszáaikra utalással indul. Majd tart ez még 314 oldalon át. Változatosan. Fegyverrel, késsel, veréssel, kővel, erőszakolással, vérrel, hóbörögve, rabolva, ádázan. Fényesen biztossá lesz, hogy az ember nemcsak védtelen, de kietlen is. Gyarmat, melyen kikötnek, dúlnak, likvidálnak. Vagy csak esendő test, rablásra kitett tárgy, próbababa, „utolsó lapát fűrészpör”. Olykor még az sem. A nyilas testvéreknek, a közeledő ruszviknak, a távolodó fritzeknek még tárgyasított mivoltában sem több az ember, mint akadály. Részé egy definíció nélküli totalitásnak, melyben semmiképp sem áll jogában önmagát valaminek tekinteni. Ezzel pedig nemhogy elfedi önmaga elől is, hogy a totalitás része, hanem meg is erősíti azt a képzetet, hogy mint nemrész beleavatkozhat az egész további részeinek részkérdéseibe, ott úrrá lehet, „rendet tehet”, korporálisan is korlátozhat, s ezzel totálisan lealázhat, vagy „kivételt tehet”, amivel mintegy a hatalmi elithez préseli azokat is, akik konvencionálisan „középen” álltak a társadalomban, ellenálltak az uralmi erőfölény egy részének, de most megosztva/lefogva, vagy megvásároltként/kiszolgáltatottként egzisztenciális alárendeltségbe kerülnek az önjelölt rendteremtők, őserőbajnokok hatókörében. S ha korábban konvencionálisan egyenes út vezetett a társadalmi felemelkedés néhány grádicsához, e totális kulcspillanatokban már a gépesített terror vezet a morális eldurvuláshoz, a szomszédsági irigységhez, a pozíciók közötti harcmódorhoz, a korábbi értékrendek inflációjához, a küldetéses szereptudat elmálladozásához, a tudástőke további gyarapodását

10 Lásd Mohsin Hamid: *Kételkedő fundamentalista*. Konkrét Könyvek, Budapest, 2007.

és fenntartását megszüntető életúthoz, majdan ahhoz a státusromláshoz is, melyben a tudáshaszon-konvertálók fogják meghatározni, milyen erőszak-tőke lehet úrrá aktuálisan a bármely más emberi érték fölött. Csak úgy, afféle (óvatosan a kifejezéssel) *barbár* módon. A barbár ugyan egykoron nem *kevesebb* volt görög-római kultuszok idején, hanem *más*. Olyan más, aki nem mi vagyunk. Egyszerűen (nem tudván, milyen, de épp ezért) beteg, fertőző, gonosz, sunyi, veszélyes, félnivaló. Más barbárok meg egyenesen fenyegetők, durvák, műveletlenek, csiszolatlanok, sőt kegyetlenek – vagyis hasonlóképpen nem olyanok, mint mi. Máságuk-idegenségük és nyelvük is érthetetlen, a mindenkori ismeretlen meg félnivaló, pusztító, s tömegesen rablóhadjáratokkal fenyegető. Amikor éppen mi pusztítjuk őket, akkor csupán a jogos önvédelmünk a tét, a „barbárok” nehogy már elsöpörjenek minket. A sajtó, a média percenként ontja a végtelenül igazságos mindennapi barbárságokat, etnikai indulatokat, gyanakvó arcok nekivadult győzelmét, olykor pusztulását ma is. Az *Orgiában* a kor fenekedetten kegyetlen gyilkosait a politikai és gazdasági haszonhányadoson túl az agresszivitás mámora, a „bármit megtehetsz” orgiasztikus gyönyöre készíti dúlni regényhosszan, ám nem pusztán „fikcióként”, hanem nevesített tettek dokumentumaként is, egészében a pusztítás átható gyönyöre mozgatja helyzetben. Ezek a pragmatikus létbe áporodott túlélő fundamentalisták a nyilasélet végtelen orgiájának, a nemi és fizikai erőszak színváltozatainak, a bárminemű „emberanyag” praktikus kiiktatásának lehetőségét élhették át. A nyilasok orgiája a bármilyen máság (női, etnikai, vallási, kulturális, politikai, emberi) eltérésszüntetését tekintette fő programjának – maga a barbárnak titulálható cselekvéssor valójában minden barbárt csupán megszegyeníti, s így magát a barbárságot is viszonylagossá teszi.

A Pilinszky által megfogalmazott „emlékezés általi jóvátétel” képze az azonban csupán részválasz a biopolitika és fajelméletiség messi kanyarjaiból elősereglő idegenségre, hisz az Ember mindenkori kitettsége, biológiai alárendeltsége a foucault-i panoptikusságon túl a közvetlen mentalitásállandók és alkalmi indulatvariációk egyvelegének is kitett. Az egyenlőnek látszó, egyazon szertartásosságú regényalakok szinte testvéries közvetlenségben sétálnak a bécsi Grabenen, a feltűnő bőrszínű Angelo turbánban, színes afrikai leplekben, strucctollas legyezővel, mellette Kazinczy a másságos magyar viseletben, piros nadrág, zsinóros kiskabát, zöld mente, sarkantyús csizma, oldalán a ranggal társuló kard. Mintha reménybeli élmény, szabad egyénre jellemző kiváltság, közös jó mulatság lehetne. Pedig hát barbárok mindketten: Angelo mint fekete a fehérek között, Ferenc mint kuruc a labancok között, vagyis mindkettő idegen. Mindketten még gyermekkorukból hozzák, most is megkapják a szót: „Barbár”. Olyan tehát, aki nem is lehet nembárbar, mivel idegen és más. Ami őket egyesíti, még nem valamely klasszikus társadalmi klasszifikáció jelképe, de a kitettségnek mindenkori részesültjére jellemző esetlegesség. Sétájuk több, mint veszélyes, kihívó, bátor-talan és gyanútlan kaland: testi kitettségük révén absztrakt, üres, karteziánus szubjektumokká redukálódhatnak, akiket megfosztottak a lényegi tartalomtól, elvehették szimbolikus szubsztanciájukat, manipulálhatták génállományukat, és arra kárhoztatták őket, hogy egy érthetetlen vagy mesterkélt környezetben

vegetáljanak. Létük eme hármas fenyegetettsége következtében lényeg nélküli szubjektivitásra redukálódtak. Vagy, mint Žižek figyelmeztet, „*az is etikai-politikai kihívás, hogy ráismerjünk magunkra ebben a figurában – valamilyen módon mindannyian kirekesztettek vagyunk, mind a természetből, mind pedig saját szimbolikus lényegünkből. Valamennyien potenciális páriák vagyunk, és csak egyféleképpen kerülhetjük el, hogy ténylegesen azzá váljunk: ha preventíven cselekszünk*” (Žižek ugyanott).

É (valójában valamiképpen berekesztett) kirekesztettség a hívószó itt, a potenciális páriálét ellen a preventivitás talán csak a megértés kezdete. Persze mindezt nem közvetlenül a biológiai test direkt tanulmányozásával hozom összefüggésbe, tehát nem a biológiai vagy fizikai antropológia, egészség vagy betegség, magatartáskutatás vagy kulturális énreprezentációk felől teszek közelítési kísérleteket a szimbolizált uralmi terek és a testiség, az erő és a fölény, a szabályozottság és az erőszak között, de nem is csupán a hatóerők és mozgató késztetések dimenzióinak tágabb léptékben a társadalmi folyamatokba tagolódo politikai és ideológiai, mentális és eszmei akaratlagosságaival szűkítem a kört. Hanem még specifikusabban a térbe áradó jelenléttel, a téropolitikával, a térbeli mozgásokkal, ütközésekkel, kollíziókkal és kooperációkkal, a hatalom akarásának különböző jeleivel összefüggésben látom összeolvasását a két regénynek. A teljességigényű kérdésfelvetéstől és válaszadástól viszont okkal vonakodom, hisz megtette ezt a regények testében mindennemű testek intenzív jellemzésével a fenti szerzők mindegyike. Biztosan lehetne még egy seregnyi utalást, forráshasználatot, egzakt tipológiát és folton-folt körvonalat fölhozni itt, s lehetne persze a test fogalmi megkonstruálásának és szimbolikus használatának Pierre Bourdieu vagy Mary Douglas által tárgyalt módjaira utalni, esetleg elindulni az emberi test fizikai terhelhetőségének és neokolonizálásának problematikája, reprezentációinak sokféleségére tett kísérletek felé elkanyarodni is. De érdemes lenne akkor már a fikcionalista megközelítést kontrasztosabbá tenni Eliasra, Foucault-ra és Goffmannra alapozó civilizációs hatásegységességekkel, a nyilvános és a magánszféra differenciálódására, a társadalmi test normalizálásának és fegyelmezésének késztetéseire, az identitásküzdelmek alanyainak és megbélyegző-kiegyező kölcsönhatásainak témakörreire épülő körvonalakat és megannyi kínálkozó utalást párhuzamként felhozni is (bőségesen hivatkozott forrásokkal, a társadalmi testek narratíváinak okairól és árnyalatairól megképződött tudástárral). Régi fogalmi agytorna tárgya a test kiterjesztésének, gépesítésének, jelentésekkel teleaggatottságának problematikája, és történetileg is folytonos a testi identitásért folyó küzdelmek, erőfeszítések, stigmatizációk és védekezések kérdései felé, netán a testbe írt történelem, a szimbolikus üzenetek hordozására alkalmas felület térbeli megjelenésmódjai felé is kerülni. Ehhez azonban vagy Angelo Soliman sok ezernyi kőzetmintát is bizton rendbe illesztő képessége kéne, Dragomán György vagy Péterfy Gergely írókaja akár. De ezt egy majdani barbarológiai megközelítésre hagyom, a regények testből úgylis kiágaznak immár az értelmező elgondolások...

Péntek Imre

Történelmi emlékfüzér, lírai kontempláció

Gömöri György: Erdélyi arcok

„Gömöri György költészete ezer szállal kapcsolódik a hazai irodalom fejleményeihez, így az égetően forró közelmúlt történéseihez is. Nézőpontja, mint eddig is, a megértés, a hívős mérlegelés, a ráció fontosságára figyelmeztet. Paradox módon a költő, aki állítólag csupa érzelem, ezúttal az elszabadult és önkontroll nélküli érzelmi élet veszélyeire hívja fel a figyelmet. Nem a zabolátlan ösztönöket énekli, nem az esztelen szenvedély képeit hívja elő, amely amúgy is elárasztja a médiát, hanem a mérték fontosságára figyelmeztet... A helyzet szó szerint: riasztó. A harmóniára törekvő költő azonban nem tehet mást, mint hisz a szellem erejében, abban, hogy független gondolataira szükség van.”

Baán Tibor ír így Gömöri György *Rózsalovaglás* című verskötetének jellegzetes vonásairól. A tudatosságról, a vers-esemény háttérének tisztázásáról, arról az intellektuális kíváncsiságról, mely a költő verseit kezdettől fogva áthatja. A harmóniára való törekvés szintén lírájának egyik fő törekvése. Bár a nyugati irodalom közegében vált költővé, sohasem vonzották az avantgárd szélsőségei, a *Magyar Műhely* vagy az *Arkánium* kísérletező megnyilvánulásai, megmaradt a nyugatos irodalmi eszmények vonzásában, a kierielt, letisztult hangnál. Az 1956-os forradalom eszményeinek őrzése miatt csak 1990-ben publikálhatott idehaza, mégis sikerült átvennie a hazai irodalom ritmusát. Számos lapban látjuk verseit, kötetei sorra megjelennek, megkapta a balatonfüredi Quasimodo-emlékdíjat, a József Attila-díjat. A *Rózsalovaglás* kapcsán, a szerkesztő Szirtes Gábor jegyzi meg, hogy a költő szívesen ír ún. „szerepverset”, szívesen képzei magát az általa felidézett személyek helyébe. S ehhez a képességéhez megszerezte az élményeket is. Sokat utazott, nemcsak térben, időben is. Felidézte a történelem jeles alakjait, szívesen szólaltatva meg őket. S különleges súlya van az Erdélyről írott verseknek. Így alakult ki az *Erdélyi arcok* című kötet, amely majd hatvan évet fog át. A költő rövid fülszövegben tájékoztat a kötet létrejöttéről, s ahogy írja: „számos vers jelzi erős kötődésemet Erdély múltjához és jelenéhez, rosszabb és jobb korszakaihoz és természetesen a romániai magyar kisebbséghez”.

Az első, 1956-ban írott vers, *A csendes Gyilkoson mély belső azonosulással figyel az erdélyi nép, „váradi magyar és zajzoni székely”* sorsát, s az aggodalmak ellenére – melyek a vers kérdéseiben fogalmazódnak meg – képes optimizmussal szólni a nem könnyű helyzetről.

A kérdés éles: *„Fogyatkozó nép, nem süllýedsz-é el
nagy idegenség rengetegében,
nem lep-é árral más elem nyelve
föltett világod tóvára temetve?”*

A bizakodás mondatai mégis megszületnek:

*„Talaj a fák közt, kössél keményen,
gyökerek, bennetek minden reményem.
Fenyő-testvérek, csak fel a fejjel!
Szálljatok szembe a veszedelemmel!”*

Az erőszak, a favágók baltái ellen „szívós ereje lészen a rögnek,” és a felbolydult erdő nem a halálra készül, hanem a harcra. A végen egy érzelmi crescendo, egy erőteljes természeti kép, melyben

*„Fenyőfák tartják törzsük az égnek.
Nem félnek. Állnak. Élnek. S remélnek.”*

A nyitány, a hangütés megadva, Gömri bízik abban a lelki tartásban, amely annyi veszedelmen túl, majd ezer éven át megtartotta a székelységét.

Gömri olykor a krónikás szerepében szól, néha iróniát keverve a történésekbe, a mai szemléletnek megfelelően. A György barát – Fráter György, Martinuzzi György – sorsát felidéző történet nem épp lélekemelő, a kétkulacsos szerepét vállaló szerzetes, nagy hatalmú úr orgyilkos olaszok áldozata lett, és a fülét vitték a császárnak, halálának bizonyítékául. S hogy lett a közbeszéd, a szólás nyomán egy kedvelt édesség neve a nevezetes fül, ki tudja? De a barátfület mindannyian ismerjük. A Szamosközy-történet sem éppen felemelő, Zsigmond király erdélyi futásáról, amikor Erdélyt el kellett hagynia, és iszonyú dülást végzett a maradékon, hogy a győzteseknek nem maradjon semmi jó.

A vers kicsengése is hasonló veretű: az impotens fejedelem hiába hetvenedik, attól még: *„vetetlen marad a nászágy”*. Szamosközyre is rájár a rúd: az óvatos történetíró hiába írt latinul és ősi rovással, a tanulság egy: *„Dögletes rablók prédája Dácia újra.”* Lippa és Jenő nevét már feledtük, pedig valamikor, 1599-ben ezen múltott a háború és béke. Ha e két helyiséget adjuk, meglesz a béke – ez volt az ígélet. De ebben nem lehetett bizonyos senki. A vajdának feltálat levágott fejek csak a rossz előjelet jelentették, és mit számított már Jenő és Lippa?

Az erdélyi művelődéstörténet nagy alakja is meghihlette Gömrit. Szenci Molnár Albertre gondolok. A költő „példamondatai” – az író stílusában – erkölcsi szentenciák, amelyek az igaz útra terelnék az olvasó jámborokat. Ahogy írja: *„Kevesen mennek bé a szoros kapun.”* Vagy: *„Vegyétek a tudományt inkább, mint az aranyat.”* A kései intenciókat elérheti a mai olvasó is. A tájékozódásból nem maradhat ki Lengyelország sem, egy egykorú magyar diák szemével nézve, méghozzá Dancáról – azaz Gdanskáról – szólva. A diákot is elkápráztatja a kereskedelem, a kikötői forgalom, s bár megállapítja, nem sok barátja van az itteni népnek, de még a király is tiszteli az itteni állapotokat. Az asszonyi állatnak is tekintélye van, előre kell süvegelni őket, s 32. évükben mennek férjhez, de akkor

akkora hozomány jár velük, hogy a leendő férjnek „nem lesz semmire gondja”. Egy tengeri vihart érdemes ismét egy irodalmártól idézni, Szepsi Csombor Márton fiktív naplójából. Ha már a fiktivitásnál tartunk, Bethlen Gábor levele szintén e műfajban született, az 1650-es években. A nagyra látó főúr elcsodálkozik azon, hogy katonái több zsoldot mernek kérni, nem elégszenek meg a járandóságukkal. Bethlen Gábor felrója nekik a prédálást, amit az országban végeztek, s megírja: hópénzt csak akkor kapnak, ha pénzért „s nem erővel vesztek zabot és eleséget. Ha vitézi módon éltek.” Gömöri itt is megtalálja a megfelelő nyelvi, stilisztikai formákat, amelyek a történelmi időket érzékletesen idézik. K. J. erdélyi hadvezért emlékirataiból állítja elénk, aki egy ostromlás alkalmából rabolni akaró svédeket kergette ki Nagyszombat városából. S bár az ajándék kevés volt, talán maradék megemlékezése kellő elégtétellel szolgál a hajdani nagylelkűségnek. Élvezetes olvasmány a költő Magyar kalendárium 1853-ból. A kalendárium havi közlései egyszerre hasznos, praktikus leírások, másrészt a mezőgazdasági teendők és egészségügyi tanácsok foglalata.

Az első, a februári lap, amikor „nyugati szelek fújnak”, „A komlót ekkor ülteted el”; „Hidegtől haltól lisztől ódd magad, nehogy hurutba essél”. S mit is tanácsolhatna a korabeli orvos: „vágass eret”. Április az árpa és a zabültetés ideje, s a gazda ne feledkezzék meg méhek etetéséről, az ángolna kedvelői „eperfabimbózáskor” foghatnak sokat, a tulkok herélése sem maradhat el, s végül „az érvágás / most sem szükségtelen”. Október a borcsinálás hónapja, „mustot csak akkor nyomj ha nem süt a hold”, cséplésre, vadászatra alkalmas idő, s az érvágás ajánlata most sem maradhat el. A tengeri utazások továbbra is színezik az eseményeket, főként északon; a Bethlen Miklósnak ajánlott vers egy postahajó viszontagságait írja le. A vihar okádásra készítette a hajósokat is, akik a vitorla „istrángját futtatták csuda módon”, így menekültek meg. S az imádkozás sem árt, s ki tudja, talán ezért „holt el a szél”, s ért a hajó Calaisba. A köznapi tapasztalatokból merít „szerelmes levél”, melyben már a 17. században vagyunk, s levélíró levélírára bízta párját. S hazajutásnak gondja sem marad el, hogy „láthassalak, nyomhassuk majd ketten megint az ágyat”. A férj megtalálja a szerelmes szavakat is: „meleg testű, édes hasú, szépen lépő / kedves feleségem!”. A közismert író, nyomdász és betűmetsző pedig így üzen hazafelé:

„Az állapot mifelénk mindig zenebonás
de hajózni kell és a nyomatást
is véghez kell vinni még ha az egyház
rosszallja is a javításokat”

Mert ahogy írja: „Isten ígéje sem romolhatatlan vagyis
hibák csúszhatnak mégoly szent szövegbe
ergo: megjobbítandók...”

Hát igen, a bibliakiadásban nem maradhatunk el a kiművelt nemzetektől, mert a nép „iszonyú írástudatlanságban él”, s ne kelljen szégyenkeznünk elmaradottságunk miatt. Egy naplórészlet a tudomány haladásának szentelve: a tudós utazó egyik nap „Grenovicsban” a teleszkópot csodálja, máskor a „mikroszkópium” alá

rakott legyet. Jóslata – maga sem tudta, mennyire beválik: *„tudós embernek nyitva áll a tér / s az ész lesz a legnagyobb hatalom”*. II. Rákóczi Ferenc fejedelem sem kerül látóköron kívül: Vallomásainak egy ismeretlen részlete kerül elénk. Ismét egy utazás, egy kereskedelmi hajóval, s a vihar harminchat órája megviselte erdélyi utazóját is. S csak ilyen viszontagságok után kötöttek ki Dieppe-ben, *„Sáros száműzött grófja, világi, kolostorlakó”*. A *Lakodalmi töredék* Apor Péter szövegei nyomán íródott: méghozzá Gyalun történt az eset. A jeles egyházi szertartás után történetelt a lakoma, mert *„Rabutin tábornok is alaposan berugott”*, s azt ismételtette: *„ma már nem vagyok a császár képe”*. S a tánra képes férfiakat az alkohol döntötte ágynak.

Szellemes köziáték a Mikes-töredék. Melybe már belejátszanak a mai költői áthallások is.

*„Rodostó? Sós torok.
Sziklát szél ostoroz.”*

Hol is lett volna jobb? Rodostóban vagy Jászvásárrott? Netán Jaroslávban? Végül megszületik a kínos szentencia:

*„de már aki gályarab,
önszántából is marad.”*

Milyen egy párizsi vásár az 1700-as évekből? Ezt is megkapjuk egy *„Rákóczi-korabeli naplóból”*.

A mutatványosok ragadták meg a szemlélő tekintetét, *„kötélen lépkedő ugráló gyermeket– látott– / egy görögöt aki az égő szentet / úgy nyeldeste, mint mások a levest”*, s képet kapunk a csodalóról, aki érti a számtant, s ember módra ivott. A kardforgató lányka is elbűvölte a nézőket, és a felvonuló vadállati menaszéria. Az álarcosbál *„szárnyasegere”* pedig egy hattyúnak tette a szépet. Feltűnik a Mária Terézia korabeli Bécs is, amikor még a királynő is maskarát vesz magára, s így megy a bálba, s török követ sem érti: *„Ezek a gyaurok mindnyájan sült bolondok. / Vannak napok, amikor bolondosodás folyik, / álarcában járnak farsangi táncot, / aztán meg másnap mind templomba mennek, / ahol hamut szórnak a saját fejükre.”* De a végső következtetés már komoly: *„kétszer is vívta szultán, / mégsem, mégsem tudta bevenni a büszke Bécsset.”* A francia király udvara – a forradalom előtt – nem valami hízelgő színben tűnik fel, ahol Madame Pompadour keríti a nőket a királynak. Aki unatkozik. A reformkor egy erdélyi író naplójának részletéből áll elénk; *„a kérdés, amely elhangzik, akár ma is megmozgatná a társaságot:”* *„Ó hazám, mikor lesz vége / a kínos aggodásnak miattad?”* Ezt csak az tudná megmondani, aki átlátja, mikor lesz vége a zsarnokság packázásainak? Teleki László a francia király udvarában Vörösmarty verssoraival érvelt nyelvünk szépsége mellett. Ám mint sok más, ez sem hatotta meg a felséges urat. De azért akadtak nagy pillanatok is, amikor Wesselényi Polixénia könyvet ad a vatikáni könyvtárnak. A nyelvzseni, a könyvtárigazgató, Mezzofanti elzárja könyvet, amelynek elsősorban külső borítóját dicséri. A magyar nyelvű könyv itt csak kuriózum lehet, amit *„különc nyelvűvőár vesz a kezébe”*.

S már Petófihez érünk, a segesvári csatához. Gömöri jegyzeteiben is felemlíti azt a szóbeszédet, ha a költő leveti a tisztí mundért, talán megmarad... Ám nem tette, s ezzel felhívta a figyelmet magára... Kísérője, a József huszár legalábbis így adta elő az utolsó órák eseményeit.

S meg kellett jelennie az erdélyi mondakörben Bemnek is, aki a haza nélküli lengyeleknek megmutatta a „megváltás ideális útját” – legalábbis Miczkiewicz szerint. Utolsó szavaival az utókornak üzent:

*„– Ha jól figyelsz, kihallod még belőle
az ismerős és szent romantikát,
mit fel nem falhat történelmi dögvész,
és bebalzsamoz majd a népmese.”*

Az újabb szereplő, Kemény Zsigmond a fátummal küzdött – legalábbis Gömöri szerint –, „nem egyszer ólmos búskomorság fogta el”, s van idő, amikor nem segít a tiszta ész és ravasz ügyesség sem, s nincs menekvés sem így, sem úgy... Talán a félreállítás, ahogy ő tette: visszavonult Pusztakamarásra, „majd csendben megőrült”. Kossuth és báró Kemény Zsigmond találkozása sem más – a svájci hegyek között – mint érdekes stílromantika, a szabadságharc után tíz évre, s nem lehet hinni a császári szónak, s egyéb illúzióknak sem. Mely a magas, ködös csúcokat körbelengi. A kötet végen a költő visszatér a kezdethez, az ötvenes évekhez, amikor Dsida Jenő egykori szerelmével sétál a monostori erdőben, s Viola mesélt, mesélt, s a verssorok hexameterjei felelevenítik a hajdani időket, amikor a költő kérte volt szeretőjét, hogy emberi voltát és emlékét őrizze meg a múlt időben... S Dsida Jenő – élete utolsó időszakában – görög földre vágyott, Athosra, Attikába; Gömöri eljutott Nauplionba, megértve Dsidát, hogy „Meghalni nem szeretnék ilyen helyen, de élni...?”. Ebben a közegben „elbódul minden érzék”, ez egy kis előleg a soha nem létező örökkévalóságából.

S feltűnik az 1942-es év, amikor erdélyi táborozáson vett részt a kamasz költő, s ahol szokatlan élmények várták a kis faluban, Cegőtelkén. Itt számháború folyik, de messze a távolban igazi fegyverek dörögnek, s két év múlva ez a háború eljön érte, s „elközeleg az idő, amikor törvényt szeg a jótett, / s kölyökembernek más emberfarkasa lesz.”

Egyik utolsó verse 1977-ből való, amikor legkeserűbb idők járnak, s a költő konstatálja: „bizony húsz éve még / sokkal tisztább volt a levegő / és tisztesebb a betonba szorított szegénység”. Azon a bizonyos „járhatatlan úton” törődve, ahogy akkor az ottaniak nevezték az állapotokat, még sok évnek kellett eltelnie. Meg kellett értenünk ezt a keserű-édes Erdélyt is. De az is kötelesség volt: megénekelni Bergengóciát. És jöttek a halotttetők, köztük egy helyi szörnyeteg, aki feljár a sírból, ahova kivégzői lökték, és vicsorgó zombiként nyöszörgi: „még még még adjatok ennem”. Az elmenekültek vigasztalódtak a magyar verssorokkal, ott, a Holt-tenger partján, ez is segített túlélni a kilátástalan éveket. Az aleppói helytörténész megidézi Murad pasát, Bem Józsefet, aki a moszlim hitre tért, hogy tovább harcolhasson az orosz ellen. Ma ég és föld között lebeg sírhelyén, Tarnówbán, jelképesen is, mint aki nem találta helyét e földi tereken.

Ezzel ér véget ez a különös panoptikum, melyben az erdélyi epizódok egy sajátos arcképcsarnokká állnak össze, megannyi feledhetetlen vonássá egy országrész történetén. Erdély kincseiből kapunk egy maréknyit, s ahogy írásom elején írtam, a költő tisztázza a vers-helyzeteket is, amikor közreadja a versek jegyzetanyagát. Csak tiszteletet érdemel Gömöri, hogy a maga szerény, visszafogott, de abszolút hiteles módján rótta le szeretetét és tiszteletét e sokat szenvedett országrész előtt. Megidézte történelmi levegőjét, az összetartó kapcsokat, azt az érzelmi köteléket, amelyeket eltéphetetlen szálakból szóttek, amíg csak magyar szó hangzik a Kárpát-medencében. (Sokszor láttuk már Somogyi Győző rajzait, itt és most új kontextust kaptak a revelatív vonalak. A kiadó, a Bookart jó szolgálatot tett Gömöri költészetének és az Erdély-ismeretnek a 2018-as évben.)

Pikó András Gáspár

Tavalyi hóban megfáznak a Múzsák

Várady Szabolcs: De mennyire

A kortárs magyar líra nagy öregjének negyedik önálló kötete – meglepően hangzik, még az összes, kis terjedelmű életművet megalkotó szerző (késő modernektől az antik klasszikusokig) felidézése mellett is. Persze a „nagy öreg” sokszorosan abszurd kategóriája nem csak a líra területén áll Várady Szabolcsra: műfordítói, esszéírói életműve – ezekből a legteljesebb bemutatást a 2003-ban megjelent, az addigi költői termést is összegyűjtő *A rejtett kijárat* adta –, valamint szerkesztői jelenléte a *Holminál* annak indulásától végéig a jelenkori magyar irodalom egészét illetően predesztinálja a fenti kategóriára. Új kötete ugyanakkor verseskötet, tehát esetünkben mégiscsak a lírára érvényes az előbbi abszurd kategória.

A változás ugyanakkor meglepően kevés: már első végigolvasásra feltűnik, hogy poétikailag jóformán minden maradt a régiben. Ugyanaz a fanyar, merengő, introvertált hang, az „antik etikák keserűségével” rokonítható alaptónus,¹ ugyanaz a pedáns és tekintélyes mesterségbeli tudás, ugyanaz a „lényegszerűt és esetlegest” el nem választó beszéd van jelen, amely érdeklődésének középpontjában „nem maguk a dolgok és nem is a dolgok érzékelésének fenomenologikus szerkezete, hanem viszonyaik és körülményeik”² állnak. A fő téma most is a zsupori idő zsugorodása: régi szerelmek, régi felsülések, régi barátok, focimeccsek, enteriőrök, utazások sorjáznak – a „kétségbeesés méltósága”³ is ugyanaz maradt, csak sokkal többször szólal meg az elérzékenyülés hangján.

A zsupori idő pedig néha hatalmasra tágul a versek között: a kötetben nem csak az utóbbi másfél évtizedből, de az egész életmű eddig ki nem adott versanyagából szerepelnek művek. Ezáltal kerül egymás mellé az 1960-as(!) keltezésű, korábban közölt versekben már feldolgozott vesegyulladás tematizáló *Nephritis* és a „kilencszázhatvanegy”-re virradó szilveszteri multság felidézését a „későbbi barát híres versének zárószavá”-val záró *Szilveszter*, majd a korabeli

1 MARGÓCSY István, „Várady Szabolcs: Ha már itt vagy”, *Mozgó Világ*, 3. sz. (1982): 78–79., 79.

2 SCHEIN Gábor – TÖZSÉR Árpád – BODOR Béla, „Három bírálat egy könyvről (Várady Szabolcs: *A rejtett kijárat*)”, *Holmi*, 6. sz. (2004): 732–753., 738.

3 HALMAI Tamás, „Levált súlyok fölé (Várady Szabolcs: *A rejtett kijárat*)”, *Alföld*, 8. sz. (2004): 87–91., 89.

házbülik kapcsán felhozott, azóta is gabalyodó szerelmi-magánéleti szálakra a mából visszatekintő *Errata*. „Hogy is hívták azt a kis dán falut?” – indítja az emlékezést a kötet első ciklusa, a *Vagy megvolt valóban* nyitóverse, majd a fentiek túl házasságot, munkát, folyóirat megszűnését és ottani halott kollégát – Réz Ádámot – felidéző versek után az 1970-es keltezésű, a Petri-kölcsönhatás egyik mintadarabjának tekinthető *Búcsú helyett* zár: „Elmenni vissza visszazamenni / ahova nincs visszaút / Felel a kérdezetlen semmi”. Ugyanilyen időrendiséget működtet a második, az író barátokat sorra vevő *Ha ott is: itt* ciklus: növekvő sorrendű kerek születésnapok köszöntői, majd visszafelé: az egyre régebb óta halott pályatársak emlékversei következnek egymás után. Egyben stílusgyakorlatok is: parafrázisok, imitációk, a címzett (vagy maga Várady) valamelyik művéből sorokat átvevő (*TD – 80*, vagy a Lator Lászlónak szóló *A kilencvenedikre*), vagy annak olvasását tematizáló (ugyancsak *TD – 80*), sok belső utalást működtető művek olvashatók itt – odáig menően, hogy az Esterházy Péterrel közös utazás első felét prózában meséli el az *EP-vel Vilenicában*. A latinos műveltségű, Catullust és Horatius-epistulákat fordító Várady esetében a neoterikusok óta ki-kiújuló hagyományba való csatlakozás háríthatja az egyszerű belterjesség vádját – ugyanakkor a szentimentalitását, a túlsordulóan, öncélúan személyes nosztalgizálását nem. *Köszöntő helyett magánjelleg* – foglalja össze a ciklus nagy részének fő problémáját az egyik verscím, majd a szöveg szemlélteti is magán: „[...] és a nyáron / hallgatjuk majd megint Haydn-t Esterházán, / és a Polgármesterbe megyünk vacsorázni / Fertőszéplakra, ahogy Géza szeretné”. A korábbi verses levelezőlapok, küldemények – melyeket az *A rejtett kijárat* leghátulján, „Egyebek” címszó alatt lehetett olvasni – önfeledt, sziporkázó nyelvi virtuozitásából visszaköszön valami a *Szappanbuborékok WS emlékezetére* című rövid gyűjteményben („Áll az utcán tróheus / zöld a hullám itt a busz”) és megvilan a lehenyerlően bumfordi humor a *Dezső, hetvenben is* („Nincs, aki megvéd. / Talán a medvéd.”), de többségében fáradt, közhelyes öreg-ség-retorikával operáló versek olvashatók itt, melyek a minden szempontból eltúlzott személyes jelleg miatt – neoterikusok ide vagy oda – valóban furcsán hatnak egy „komoly” kötetben. Ez a fő probléma az első ciklus verseivel is: a régi nevek, emlékek sorjázása nem lényegül át, nem tud elég meggyőző erővel poétikává összeállni. Pedig a koncepciózus ív kirajzolódik: hihető, hogy az ember napjai „legszebbikének” emlékéhez csak a kívülről használhatatlan, intim információk vezethetnek el, sőt, maga az emlék is ilyenekből áll össze. Az olyan fogások, mint a – Krupp József által észlelt⁴ – kötet cím eltérő értelmű szerepeltetése a kötet elején-végén, vagy a gyakori kérdező szerkezetek – *emlékszel még, hová lett, hol van, hová tűnt, hova lesz, hol rontottam el* – tanúskodnak Várady sokat méltatott költői tudatosságának hiánytalan jelenlétéről. De az olyan sorok, mint a „Hát öregem, Péter, ha te, akkor vén vagyok én is” (*Ha ott: itt is*), vagy a – nők kapcsán elkiáltott, ráadásul verset záró – „Istenem, milyen bonyolultak vagytok, / én meg milyen hülye!” (*Emléksorok egy régi felsülésre*) még akkor is

4 KRUPP JÓZSEF, „Hátha úgy van: Várady Szabolcs: De mennyire”, *Jelenkor*, 9. sz. (2019): 1000–1005., 1001.

illúziórombolóan hatnának, ha jóval kevesebb volna belőlük. A dialogikusság⁵ lejön szerzők és versek közül a hétköznapi beszélgetések szintjére („*Tényleg, hogy telt a nyár?*” – *Mondd csak*), de hiába, ha ugyanolyan tét nélküli marad, mint a fentebb már említett Petri-allúzió. Minden írástudás ellenére nem kapnak tényleges aktualitást a jól ismert témák. Múzsza csókja helyett a régi lányok csókjának emlékével kell beérnünk.

Ahol viszont az ihlet megvillan, ott a mesteri formatudás kulcsfontosságú alapot biztosít. Az *F.G.* című cossante például drámai erővel idézi meg a halott barát alakját, a forma sajátossága – rövidebb, egymással összerímelő strófazáró sorok – által az elfogyó szavak képzetét is behozva. Ugyanez mondható el a Jékely Zoltán emlékének ajánlott Éjszakai járatról, mely szintén nem hoz új tematikát, de a dolgok *után* levést, a halott mester megszólítását, egyáltalán: a halál, vagy a *Vágy villamosa*-párhuzamra játszó villamos motívumait Várady ámulatba ejtő költőiséggel mozgatja és rímelteti egymásra: „*Duhaj kedélyünk elavulva, / szánkban gyülemelő fémés íz, / s évek, napok, egy óra múlva? / benyel a kitátott remíz, / az örök éj bozontú vulva.*” Az időskori szerelem megéneklése pedig olyan eleven, ihletett verseket eredményez, hogy kétség sem fér hozzá: elérhetőek a Múzsák, csókra is hajlandóak, csak nem az anyjuknál kell kopogni – vagy legalábbis ritkábban. Jó továbbá a Várady jellemző álom-versei közé sorolható *Titkos tudomány*, valamint a kötetet záró, Kőríz Imrének címzett, látszólag kötetlenül sztorizó-emlékező *Sermo – vagy epistula inkább?*, amely horatiusi fanyar derűvel számol be jól sikerült Horatius-fordításokról – kettőt meg is idézve – és mindenről, ami csak róluk eszébe jut.

Az, hogy a kötet elején feltett kérdésre, amely az egykor látott kaliforniai „kis dán falu” (a *De mennyire* madeleine-süteménye) nevét tudakolja, szintén ennek a gyümölcstál-bőségűen beszédes versnek a végén, mintegy véletlenül ugrik be a válasz, valahol szemléletes lehet az aktuális kötetten túl Várady egész költői életművére nézve. Nem baj, ha az egyik legfőbb téma a költő-barátokkal való, örökké folytatódó beszélgetés, nem feltétlenül csontosodnak be a klasszikus formák, nem veszít frissességéből sem az antik hagyomány, sem az angolszász elegancia. De az elengedett, laza, játékos önfeledtség, az akár pimaszságba, néha trágár hangnembe is bele-belecsippentő humor, egyáltalán: Várady költői karakterének, egyéniségének *infernális kamasz*-oldala sokkal több szabadságot, támogatást, kiteljesedési teret és lehetőséget igényelt volna – és igényel most is. Érthetőek Várady – írásban is kifejtett⁶ – elgondolásai a műfaji hierarchiakról, de ezzel együtt is túlzásnak tűnik, hogy annyi frenetikus versküldemény, epigramma, mondóka, dalszöveg, feladatvers, bökvers, limerik került az *A rejtett kijárat* végére, az *Egyebek* címszó alá. Mintha Edgar Lee Masters rendelné életműve „komolytalan” részéhez a (mégoly grandiózus és egységes) *Spoon River-i holtakat*, vagy a – pont ezen tónuson megidézett – Weöres a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etűdök* darabjait. Nincs szó méltatlanul elvi-

5 KRUPP J., „Hátha úgy van...” 1001.

6 Ld. főként: VÁRADY Szabolcs, „Humoros magyar költészet”, „Költők játékai” in: VÁRADY Szabolcs, „A rejtett kijárat” (Budapest, Európa Könyvkiadó, 2003) 347–355., 356–359.

tatott főmű(vek)-státusról, sem arról, hogy Váradynak be kellett volna érnie a „*light műfajok klasszikusa*”⁷ rangjával. De a játékos hang többszöri, nagyobb odaadással való gyakorlása, egy bátrabban kockázató *trial and error* hozzáállás nem csak több ilyen verset eredményezett volna, más fénytörésbe helyezve a komoly darabokat, de talán erősítően, gazdagítóan, dúsítóan hathatott volna vissza utóbbiakra már megszületésükkor. Persze ez nem több, mint gondolat-kísérlet – nem a kritikus tiszte utólagos megoldásokkal előállni –, de például az, hogy Kosztolányi kései nagy verseiben hány, esetlegesen a „csacsi rímek”-ből átigazolt rím, költői fordulat szerepelt, és láthatóan milyen sokat tettek hozzá nevezett nagy versek megszületéséhez, különösen elgondolkodtató annak tükrében, hogy jelen kötetben szerepel egy Kosztolányi-szonett rímeit „újrahasznosító” vers.⁸

Vagy annak tükrében, hogy a nyilvánvaló, nagy nemzedéktársakkal való odavissza hatásokon túl hány példát találhatunk még ennek a költői gyakorlatnak az áldásos hatásaira. Az eleven, játékos hangot a klasszikus formák – köztük a limerik – virtuóz használatával és a klasszikus szerzők iránti szeretettelgi tiszteletlenséggel ötvözve tudott olyan üdeséggel megszólalni az elsőkötetes Varró Dániel, de akár ide sorolhatók az újjászülető Peer Krisztiánnak a lazán kezelt zeneiségre egyre többször hagyatkozó versei is – melyek akár a „jam poetry” címkét is megkaphatják. Várady új kötetén minden látható tudatosság, kompozíciós ív ellenére is érződik a nagy időtávval, nehezen összegyűlt versanyag széttartása, amit csak erősít a harmadik ciklust (*Egy év cserepei*) kitöltő – nomen est omen – *Beérkezett üzenetek*, és a mintegy „hátralévő” témákat (politika, álmok, további emlékek és az említett öregkori szerelem) egybeömlesztő negyedik ciklus szelíd inkluzivitása. A gyakori, hosszú hallgatás végül nem a ritkán látott, impozáns önfegyelem, szigor és termékeny önkritika⁹ eredményének, hanem valamiféle túladagolt univerzális konzerválóanyagnak bizonyult: eleinte talán megóvta Várady költészetét a felhígulástól, tévutaktól, később viszont minden utat, továbblépési lehetőséget bezárt előtte. Ennyiben egyaránt lehet igazsága a Várady költői alkata kapcsán féltékenységet, „elemi gátlást”, „rögeszmés visszavételi hajlamot”,¹⁰ valamint a ritka közlés „*ethosát*”¹¹ említő elemzőknek – még ha az eredmény inkább az előbbire utal is.

Persze semmi sincs befejezve – a régi (élő vagy halott) barátokkal folytatott verses diskurzus nem mutatja a megállás szándékát, és az említett kései élet-szakasz szerelmi költészetéből sugárzó életkedvre tanú a versek lenyűgöző ihletettsége. Mi több: a verseskötet borítóján és gerincén, a szerző neve után ez a cím mindenképp határozott költői fellépést sugall. De összességében a *De*

7 BÁTHORI Csaba, „Várady Szabolcs: A rejtett kijárat”, *Kritika*, 2. sz. (2005): 28–29., 29.

8 Főként, hogy maga Várady tárgyalja is fentebb hivatkozott írásaiban a *Szeptemberi áhítat* egyik ominózus rímpárját, az „emlékezet” szóra alkotott, szípkorkázon képtelen rímkísérleteket, valamint a későbbi költők körében is divatos „rímekre verset”-feladványokat.

9 MARGÓCSY I., „Várady Szabolcs: Ha már itt vagy”, 78.

10 BÁTHORI Cs., „Várady Szabolcs: A rejtett kijárat”, 28.

11 PÓR Péter, „»Kezdetemben a vég«: Várady Szabolcs lírai életművéről”, *Jelenkor*, 7–8. sz. (2018): 836–851., 838.

mennyire inkább egy fegyelmezett, költőként is aktív szerkesztő kötete, mint egy ércnél maradandóbb, beérett költői megnyilatkozás.¹² Ennek a létmódnak is vannak különböző hőfokai, vagy inkább más-más keveredési arányok – Vajdától Babbitson át Illyésig, vagy Keszthelyi Rezsőig –, Várady észleli is ezt a jelenséget magán. Kár lenne, ha ez ennyiben maradna, de az életmű már így is, úgy is áll.

Magvető, Budapest, 2019

¹² Hasonló vonalon elmélkedik cikke elején Krupp József is, beidézve a *Lapzárta* című vers sorait: „Te jó ég, mennyit leveleztem! / Versíróként ez lett a vesztetem?”, KRUPP J., „Hátha úgy van...”, 1000.

Bakonyi István

Turczy István: Deodatus

Turczy István *Deodatusa (A férfi és egy város történelme)* sajátos és különös világ. Címlapjának művészete korábbi századok könyvborítójának világát idézi, Papp Rita munkája vizuális élményt nyújt. Belül pedig Lévai Ádám remek grafikái és Eifert János fotói (a szerzőről) ugyancsak összhangban vannak a külső szépséggel.

S a tartalom egyfajta főhajtás a szülővárosnak. „...egyszerre hiteles dokumentumokon alapuló történelmi mű, királyi iratokat, régi leveleket és naplót felnyitó korrajz, amely új adalékokkal szolgál Zsigmond király koráról...” olvassuk az ajánlásban. Persze más korokról is hol prózában, hol versben (Turczy is a sok műfajú szerzők közé tartozik). Deodatus ugyanis a hagyomány szerint nem más, mint első királyunk, István keresztapja. És ráadásul azt is állítják, hogy a király tatának nevezte őt, aki egyébként a tatai bencés klostrom alapítója is volt. (Innen lenne a város neve...)

S aztán a név a későbbi századokban is előkerül, miközben írónk a történelemben utaztat meg bennünket, hol a valós, hol a képzelte világban. Miként a *Mint a legendák* című vers végén találjuk: „... Mi, / akik kicsit hiszünk az öröklétben, / mi is ő vagyunk, / évezredes percek pillaközén, / im: / létezése az otthonunk.” Ehhez hasonló emlékezetes pillanatokban bővelkedik a könyv, Turczy István tehetségét igazolandó. Az is az erényei közé tartozik, hogy számos helyen csillogtatja történelmi jártasságát, például egy felszentelés aprólékos leírásában.

Én mégis a költő nagyságát emelem ki elsősorban. Van egy verse, *A távozó*, amelyben – jórészt el is távolodván a történet fő sodrától – különös lírai magasságokban jár. Gondolatisága és érzelmeinek gazdag világa együtt ad kivételes esztétikai élményt. Pl. így: „A csönd egy hely a távozó szemében, / Törekenyebb, mint bármely faág, / Lombok közt rejtőzve rémületében / Eltűnik, úgy mutatja meg magát...” Formai tökélye ugyancsak a mű értékes vonása. A kimondhatatlant mondja ki érzékenyen és finoman, mindenfajta erőlködés nélkül.

Címszereplője egyébként századokon átívelő, jelképes alak, akivel már-már azonosul az író is. Az olvasó könnyen éli át a történeteket, ha kell, részese lehet a XV. századi Tata életének, az élményszerű leírások és jellemzések segítségével. A hű korrajznak köszönhetően, egészen 1848-ig. S kiderül, hogy a szeretett város mindig fontos szerepet játszott a magyar történelemben. Kiemelt jelentősége van a XI. századi apátság építésének, és az ilyen részletekben megcsap bennünket a középkor levegője, hála az író hangulatteremtő képességének. Az is lenyűgöző, milyen részletesen írja le a felszentelés aktusait. Itt is, másutt is egy történelmi város áll a középpontban, és úgy, hogy rajta keresztül egész történelmünk epizódjait eleveníti meg.

A sok műfajúságot jelzi a levelek és a naplók közlése. Egy bizonyos Giulio Turco (!) hadmérnök naplójából vett részlet igazolja egyrészt Turczy István alkotó képzetét, másrészt azt a tényt, hogy a szakirodalmat is remekül használja fel a török kori végvári élet felvillantásával: „... *Mint a harangkötél, olyan feszes heteken vagyunk túl. Megerősítettük a rondellát – az egyetlen bástyát, ahol a török nem tombolt, hanem épített, amíg ő volt itt az úr – és új ágyúállással láttuk el. Stratégiai pont, innen tarthatjuk tűz alatt a hidat és kaput ostromló ellenséget...*” És így tovább...

Megragadja a pillanat és az öröklét viszonyát, az egyes epizódokban a tágabb értelemben vett összefüggések összhatását. A tudományos megalapozottság is a sajátosságok közé tartozik, ezt erősítik meg a könyv végén a jegyzetek és a kommentárok. Ilyen szempontból is izgalmas a *Vacsora Esterházyéknál* c. próza, benne korhűséggel, valós alakokkal egy elképzelt történetben. Szerzőnk epikus tehetségének bizonyítékaként.

A város hálás lehet költő-író fiának ezért a műért, mint ahogy a szerző Tatához fűződő hűsége is természetes. A magyar olvasóközönség hasonlóképpen üdvözlheti ezt a művet. Hiszen valamennyien élvezettel forgathatjuk ennek a könyvnek lapjait. Üzenete szerint ugyanis tartoznunk kell valahova, és valóban jó tudni, hol van ez...

(*Scolar Kiadó, 2019*)

E számunkat nyomta és kötötte a Print 2000 Nyomda Kft.



print 2000

N Y O M D A K E T K E C S K E M É T

6000 Kecskemét, Nyomda u. 8.

Tel.: +36 76 501 240; Fax: +36 76 501 249

E-mail: info@print2000.hu

www.print2000.hu

Folyóiratunk megjelentetését az Emberi Erőforrások Minisztériuma és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA



Nemzeti Kulturális Alap

forrás

2020 SZEPTEMBER

Ára: 500,- Ft
(előfizetőknek 400,- Ft)



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka

Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 013-3056X



9 770133 056007



20009