

Tartalom

Szépirodalom

Márton László – „...mint anyám fia”.....	3
Juhász Róbert – Évforduló / Két kilégzés között / Nincs ott senki	15
Fenyvesi Orsolya – Panorámaröntgen / Amolyan lovag / Hirtelen / Lányomnak, aki folyton engem figyel / Újra és újra isten / Csak a legapróbbak / Ébredés	18
Orcsik Roland – Tor.....	23
Urbán Andrea – zsgorodás / az autonómia preparátuma / monokróm / bújj bújj zöld ág	27
Fellinger Károly – Lottó / Alázat / Rakott krumpli	29
Bethlenfalvy Gergely – Anyám vonalai / tátog és felragyog	31
Bene Zoltán – Az órában pereg a homok.....	33
Murányi Sándor Olivér – A baj	38
László Noémi – Rózsa.....	42
Németh Gábor Dávid – Hiedelemkarambol / Dioráma	44
Vági János – Fekália relief	46

Performansz – performativitás

Tér, idő és test viszonyai – Szűcs Réka interjúja Thierry De Mey-jel.....	51
Szántó Száva – Rituális színház, avagy a kórus mint ősi, rituális forma Marta Górnicka kortárs performanszaiban.....	62
Áfra János – Szöveg, kép test és olvashatóság	70

Krasznahorkai László

Váczai Balázs – A „kozmosz roppant szabadsága” – A szakrális olvasat néhány lehetősége Krasznahorkai László műveiben	84
Pintér Dóra – „Ketrec fonódik körém” – Törvény és mágia.....	97
Nyéki Gábor – „Magyarázta a magyarnak”. Meglátások Krasznahorkai László Az utolsó farkas című elbeszélésének narrációjával kapcsolatban	109

Martinovics Tibor

Tóbiás Krisztián – Camera	119
--	-----



Márton László

„...mint anyám fia”

Alexander Brodyról

Nem vagyok képes megrajzolni a portréját, holott ezt szeretném. Ismeretségünk három évtizede alatt mindvégig az volt az érzésem, hogy kevesebbet tudok róla a kelletténél. Minél közelebről megismertem, minél pontosabban láttam tulajdonságait, annál erősebbé vált bennem ez az érzés.

Nem ismerhettem sem gyerek-, sem fiatalkorában, de még negyven-ötven éves meglett férfiként sem. Amikor először találkoztam vele, már betöltötte a hatvanat. Mégis sok minden tudható említett korszakairól – mindaz, amit ő maga elmondott akár élőszóban, akár írásban. Sok önirónia volt ezekben az életrajzi történetekben: arról győzte meg olvasóit és hallgatóit, hogy az ifjúkori pillanatsfelvételek nincsenek megszépítve.

Mégis hiányérzetem van. Fontos dolgokról feltűnően hallgatott. Sohasem mondott részleteket arról, hogyan vészelte át ő és családja a nyilas rémuralmat. Arról sem, hogyan dolgozta fel később a háborús traumát. Arról sem, mi elől menekült el Magyarországról serdülő fiúként. Abban ugyanis biztos vagyok, hogy távozása jóval inkább volt menekülés, mint a világlátottság vágya vagy a lehetőségek keresése az úgynevezett „szabad világ” keretei közt.

Író vagyok, nem pedig történész, így tehát feltehetem a kérdést: mi lett volna, ha...? Mi lett volna, ha itthon marad? Eleinte hátrányok érték volna nagypolgári származása miatt. Tizennyolc éves korában, 1951-ben aligha vették volna fel bármelyik magyar egyetemre. Talán fizikai munkát kellett volna végeznie, vagy beállhatott volna raktárosnak. Akkor is megtalálta volna a helyét a Rákosi-korszak lepusztított Budapestjének szívósan továbbélő bohémvilágában. Ez a helyzet, mármint a kirekesztettség, néhány év múlva javult volna. Még 1956 előtt megkezdhetette volna egyetemi tanulmányait vagy a közgazdasági egyetemen, vagy az ELTE jogi karán, esetleg a bölcsészkar valamelyik nyelvészakán.

Tegyük fel, hogy 1956 végén nem követi a menekülők példáját, és ezúttal is itthon marad. Továbbá azt is, hogy nem vesz részt a forradalmi eseményekben, vagy legalábbis nem olyan mértékben, hogy emiatt felelősségre vonják, megbüntessék és megbélyegezzék. Ez esetben azon fiatal reformközgazdászok egyike lehetett volna, akik az 1960-as években részt vettek az új gazdasági mechanizmus kidolgozásában, majd a reformok bukása után a Tervhivatal vagy a Pénzügyminisztérium, illetve a Magyar Nemzeti Bank munkatársaiként igyekeztek menteni a menthetőt. Szinte látom magam előtt Hetényi István vagy Faluvégi Lajos, esetleg Fekete János munkatársaként. Ereje teljében levő szakemberként nyilván részt vett volna a Nemzetközi Valutaalaphoz való 1982-es magyar csatlakozás előkészítésében, és az évtized második felében a pártállam fellazításában, majd felszámolásában is.

Mindezt nem túlzottan nehéz elképzelni. Sokkal nehezebb magunk előtt látni azt az itthon maradt Bródy Sándort, aki alkalmazkodik a Rákosi-, majd a Kádár-rezsim viszonyaihoz, megtanul velük együtt élni, minden percben mérlegeli a kompromisszumok és az erkölcsi integritás szükséges (vagy elégséges) arányát, és habitusára ölti azt a hol epés, hol kedélyes cinizmust, amely jellemző volt a Magyarországon élő nyugatias, liberális értelmiségre. Nem lehetett volna az a globetrotter, még inkább globeflyer, aki valójában volt. (Megpróbálhatjuk kiszámítani, összesen hány órát töltött a levegőben. A repülőgépen átélt órák hosszú hónapokká, talán évekké adódnának össze, különösen, ha a tranzitban töltött időt is hozzászámítjuk. Úgy értesültem tőle, hogy hatvan évvel ezelőtt a tengerentúli járatokon a légikisasszonyok némelyike hajlandó volt a tranzitszállóban szobára menni. Tekintsük úgy, hogy ezek az órák is a levegőbe emelték az alábbi emlékezés szereplőjét.)

Csakhogy Bródy Sándor átváltozott Alexander Brodyvá, aki szabadon járt-kelt-röpködött, és ezáltal éppenséggel változatlan maradt. Magával vitte egy másik kontinensre a nagypolgári mentalitást, annak értékrendjét, az úriemberséget, a korrektséget (amelybe belefér egy kis bohém tempó), a munka tiszteletét (amely összeegyeztethető némi hedonizmussal) és a többi. Úgy maradt változatlan, azon belül magyar, hogy közben amerikai és világpolgár is lett. Sejtelmem is alig van róla, hogy ez milyen lehetett, miképp működhetett a tengeren túl.

Azt viszont tudom, hogy egy ilyen tünemény – mert az volt, egyetlen szóval, tünemény – miképp hatott magyar környezetben. Nemcsak azért szerették sokan, mert kiváló ember volt, sokaknak segített és elbűvölő charme-ja volt, hanem azért is, mert magával hozott egy csésze varázsitalt, amelyben a nagyapa, idősebbik Bródy Sándor, még inkább a nagybácsi, Hunyady Sándor, leginkább pedig a rég letűnt úri Magyarország szerethetőbbik arca tükröződött.

Említett charme-jával késő öregségében is levette a nőket a lábukról. Nem intimitásokról beszélek, hanem például arról, hogy egyszer láttam egy idős asszonyt, amint kezébe veszi Sándor egyik régi fényképét, és felsóhajt: „Miért nem ismerhettem akkor?” Középkorú vagy egészen fiatal nők is szerettek vele ebédelni vagy vacsorázni, nemcsak a finom ételek miatt (mindig tudta, melyik étterem konyhája miben erős), hanem Sándor kedvessége és szellemessége miatt is. Erős hatással volt azokra a fiatal férfiakra, akik bölcs útmutatót, afféle idősebb rokont, néha éppenséggel nevelőapát vagy nagyapát láttak benne. És lenyűgözte azokat a kiváló nemzedéktársakat is, Csányi Vilmostól Ritoók Zsigmondon át John Lukacsig, akikkel összebarátkozott, és akiknek szellemi kvalitásaitól viszont ő inspirálódott.

*

Ha ingujjban ült az asztalnál, vagy ha kigombolta a zakóját, látszott az ingén a behímezett monogram: AB. Ő az ingeit nem készen vásárolta, hanem csináltatta. A nevét örökölte ugyan, író nagyapjától, de alakított rajta egy kicsit, amerikanizálta. Ledobta a családnévről az ékezetet, angolra fordította és előre rakta a keresztnévet. Úgy maradt Bródy Sándor, hogy mégsem teljesen az volt, és úgy érezte magát otthon a szülővárosában, hogy ragaszkodott egy leheletnyi idegenséghez.

Sokoldalú szellem volt. Szeretett viccelni, groteszk humorát komoly megbeszéléseken is megcsillogtatta. Kifinomult ínycenc volt, de otthonában az egyszerű, házias ételleket ette, töltött

káposztát és marhapörköltet. Szenvedélyesen és hozzáértéssel szivarozott, szinte mindig volt vagy a szájában, vagy a keze ügyében egy félig elhamvadt, vastag dohánytekercs. Személyiségének bohém vonása mutatkozott meg abban, hogy leginkább az olyan szivarosládát kedvelte, amely útközben lepottyant a szállítmányról. Az Alibi „Füst”-számába lírai költeménynek is beillő tárcát írt a szivarjairól. A szivar nem egyszerűen élvezeti cikk volt számára, nem is csupán a vele járó kelésekben és szertartásokban lelte örömét, hanem afféle híd volt a szája és a világ teljessége között.

Megbízható, kitűnő ízlése volt. Ez a könyvdizájn terén szerencsésen érvényesült, mint az Alibi-szerkesztők számáról számra tapasztalhatták. A képanyag összeállítása mellett tanulságos volt a címlaptervek változatainak megvitatása is, ki hogyan érvel egyik vagy másik verzió mellett. Hatékony ízléssel bírt műgyűjtőként és műpártolóként is. Mányoki úti otthona beillett volna képtárnak, és ez a kollekció kisebbik része lehetett. Volt egy kínai tubákszelence-gyűjteménye is, állítólag felbecsülhetetlen értékű; ettől aztán megvált, ám előbb készíttetett róla egy pazar kiállítású, színes albumot komoly művészettörténeti tanulmányokkal.

Íróként is értékes munkákat adott ki a kezéből. Az aforizmák és más rövid fesztávú, tömör szövegek jól illettek elegáns, nem ritkán szarkasztikus észjárásához. Az Alibibe írt önéletrajzi tárcái színesek, hangulatosak, és mély emberismeretről tanúskodnak. Összetett kompozíciójú, többsikű művek írásával nem próbálkozott. Ebben, azt hiszem, gátolta őt író nagypapa és nagybátyja néha bizony nyomasztónak érzett szellemi öröksége is.

Bródy Sándort nem ismerhette, a nagypapa meghalt az ő születése előtt kilenc évvel. Hunyady Sándorról voltak személyes emlékei, szeretettel gondolt rá, és a két író családtag közül őt érezte közelebb magához. Hunyady sérülékenységét, esendőségét és magányát a magáénak látta.

Sok testi gyengesége lehetett, de csak az egyikről beszélt, a cukorbetegségről. Arról viszont sokat és szívesen, már-már büszke volt rá. Az lehet ennek a magyarázata, hogy Hunyady Sándor ugyancsak diabéteszben szenvedett, és a mi Sándorunk úgy érezhette: ez a betegség is összeköti őket.

Van valahol a hagyatékban egy levelesláda. Nem láttam, csak hallottam róla. És olvashattam a benne található szövegek egy részét, hiszen azok alapján több kötet is megjelent. Az író nagybácsi és nagypapa kéziratain kívül a család többi tagjának és érdekes, kortörténeti szempontból fontos szövegei lehetnek benne. Jó lenne, ha a láda tartalmát hozzáértők feldolgoznák, rendeznék és kutathatóvá tennék.

Lenyűgöző nyelvtelenség volt. Ezt a képességét a gyerekkori nagypolgári milió is segítette kibontakozni, és erre épültek az amerikai egyetemi tanulmányok. Folyékonyan beszélt az összes nyugati nyelven, valamint kínaiul és japánul is. Felkaptam a fejemet, amikor így szólt: „Hongkongban nemigen boldogultam a mandarinommal, kénytelen voltam papírhoz folyamodni.” (Sándor tudniillik nemcsak beszélt a sztenderd kínai nyelvváltozatot, hanem ismerte az írásjeleket is, azokat pedig a legtávolabbi nyelvjárásokú kínaiak is el tudják olvasni.) Tacitust az utolsó években is fejből idézte latinul.

*

Ismeretségünk első éveiben még nem tapasztalta ki Magyarországot, nem értette sem az intézményeket, sem az emberek mentalitását. Emiatt gyakran érezte úgy, hogy kudarcok és sérelmek érik.

Arra gyanakodott, nem is mindig ok nélkül, hogy sokan becsapják és kihasználják, vagy legalábbis ezzel próbálkoznak. Magyar nyelvismerete sem volt a legjobb állapotban. Ha indulatba jött vagy felizgatta magát, átváltott magyarról a biztosnak érzett angolra. De már ezekben az években is olyan sok barátja és híve volt itthon, annyira jelentős nemhivatalos közéleti tényezővé vált, hogy a bosszúságok nem riasztották el Magyarországról. Ekkoriban vásárolt saját lakást, ez pedig a gyökeret eresztés jele.

Magyartudása gyorsan megerősödött. Már az Alibi előtt is olvastam magyar nyelvű kéziratát, az Alibinek pedig majdnem minden számába írt, azokat is én szerkesztettem. Hamar világossá vált a különbség a javítandó nyelvi hibák és a megőrzendő brodyzmusok között. Néhány év alatt visszatalált az anyanyelvbe, választékosan beszélt és írt magyarul, remek szójátékok jutottak az eszébe.

Az első években az általa gründolt Bródy Sándor Alapítvány kuratóriumának voltam az egyik tagja. Számomra akkor ez volt a hozzá fűződő szál. Az alapító célja az volt, hogy az évente kiosztásra kerülő Bródy Sándor-díjjal segítse és bátorítsa a pályakezdő írókat, eleinte minden műfajban, később csak elbeszélő prózában.

A kuratórium az első években sok zökkenővel működött, Sándort kisebb-nagyobb bosszúságok érték egy-egy válasz nélkül maradt levélről egészen addig, hogy a kuratórium mindjárt az első alkalommal megosztva adta ki a díjat Szilasi Lászlónak és Simon Balázsnak, amit ő nem tudott elfogadni.

Egy négyszemközti beszélgetésben, 1997 nyarán Sándor közölte velem, hogy meg akarja szüntetni az alapítványt, illetve akkor hajlandó működtetni tovább, ha átveszem a kuratórium elnökségét, a kuratórium pedig csökkentett létszámmal, részben új tagokkal működik tovább. Igent mondtam, noha tudtam, hogy ezzel magamra vonom azoknak a kurátoroknak a neheztelését, akiket megbántott ez a döntés. Én viszont fontosnak tartottam, hogy a Bródy Sándor-díj továbbra is jelen legyen az irodalmi közéletben.

Ezt követően az alapítvány körülbelül tíz évig zökkenőmentesen működött. Sándor elégedett volt a kuratórium munkájával, a díj pedig szakmai jelentőségre tett szert. Számomra sokat jelentettek a kuratóriumi ülések, az ott zajló beszélgetések, viták a kortárs irodalom tendenciáiról és a művek értékelési szempontjairól. Akkori kurátor-társaim, Míkola Gyöngyi, Babarcsi Eszter, Mészáros Sándor és Csontos Erika mindnyájan mást-mást gondoltak ezekről a kérdésekről, de mindig megtaláltuk a közös nevezőt. Ezenkívül kénytelen voltam minden évben végigolvasni az előző év összes első magyar prózakötetét, évente 40-50 könyvet, amelyek többsége rossz vagy nagyon rossz volt. Viszont csodálkozhattam, hogy a rossz is milyen sokféleképpen lehet rossz, és milyen sokféleképpen emelkedhet ki közülük az, ami jó. Erről sokat beszélgettünk az alapítóval is, akinek fontos volt, hogy tájékozott legyen az irodalmi folyamatokban. Számos Bródy Sándor-díjas hajdani debütáns (például Zoltán Gábor, Grecsó Krisztián, Dragomán György) ma már stabilan jelen van a kánonban.

A helyzet 2009 körül részint személyes okokból fordulhatott rosszabbra, részint pedig azért, mert Sándornak időközben újabb projektjei lettek, csatlakozott a Bolyai Alapítványhoz, és elindította az Alibit. A fiatal magyar irodalom iránti érdeklődése részint megcsappant, részint ami maradt belőle, helyet talált az Alibi számaiban. Az Alibi működésében volt egy hosszú, 2006-tól 2010-ig tartó szünet; a vállalkozás újraindítása nagyjából egybeesik a Bródy Sándor Alapítvány hanyatlásával.

A díjat utoljára 2012 őszén adta ki a kuratórium. A díjátadás előtti percekben Sándor közölte a kuratóriummal, hogy nem finanszírozza tovább az alapítvány működését. Döntését nem indokolta sem akkor, sem később. Arra a felvetésre, amely szerint a következő évben, 2013-ban lesz nagypapa születésének 150. évfordulója, és legalább még abban az évben tegye lehetővé, hogy utoljára kiadjuk a díjat, semmit sem válaszolt.

Ez az eset és még sok minden, ami vele járt, bevallom, próbára tette Sándorhoz fűződő barátságomat. Emberi nagysága tanújelét látom abban, hogy értésemre adta: nem akar elveszíteni. A barátság pedig túlélte a próbatételt. Nem lett sem gyengébb, sem felszínesebb.

*

Erényeitől részben függetlenül, egyik legfőbb érdeme az volt, hogy összehozta az embereket, legyenek akármilyen különböző ízlésűek vagy világnézetűek. Ami azt is jelentette, hogy külön-külön magához vonzotta őket, miközben ismeretségi hálójának legnagyobb része mindenki előtt rejtve maradt. Ez történt az Alibi szerző- és művészgárdájával is, amelynek alakulását közelről figyelhettem. Nyilván hasonlóan formálódtak körülötte a tudományos, gazdasági és művészeti elit azon csoportjai, amelyekhez csatlakozott.

Akivel barátságot kötött, ahhoz szívből ragaszkodott. Ugyanakkor tanúja voltam látványos kegyvesztéseknek is. Olyan személyek, akiket egy darabig elárasztott szeretetével és figyelmességével, egyszerre csak mintha eltűntek volna a föld felszínéről, még csak szóba sem hozta őket többé.

Feltűnt nekem, hogy sokat és színesen mesél első feleségéről, Petráról, viszont sohasem említi második feleségét, Yonét, Sandy fia édesanyját. Kérdeztem tőle ennek okát, ő pedig így felelt: „Sohasem lehet tudni, hogy a japán nők mikor mire gondolnak.” Azt hiszem, ez a megállapítás egyszersmind titkos vallomás is volt önmagáról. (Aztán írt az Alibi 15. számába egy kissé indiszkrét, de nem kevéssé szeretetteli történetet „a bájos, csodaszép hölgy[ről], aki nem sokkal később a második feleségem lett.”) Egyik ismerőse azt mondta róla, már a halála után: „Ő volt a legnyíltabb szívű zárkózott ember.”

Értett az irányításhoz, erősködés vagy hatalmaskodás nélkül át tudta vinni akaratát másokra. Fontos volt neki, hogy az általa kifejtett hatalomgyakorlás (magyarán szólva, közös munka) jó hangulatban haladjon. Erőt mutatott, miközben esendő volt és sérülékeny. Szédületes karrier állt mögötte, miközben önbizalmán jókora lékek tátongtak, és hálás volt annak, aki ideig-óráig betömöködte őket. Ehhez persze észre kellett venni az önbizalom hiátusait, és a legtöbb ismerőse nem tudta vagy nem akarta őket észlelni.

Nem a karrierjére, nem is csapatépítő, vállalatbővítő eredményeire volt igazán büszke, hanem azokra a hirtelen támadt ötleteire, amelyek az ő személyétől elszakadva, önmagukban váltak híressé. Emlékezhetünk arra a svédországi plakátra (Svédországban tilos volt szeszesitalt reklámozni), amelyen a Black & White whisky közismert fekete és fehér kutyusa, egy skót és egy felföldi terrier látható. A fekete kutya megkérdezi a másiktól: „Fehérke, mit adsz nekem karácsonyra?” Mire a fehér így felel: „Te is tudod, hogy arról nem beszélhetek.” Ez nemcsak zseniális ötlet, hanem egy kis közép-európai zamata is van. Évszázados tapasztalat áll mögötte: hogyan juttassuk mégiscsak kifejezésre azt, amiről a nyilvánosság előtt tilos beszélni? Volt egy emlékezetes intimbetét-reklámja

is. Így hangzott: „Ez nem a legjobb dolog a világon. De ott van közvetlenül mellette.” Figyeljük meg a frivol humor és a macsó szexizmus keverékét, amint fegyelmezetten belesimul a protestáns munkaetikába.

Szenvedélyei közé tartozott a lóverseny. Büszke volt rá, hogy apja, Bródy János mint felelős vezető kitiltotta az ügetőről, mert kiskorú létére fogadott és nyert. Ismeretségünk idején is voltak lovai és lovászai, de róluk ugyanúgy nem beszélt, ahogyan késői szerelmeiről sem. A fiatalkori szerelmekről annál szívesebben adomázott, meg is írt jó néhány nőalakot, vagy kevésbé finoman szólva: esetet. Nők fényképei nem voltak láthatók az otthonában, kivéve lányát, Thyrát a számítógép nyitóképén. Ellenben a szívének kedves lovak fényképeivel és szobraival tele volt a lakás.

A magyar szobrászok közül Varga Imrét kedvelte a legjobban. Vele készítette el Gárdonyi Géza és Bródy Sándor Egerben látható kettős szobrát. Szerette volna gazdag festménykollekcióját is a városnak ajándékozni, amelyhez nagyapja miatt vonzódott. Nagylelkű gesztusát az akkori városvezetés kicsinyességgel viszonzta, neki pedig elment a kedve Egertől.

Szenvedélyesen gyűjtötte a klasszikus modern festményeket, árverésekre járt, licitált. Ismerte a fontosabb galériák tulajdonosait, ők súgtak neki, de amúgy is jó szimata volt. Akkor vásárolt Battyány Gyula-képet, amikor a festő még nem volt újrafelfedezve. Úgy emlegette „a Szőnyiket”, „a Csókokat” és „a Rippliket”, mintha közeli rokonokról beszélne. És csakugyan: a festészet jelen volt a családban, méghozzá édesanyja, Pollatschek Lili révén. Sokszor elmesélte, hogy édesanyja műtermében szeretett volna női aktot rajzolni, de a szigorú festőnő gyümölcs- és virágcsendéletekre szorította volna, amelyekhez viszont nem volt kedve.

Kortárs művészek iránt is érdeklődött, de az ő esetükben az ízlésítélet összefonódott a műpártolással és a személyes rokonszenvvel. Volt egy közös kedvencünk, Czene Márta; de persze más a tetszés, ha valaki gyűjtőként léphet fel, és megint más, ha az ember kiállítóhelyeken találkozhat a művész alkotásaival.

A kortárs irodalomra is odafigyelt, de ez a kívülálló tájékozottsága volt. Szerette Esterházy Pétert, mármint a személyét, a könyveitől visszariadt. Azt hiszem, csak a *Javított kiadást* olvasta, és az is személyre vonatkoztatott olvasás volt. Szerette összemérni a családilag összetartozó szerzőket. Kérdezgette: ki volt a nagyobb költő, Áprily Lajos vagy Jékely Zoltán? Nem fogadta el az olyasféle választ, hogy mindkettő a maga módján. Ki volt a nagyobb író: Bródy vagy Hunyady Sándor? Abból a válaszból, miszerint az egyik erősebb egyéniség volt, a másik jobban értett a novella műfajához, elégedetten vonta le a következtetést: ezek szerint – hiszen tudta ő! – Hunyady a nyertes.

Szerette Tandori Dezsőt, és az ő munkáit sem olvasta, csak azt, amit Tandori az Alibibe küldött. Nem örült a jeles költő lóverseny-mániájának: úgy vélte, Tandori a lósporthoz pancser. Nem ért hozzá, mégis gúnyt űz belőle. Később Tandori iránti rokonszenve észrevehetően megcsappant (sohasem fogom megtudni, miért), de még ekkor is kéretett és kapott is kéziratot tőle az Alibibe.

Nagylelkű és nagyvonalú, bőkezű és vendéglátó kedvű volt, de rendkívül ingerülten reagált a haszonlesés vagy az inkorrekttség gyanújeleire. Barátok és rajongók vették körül, életstratégiájából adódóan mégis magányos volt. Erről tanúskodnak a zátonyra futott házasságok is. Ha meg tudott volna maradni az első felesége mellett, aki fiatalon is nagyszabású személyiség lehetett, akkor az nem ő lett volna, hanem valaki más. Gyerekeit szerette, de mindkettőt más-képp; Sandyt elismeréssel (emlegette, hogy már gyerekkorában is úriemberként viselkedett),

Thyrát bensőségesen (a Mányoki úti lakásban tartott számítógépén mindig Thyra arca volt a nyitókép, évente frissítette).

Politikai és gazdasági jóslatai nem mindig váltak be. Jelcin után Putyinhoz, Medgyessy Péter után Gyurcsány Ferenchez fűzött reményeket. A 2008-as válság megtépázta vagyonát, ő pedig bámulta barátját, John Lukacsot, aki a kellő pillanatban túladott értékpapírjain. Utolsó házassága és főleg a válás szintén nagy érvágás lehetett, jó néhány idevágó keserű megjegyzést tett.

Emberi kiválóságát még hibái és gyengeségei is alátámasztják. Hiú volt, nem is kicsit. Viszont volt benne annyi tapintat és érzelmi intelligencia, hogy hiúságát szerénységnek álcázza, méghozzá hihetően. Másfelől minőségérzéke is volt. Barátai, ismerősei övénél nagyobb vagy másirányú tehetőségét nem irigyelte, nem is kisebbitte, hanem tisztelte, legtöbbször segítette is.

Láttam őt ingerültnek és szeszélyesnek is, viszont könnyű volt jókedvre deríteni, csak a megfelelő irányba kellett terelni a beszélgetést. Ő ezt ilyenkor észrevette, és hagyta. Tudott ő olyan is lenni, mint egy elkényeztetett kisgyerek, aki nem kapta meg a játékvasutat. (Hedonizmusában is voltak gyermekies vonások, ezekre néha rá is játszott.) Rosszakaratot, rosszhiszeműséget viszont soha egy szemernyit sem észleltem benne.

Legnagyobb gyengesége egyszersmind nagy erénye is volt: nem tudott az emberi gonosszággal mit kezdeni, sem annak fogalmával, sem hétköznapi vagy történelmi jelenlétével. Nem volt naiv, és nem akarta önmagát becsapni, de az emberi létezés keretfeltételeitől való radikális szembenézéstől óvakodott. Vagy ha vállalkozott is effélére, ilyen irányú tapasztalatait, szemlélődéseit nem osztotta meg másokkal. Máig talány számomra, mit gondolhatott Hitlerről és Sztálinról, vagy a megismerkedésünk idején javában zajló ruandai népirtásról. (Magyar közéleti szereplők ártalmas tevékenységével kapcsolatban fel sem teszem ezt a kérdést.)

Elitizmusa is ebből adódott. Nem mondta ki, de gondolta, hogy a kiváló emberek együtt is, külön-külön is fölötte állnak az alávaló dolgoknak, és így legfeljebb nagy általánosságban kell (ha ugyan kell) tudomást venni ezek létezéséről.

Ezért állíthatta tiszta szívvvel, hogy egész életében boldog volt. Ezért lett kedvenc kifejezése a „serendipity”, amelyet elmondása szerint megtalált. Ha egy mostani reciprok Móricz Zsigmond szóra bírhatta volna Sándort, az elmondottak alapján megírhatta volna *A boldog ember* párdarabját arról, hogyan lehetett az otthoni nagypolgári miliőben, majd az ifjúkori vagabund élet során az élet apró mozzanataitól boldognak lenni.

Olyasmikre gondolok, hogy kisfiú korában elcserélte egy palack málnaszörpre a biciklijét, és az egy pillanatig boldoggá tette. Vagy hogy a férfikor kezdetén megbeszélte akkori szerelmével, hogy elutaznak Tibetbe, és felmásznak valamelyik magas csúcsra, de közben eltelt ötven év, és egyikük sem bírta volna a magashegységi túrát. Viszont maga a terv, annak továbbélése a késő öregkorig, önmagában véve boldoggá tette. És hogy ő még ehette a „királyi nyúl” nevű különlegességet, amelyet ma már nem készítenek. Nem az tette boldoggá, hogy ma már nincs „királyi nyúl”, mert munkaignyenes az előállítás, és a receptnek vannak titkos mozzanatai, hanem az, hogy ő mindhalálig őrzi ennek emlékét, ha nem tudja is a módját, miképpen lehet a kicsontozott nyulat ismét nyúl formájává adjusztálni, és milyen ostyaféleség helyettesítheti a csontokat.

És megfordítva: az ő „boldog ember” volta annyiban nem volt magántermészetű, hogy sokaknak biztonságot adott, vagy inkább annak illúziójába ringatta őket. Volt egy olyan érzület Budapesten, hogy amíg Alexander Brody köztünk van, nem történhet nagy baj. Ez persze illúzió

volt, de ha a fordítottját nézzük, van benne egy szemernyi igazság: alighogy idén februárban meghalt, néhány nap múlva kitört a legújabb háború.

Sokan fontosságot tulajdonítanak annak, hogy élete során együtt volt különféle hírességekkel és kiválóságokkal. Akik így gondolkodnak, nyilván azt hiszik, hogy a minőség ragályos. Kávézott Albert Einsteinnel; na és? Milyen hatást gyakorolt rá a relativitáselmélet? Meglátogatta Jorge Luis Borgest az argentin nemzeti könyvtárban; na és? Mit gondolt Borges meglehetősen extrém prózapoétikai nézeteiről? Társalgott X. filmcsillaggal és Y. élő színházi legendával; na és? Hogyan ítélte meg az alakításaikat?

Aki azt hiszi, hogy gúnyolódok, téved. Néha magam is azt hiszem, éppen Sándor példája nyomán, hogy a minőség át tud ragadni másokra. Csak éppen nem mindig és nem korlátlan mértékben. Érintkezett ő hitvány emberekkel is; az ő közelében még az ilyenek is a legjobb arcukat mutatták. Vagy talán – ki tudja? – tényleg jobbak lettek néhány percre, olykor akár másfél órára is.

Fokozatosan megértette, hogy Magyarország és a magyarok nem fognak előnyükre megváltozni, akkor sem, ha ő ezt nagyon szeretné. De talán éppen a megértés volt annak feltétele, hogy az ő közelében egy-két dolog mégiscsak jó irányba mozduljon.

Sokat adott Magyarországnak, és bizony szükség volna hozzá hasonló emberekre, olyanokra, akik ismerik és értik az országot, ugyanakkor kívülről is tudják szemlélni; akikben megvan mind a segítő szándék, mind a határozott elképzelés a kivitelezésre, és akiknek megvan hozzá a kapcsolati hálózatuk, valamint a vagyoni háttérük. Ugyanakkor ő is sokat kapott az országtól, főleg Budapestről. Alig hiszem, hogy Honoluluban, ahol háza volt, vagy akár New Yorkban is olyan megbecsült és olyan sokaktól szeretett személyiség lehetett volna, mint itthon. A jelentőség tudata adott neki erőt késő öregségében is, ez készítette arra a bámulatos aktivitásra – mondhatni, fürgeségre és rugalmasságra –, amely a végzetes balesetig jellemző volt rá. (Azok kedvéért, akik nem tudják: 2019 végén egyik éjszaka elesett, és combnyaktörése miatt a hátralevő bő két évben többé nem tudott lábra állni.)

Volt egy különleges képessége, amelyet még csúcsvezető korában fejleszthetett ki: mindenkinek, akivel kapcsolatba került, megjegyezte és emlékezetben tartotta a nevét, a névhez pedig társította az illető legfontosabb ismérveit, kedvteléseit, családi állapotát. E tekintetben nem tett különbséget fontos és jelentéktelen emberek között. Sokan meghatódtak attól, hogy „Bródy úr” érdeklődött hol a gyerekük vagy az unokájuk tanulmányi eredménye, hol pedig a következő kiállítás helyszíne felől. Úgy volt közvetlen és figyelmes, hogy távol állt tőle bármiféle bizalmaskodás.

Hogy a sokat emlegetett sárga rózsákról is mondjak valamit: ez a virág nem csak a megajándékozott nők iránti kedvességét jelentette. Volt ennek konkrét üzenete is. Nem feladatom, hogy szavakba foglaljam ezt az inkább rezignált, mintsem erotikus mondanivalót.

*

Az Alibi ötlete az ezredfordulón merült fel, bár lehet, hogy Sándor már korábban is gondolt olyan periodikára, amely nagyapja, Bródy Sándor „Fehér könyv” sorozatát hivatott követni, egyszerűsmind túlszárnyalni. Az Alibi-számok könyvek ugyan (húsz év alatt kereken huszonöt szám jelent meg, egy-egy témával a középpontban), de sorozatjellegük miatt sok tekintetben almanachra, a népes szerzőgárda miatt inkább folyóíratra emlékeztetnek.

Sándornak igen határozott elképzelései voltak az Alibi dizájnjáról. Hiába mondták a könyvszakemberek, hogy a négyzet alakú könyv megbukik a kereskedelemben, ő ragaszkodott a szokatlan formátumhoz. Mondhatták azt is, hogy a kéthasábos tördelés kitesztíja az Alibit az irodalomból, ő reklámszakemberként tudta, hogy a szem kényelmesebben követi a rövid, mint a hosszú sorokat. Ragaszkodott a groteszk (egyenletes vastagságú vonalakkól álló, talpatlan) betűfajta-hoz is, noha az is inkább reklámszövegekhez illik, mint az irodalomhoz. Úgy vélte: az irodalmi szövegekbe frissítést hoz ez a forma, akárcsak a bőséges képanyag vegyítése a szövegekkel.

A borítót eleinte Neményi Zsolt, később Réczey Zoltán tervezte. Sándor mindig több tervet kért vagy több variációt ugyanahhoz a tervhez. Megmutatta a változatokat Nagy Gabriellának, Torma Tamásnak és nekem, kérdezve, melyiket tartjuk a legjobbnak és miért. Sohasem voltam biztos benne: azt várja-e tőlünk, hogy kitaláljuk az ő preferenciáit, vagy azt, hogy minél szelleme-
sebben és meggyőzőbben indokoljuk saját ízlésítéletünket? Az igazság az, hogy nem minden címlap volt egyformán könnyű feladat. A „Disznó” vagy a „Füst” téma címlappá konvertálása (11. és 16. szám) egyszerű, de már a „Véletlen” (22. szám) miatt főhetett a feje Réczeynek.

Az első években sok bosszúsága volt Sándornak az Alibi körül, főleg a terjesztés tekintetében. Megbízhatatlan partnerek, rosszul kalkulált példányszámok, akadozó értékesítés és az ebből adódó veszteségek keserítették meg az amúgy jól végzett munka örömét. 2006 tavaszán, a „Tilos” szám készítése közben annyira felhúzta magát (nem fontos ma már, miért), hogy kijelentette: abba hagyja az Alibit. Közben nyilvánvaló volt, hogy azt szeretne volna, ha Gabi, Tamás és én kérleljük: csinálja, csináljuk tovább. Nem tettük, mert addigra már olyan erős volt a feszültség a szerkesztőségi üléseken, hogy megkönnyebbülést éreztünk az elkeseredett, dacos döntés hallatára.

Jellemző rá, hogy túltette magát, ha lassan is, az ebből adódó bosszúságon, és közölte (éppen Berlinben, a Humboldt Egyetemen voltam vendégtanár, ott ért a hír), hogy újraindítja az Alibit. Az pedig az iránta érzett szeretetre jellemző, hogy Gabi is, Tamás is, én is örömmel folytattuk. Ez az időszak jóval kiegyensúlyozottabb volt az első éveknél. A szerkesztőség tagjai is összecsiszolódtak, és a terjesztés is stabilizálódott. A Hamu és Gyémánttal való példásan jó együttműködés tartósan bizonyult. A szerkesztőségi ülések rendszerint kora este zajlottak, többnyire az Alessióban, Budán vagy a Két Szerecsenben, Pesten.

Egy-egy ilyen ülés ötvözte az összeszedett munkát a társasélet derűjével. Sándor hozta a négy példányban kinyomtatott, pontokba szedett agendát, sorra vettük a tennivalókat, megállapodtunk a határidőkben, majd felhangzott a jellegzetes „Jó uram!” felkiáltás, amiből a pincér megértette, hogy hozhatja az étlapot.

Vannak beszélgetések az élet során, amelyek részleteit nehéz volna felidézni, mégis tudjuk, hogy fontosak voltak. Ilyen szerepet játszottak a szerkesztési agendát követő, kissé csapongó kvaterkázások is. Ezerféle téma került terítékre, Sándor a legváratlanabb kérdéseket tette fel, tréfálkozott, frivolságot vegyített komoly dolgokkal, szépeket mondott jelen- és távollevő nőkről. (Általában mindenkiről vagy szépet és jót mondott – nőkről különösen –, vagy hallgatott. Feltűnő kivétel volt, amikor Nagy Jóska a Serendipity-interjúban a negyedik feleségéről kérdezte, és ő ennyit mondott: „Szereti a fagylaltot.” További noszogatásra, hogy tudniillik beszéljen róla bővebben is, így szólt: „Őrülten szereti a fagylaltot.” Megvolt az oka, hogy haragudjon rá.) Hogy a képanyag válogatása és szerkesztése miképpen zajlott, arról Tamás tud mesélni. Én a szövegekről, azok véglegesítéséért és csoportosításáért voltam felelős. Mindig látni akarta a sorrendet, a blokkok

beosztását, az írásművekből kivett jeligéket, azaz külön kérés nélkül is megmutattam őket, és soha nem szólt bele a kézműves szerkesztői munkába, nem bírálta felül döntéseimet. Egyetlenegyszer fordult elő, hogy azt mondta: „Látszik a jeligéiden, kit szeretsz és kit nem.” Rögtön megértettem, hogy az ő szövegéből vett jeligét tartja gyengének. Kicseréltem egy hangsúlyosabb mondatra, mutattam neki. Nem szólt semmit, de ez nem bosszús, hanem elégedett hallgatás volt.

Az volt a szokás, hogy minden számhoz felkértük a szerzőket. Szinte kizárólag felkérésre született írásműveket közöltünk, a felkért szerzők szövegeit pedig majdnem mindig közöltük. Ez a rendszer általában működött. A szerzők jelentős része nem volt írásban járatos; azért kapott felkérést, mert értett az adott szám témájához. Szerettem az ilyen kéziratokkal foglalkozni, ügyetlen szóválasztást javítani, épkezláb mondatokat faragni a bicegőkből.

A legtöbb szerző elfogadta javításaimat. Egy fontos kivétel volt, a már említett John Lukacs, aki haláláig minden számba írt, még hozzá magyarul, és megmondta, hogy egy vesszőt, egy kötőszót sem szabad megváltoztatni a szövegében. A gond ezzel csak az volt, hogy a kiváló történész „magyarja” kissé bizonytalan lábakon állt, ő pedig nem akart angolul írni az Alibinek. (Ez esetben nyelvileg korrekt fordítást közölhattünk volna.) Végül az lett a megoldás, hogy Lukacs esszéit faksimilében közöltük, és így ki-ki láthatta, hogy nem a szerkesztő hanyagsága miatt olyan a szöveg, amilyen.

Lukacs, aki özvegy férfi volt, egyszer beleszeretett egy nála jóval fiatalabb magyar nőbe, és már arról volt szó, hogy feleségül veszi. Magyarul írt kéziratai, mintegy varázsütésre, nyelvileg hibátlanok lettek. A Lukacsra jellemző kézi javítgatások is eltűntek egytől egyig. Én pedig megrémültem. S. Judit javítja Lukacs szövegeit! Ebből baj lesz! Lett is. Lukacs végtelenül hiú ember volt, és ellentétben barátjával, Sándorral, ezt csöppet sem titkolta. Judit pedig sajnos hajlamos volt a gúnyolódásra és a kellemetlenkedő megjegyzésekre. Nyilván Lukacs magyartudását sem kímélte csípős nyelvvel. A szakítás, kevéssel az esküvő kitűzött időpontja előtt, bekövetkezett, Lukacs kéziratai pedig ismét a megszokott nyelvi gyarlóságokkal pompáztak.

Még egy rendszeres Alibi-szerző volt, akit faksimilében közöltünk: Tandori Dezső. Nála természetesen nem fordultak elő nyelvi hibák, legfeljebb szándékos rontások, viszont a rajz és a szöveg olyan mértékben összefonódott, hogy megkívánta a hasonmás közlést.

Az utolsó szám tervezésekor Sándor, aki ekkor már tolószékben töltötte napjait, ragaszkodott hozzá, hogy a téma legyen: „Ő”. Ezzel igen magasra tette a mércét, az illusztrációk összeállítása pedig nehezebb volt a szokásosnál. De nem ez a lényeg, hanem az, hogy világosan láthattuk: az „Ő” után nem térhetünk vissza a földközeli vagy fogalmibb, olykor játékos vagy pajzán témákhoz. (Emlékszem, milyen volt, amikor Sándor elfogadtatta a „Bugyi” szám ötletét. Finoman szólva, nem lelkesedtem érte. Tartottam az alpári viccelődésektől, féltettem a színvonalat. És, lám csak, Sándornak lett igaza. A „Bugyi” szám kifejezetten jól sikerült.)

Világosan láthattuk: az „Ő” után nincs tovább. Akár a nagy Ő-ről, akár a személyes névmásról beszélünk, ez a végpont. Sándor balesete a covid-járvány kezdetekor történt. Többé akkor sem mozoghatott volna szabadon, ha lábra tudott volna állni. A „Levegő” számnak 2020 őszén már nem lehetett nyilvános bemutatója, a képernyős változathoz viszont nem volt kedvünk. Márpedig a nyilvános bemutatók az Alibihez fűződő társasélet fénypontjai voltak. Megszűnt a társasélet, Sándor pedig addig nem engedélyezte magának a halált – ezt másvalaki mondta, másról, de most kölcsönveszem a fordulatot –, amíg meg nem jelent az utolsó szám.

Egy szó, mint száz: az Alibi tényező lett a magyar irodalomban. Nem a középpontjában, inkább a peremén, de ott stabil helyen. Volt szerzőgárdája, és volt olvasótábora. Nem volt kritikai rovata, mégis befolyásolta a közízlést. Mindezt egy outsider kezdeményezésére és az ő irányításával, viszont maximálisan profi módon. Jó mulatság volt csinálni; remélem, olvasni is.

*

Végül következék egy megíratlan regény ötlete. Az utóbbi egy-két évben kezdem jobban szeretni megíratlan ötleteimet azoknál, amelyekből befejezett munkák lettek.

A. B. magyar születésű amerikai állampolgár 1975 kora tavaszán Peru fővárosába, Limába érkezik egyrészt a céllal, hogy nagyobb mennyiségű csempészett kubai szivarra tegyen szert, amelyhez az Egyesült Államokban nem férhet hozzá, másrészt, mert úgy értesült, hogy Peruban akadnak példányok régi Rolls-Royce modellekből (többek között a jugoszláv király 1932-es építésű Pall Mall Torpedója és a dzsahóri maharadzsa 1951-ben alkotott Silver Cloudja), amelyeket ő meg akar vásárolni, az Egyesült Államokba szállítani, ott felújíttatni, majd az eredeti vételár sokszorosáért továbbadni őket, harmadrészt pedig azért, hogy átadjon egy kisméretű kamerát hozzávaló filmtekercsekkel együtt Miguel Littin filmrendezőnek, aki Chiléből emigrált, és dokumentumfilmet akar forgatni a Pinochet-rezsim bűneiről.

Törzshelyén, a Canta Rana kávéházban (minden városban, ahová csak eljut, megvan a törzshelye; ez a bekeretezett rajzokkal és fényképekkel sűrűn kidekorált kávézó a Barranco negyedben található) beszédbe elegyedik egy fiatalos külsejű férfival. Az bemutatkozik: Mario Vargas Llosa. Még nem töltötte be a negyvenedik életévét, de már világhírű író, és valami nőügy miatt össze is verekedett a nála csak néhány évvel idősebb és nem kevésbé világhírű Gabriel García Márquezzel, akiről azonban nem esik szó a beszélgetés során. Helyette kiderül, hogy A. B. Budapesten született és nevelkedett, anyanyelve magyar, noha mostanában inkább csak angolul és spanyolul beszél.

Ezt hallva Mario (már tegeződnek) elmondja a nála csak három évvel idősebb A. B.-nek, hogy Limában tartózkodik fontosabb műveinek magyar fordítója, ő a magyar követségen a kultúrattasé. Neve G. A., ő fordította *A város és a kutyákat*, mi több, róla szól Déry Tibor *G. A. úr X.-ben* című regénye. Ő, Vargas Llosa úgy hallotta, hogy Déry ezt a regényt a börtönben írta 1956 után. Milyen érdekes hely lehet az a Magyarország! Ami azt illeti, egy író szakmai tapasztalataihoz néhány év szabadságvesztés mindenképpen hozzátartozik, de ő, Vagas Llosa, nem is tudja miért, idegenkedik a perui börtönöktől. A magyar büntetésvégrehajtási intézetek bizonyára sokkal humánusabbak.

A. B. fontolóra veszi, hogy felkeresi a limai magyar követséget, erről azonban óvatosságból mégis inkább lemond. Nem elég, hogy ő maga, legalábbis a magyar állam felfogása szerint, jogellenesen tartózkodik külföldön (különben is, azóta már amerikai állampolgár), hanem az 1956-os melbourne-i olimpián, ahol újságíróként volt jelen, számos magyar sportolót segített is abban, hogy hazatérés helyett külföldön maradjanak.

Így tehát G. A.-t egy nem túl hosszú telefonbeszélgetés után nem a munkahelyén, hanem az otthonában keresi fel, egy földszintes házban a mirafloresi út mellett, amelynek kertjében matécserjék zöldellnek. A kultúrattasé felesége, két kisgyerek édesanyja arról szedi a teának való leveleket. (A maté főzetét a helybeliek „jezsuita-tea” vagy „misszionárius-tea” néven emlegetik.

Van is erről egy malac vicc, hogy tudniillik a hittérítő milyen pózban fogyasztja a szárított matélévelé főzetét.)

A. B. a fiatalasszonynak egy nagy csokor sárga rózsával kedveskedik. A hétéves kislányt egy szajgaantilop-szarvval lepi meg, amelyet aznap délelőtt vett húsz dollárért egy szovjet kereskedelmi hajó kirgiz matrózától, de erről nem szól egy szót sem. Helyette azt mondja el Anitának (így hívja a kultúrattasé kislányát a személyzet), hogy a szajgaantilop a kirgiz és kazah sztyeppéken őshonos, és majd egyszer, talán harminc év múlva, együtt elmennek oda kirándulni, és akkor meglátogatják a szajgákat a szarvaikkal együtt.

A négyéves kisfiúnak egy plüssállatkát hozott, amely egy rövid fülű nyúlra vagy hosszú fülű tengerimalacra emlékeztetett. Azt mondta Juanitónak (így hívja a személyzet a kisfiút), hogy ez egy csincsuli, spanyol helyesírással chinchuli. Mindegy is, Juanito még nem tud írni, de annyit máris megért, hogy akinek csincsulija van, az csodaszépen tud fütyülni, és minden éjjel szépet álmodik, felnőtt korában pedig vezérigazgató lesz belőle. Csak arra vigyázzon, nehogy a házasságai sorra egymás után elromoljanak.

G. A. tudja, hogy A. B. ismeretségben áll Vargas Llosával, akinek legutóbb a *Négy óra a Catedralban* című regényét fordította. Arról is tudomása van, hogy A. B. együtt kávézott Szilárd Leóval, az atombomba atyjával Chicagóban, és közös társaságban bridzsezett Greta Garbóval New Yorkban, és ott állt Picasso háta mögött Vallauris-ban, amikor az idős mester a *Minotaurus* rózsaszínű változatát festette, és...

És a limai magyar kultúrattasé megértette, hogy a minőség ragályos. Előbb-utóbb világvilágjárványá alakul, amely emberek tízmillióira fog átragadni, és nem lehet védekezni ellene sem karanténnal, sem akármilyen rafinált oltással. A minőség forradalma, ha úgy tetszik, világvilágjáránya mögött pedig felsejlik egy még nagyobb tökéletesség, amelynek sziporkáit jelenleg A. B. hordozza magában.

Másnap a nagykövet elvtárs megkérdezte G. A.-tól: igaz-e, hogy ő egy Déry Tibor-regény főhőse. A fiatal kultúrattasé tagadta a vádat. Azt állította: véletlen egybeesésről van szó. A regény megjelenésekor alig húszéves volt, a megírás éveiben annál is kevesebb. Déry a börtönben, ahol a regényen dolgozott, nemigen hallhatta a nevét.

A nagykövet megrázta kinyújtott mutatóujját: ez még nem jelent semmit! Léteznek fiatalok regényhősök is.

Két öblös pohárba konyakot töltött, mintegy jelezve, hogy a történetek ellenére nincsen semmi baj.

A. B. időközben megvásárolta a meggyilkolt jugoszláv király egykori személygépkocsiját. A maharadzsza kocsija sajnos elveszett: állítólag a *Fitzcarraldo* című film forgatása során elsüllyedt egy mocsárban. (Tekintve, hogy a filmet nem 1975-ben, hanem néhány évvel később forgatták, az eset az időutazás eklatáns példájának tekinthető.) A. B. továbbutazott Peruból előbb Japánba, majd Indonéziába, ahol a reklámötletek fejlesztéséről tartott előadást pálmabor-szakértőknek és trópusi esőerdőben dolgozó etológusoknak. G. A. úr X.-ben nem találkozott vele többé.

(Az írásmű címe idézet Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című drámájából. A szövegben található pontatlanságok és tárgyi tévedések szándékosak.)

Juhász Róbert

Évforduló

löktem egyet az éven mint
rozzant kimart lélekvesztőn
ropogott szívverésem szép
tűzijáték hunyorogtam
féltem volna így vakulni
most már rájöttem a partot
taszítottam el s magam
ülök a csónak sprőd alján
tizenöt fokban mely bornak
erős télnek januárban
meleg szorítsd arcomat a
bordák tele kosarára
létezhet-e tán szebb halál
muslincának bikavérbe
fulladni a bukott nappal

Két kilégzés között

szigetelő szalaggal mindent meg lehet
javítani amit nem azt úgysem érdemes
indián fejdíszeket vagy a széthulló
színeket a mennybolton

alulra a vöröset nyomában
a szél belekap a gyermekkor
könnyű ígéreteibe

tollakat kell gyűjteni
amivel madarak írták tele az eget
először egy vázába majd többbe
hátha kinyílnak virágok helyett s



kiemelik a süllyedő házat
a törmelék alól

valahol épp most marad magára
egy kisfiú tudom milyen darabos
illata van az árvaságnak szemgolyót karcol
jó lenne átnézni valamin mint egy
lángoló előszoba füstüvegén
ami csak árnyalatokat ad a valósághoz

a pókhálós repedések mentén
a fény a színek és a tollak megbillennek
úgy szaladnak szerte a látómezőben
mint öregember papírrá száradt
bőre alatt a bántóan kék erek
deltatorkolata az érintésbe

Nincs ott senki

jár a motor végtelen szarvasfolyó
ömlik át az úttesten patáikról lassítva repülnek
a rét feltépett sársebei

egy tehervonatnak szakad ilyen hirtelen vége
visszafordulsz belém mint egy agancs
mely rosszfelé növekszik
versenyt futsz a tavasszal
megölsz-e mielőtt leesel rólam

ha belém akarsz látni szólok nincs ott senki
amit keresel pár hete még mozgott
ma nincs sehol

ha találkozunk elrúgjuk magunkat
egymástól mint úszómedence faláról szokás
de lábaink összeakadnak
rakoncátlan trófeák a tiéd hideg
forró hajlataimat keresed vele
többé már nem alszunk

arcodra fújok a forni készülő tej bőre
rezeg szemed körül
őrt állunk valami felett nyakunkat nyújtogatva
két vak szurikáta testünket az
ásító odú öklendezve nyeli

Fenyvesi Orsolya

Panorámaröntgen

Ráharapok, és a kivillanó sugár
tétován megereszt,
Hóféhér város pompázik a számban,
sohasem emészttem. Pedig engedi,

hogymondjam!
Csipkézett falai mögül szólok, ha beszélek,
és véres torkom áldást szór
a néma hempergőkre.

Fejem körül fordul a gép,
Jaj de rég nem írtam levelet, se verset!
Összeszorított szájjal állok mozdulatlan,
hogya távolságot rejtsem.

Ártalmatlan a sugár,
merő diagnosztika, végzet,
Ha mégis sírva fakadnék,
kőrbemosolyognak a vének.

Befelé figyeljek, mondják, az igazi testre,
de odabent lőnek!
És odakint –
odakint por fűj és kőzet.

Amolyan lovag

Ha jönne egy lovas,
amolyan lovag,
áttetszőn, elgondolkodtatón,
mint a hullám-illatosak

nem, nem hagynám el érte a családom,
de kilépnék hozzá, mint egy tóra,
és megkérdezném tőle,
honnan jött,
hát csakugyan engem akar,
mit evett örök ebédre,
volt-e valaha az én szerelmemnek vége,
hullanak-e még lángkoronás fejek
abban a messzi-nagy csatában,
szakadnak-e fénytől az ágak
a hóban amerre járnak.

Nem felelne, nem azért jött,
ha nem mondanám, már vinne,
örülök, hogy találkoztunk,
hajítom a csöndbe,
örülök, hogy nem Istent láttam,
csak egy fénylő alakot,
mert én most már itt maradok,
én most már maradok.

Hirtelen

Hirtelen emeltem szemem az égre
a zöld bennem matatott
Aki rám nézett valaha
most lányává fogadott
aki engem valaha látott
szeretóm lesz ma éjjel
Szikra fának csóva ága
sarjad nyújtózkodik értem
nincs idő nincs vakond a hús nem ég el
a hús kővé válik ebben a hirtelen tűzben
köveknél sebesebben hulló falak úznak
Egyhelyben gyorsul vége nő a csöndnek —

valaki a lábujjamra lépett! És
megiramodnak az égről metszett őzek

Lányomnak, aki folyton engem figyel

Ez volt a harmadik együtt töltött telünk,
és te le sem vetted rólam a szemed.
Ó, most már igazán élsz, ugye,
és folyton engem figyelsz,
és folyton engem akarsz, és valóban,
tegnap a szobádban testet öltöttem én is,
igaz, csak egy pillanatra.
Felvett ruhába bújtam.
De te utánam kiáltottál: anya!
És anyaggá hanyatlottam vissza.

Az egyetlen bizonyossággá, amit ismersz.
Rád is kiáltottam, ne nézz!
Meg kell tanulnod emlékezni,
hogy elfelejthessük ősi egységünket,
mert az nem volt igaz.
Azt csak én képzeltem, hogy elbírjalak.

Egyszer kilépsz majd egy bonyolultabb fűre,
Pázsitra, írod a jegyzetfüzetedbe.
És a madarak addig rikácsolnak,
míg rekedt torkukon át nem szakad
az űr. Mert a veszély kívülről jön.
A veszély a kívül-belül.

Újra és újra isten

Újra nyomomban jár az isteni sakál,
és gyöngyöket forgat pofájában.

Hullik szememből az isteni törmelék,
és golyót gyúrok belőle.

Hajtja idegeimet az isteni szellő,
és csodálkozom. Csodálkozni akartam.

Ez a lihegés nem az a loholás,
ez az izgalom fénye.

Hogy irgalmatlan halmazunk, az isteni,
egyetlen gömbbé sűrűsödik össze!

Isteni érintés, az ujjamra vigyázz csak.
Isteni üvöltés, hogy ne legyek egymagam.

Csak a legapróbbak

Halvány, fénylő alak hullt alá.
Ásítottál. Talán visszaalszol.

Láttam a lényt, de sikoltottál.
Eltakarom múltó arcom.

Én becéztem őket, a levegőt,
mint ruhaujjukat, szorongattam,
én láttam őket megroppantani
a szelek gerincét,
hogy engem megtarthassanak.

Most már csak a kicsikék vannak.
Kinyílik hasadon egy sejt,
hallgatom, ahogy dadog.
Elfogadom a szanaszét formát.
Ha valaha egyedül voltam, most
egyedül vagyunk.

De olykor, és bevallom, ez napjában többször előfordul,
felhorkan az öröm, és oly közel, hogy menten bealkonyul.
Olyankor lefekvéshez készülünk.
De előtte még brekegünk, mert brekegnünk kell,
és eszembe jutnak
a krokodilok smaragdos újszülöttjei
valahol messze, számtalan egyéb égbolton túl.
Most már alhatunk.

Ébredés

Tényleg ennyit ért az igazságtevő álma?
Kinyílt az orgona, oké, lefényképeztem,
elküldtem anyámnak, ő megállapította,
itt a tavasz. De a mama
folyton itt csoszog előttem, akármerre megyek!
Nem siettetem. Már meghalt.
De ez a tempó kibírhatatlan.
Álmodjon hát most a haragos Isten,
aludjon végre!

Orcsik Roland

Tor

(regényrészlet)

Jan arról hallani sem akart, hogy Pocok mellett Aksa is velem legyen a hétvégi aquapolisi koncerten. Ott válogatott pincérek szolgálnak föl. Abba is nehezen ment bele, hogy Pocok engedélyt kapjon. Végül az győzte meg, hogy a barátomnak tisztí rangja van, a VIP-osztályon dolgozik, nem akárki, meg persze az, hogy lemondtam a teljes hétvégi gázsiról. Jan a fejemhez vágta, hogy amennyiben Pocok bármit is kikotyog, mindketten repülünk a hajóról! De azért a pénzemet nem adod vissza, ha kirúgsz, te pénzéhes geci, gondoltam magamban. Végül kedvesen mosolyogva kezet ráztam a főnökkel.

Most már csak Pocoknak kellett meggyőznie az új VIP-vendégét, hogy kapjon szabad kimenőt. Kész cirkusz a nő, a hatéves kislányával jött a hajóra, kaliforniaiak, a férj a gyerek megszületésekor Seattle-be menekült a zsaroló nő elől. A kiplasztikázott anyuka hóbortjai teljesen kiszámíthatatlanok, a múltkor azért cseszte le Pockot, mert a hűtőszekrényben egymás mellé tette a sárgarépat meg a gyümölcsös joghurtot. Eszeveszettül csöngetett Pocoknak, sikoltozott, a répa nem szereti a joghurtot, azonnal válassza szét őket! A kislánya, Rebeca alig hatéves, és értelmesebb nála. Anyja szülői foglalkozás címén bekapcsolja neki a tévét, vagy beadja a gyerekmegőrzőbe, míg ő egész nap vásárolgat a butikokban, trécsel az ismerőseivel, vagy egyszerűen csak átalussza a fél napot. Rebeca unja már az összes tévéműsort, üresen bambulva váltogat a több száz csatorna között. Pocoktól kér mindig tanácsot, mivel üsse el az időt a hajón. Amikor szomorú, mindig azt hajtogatja, nincs olyan játék, amely megvigasztalhatja.

Pocok örömmel közölte, hogy megkapta a hétvégére az éjjeli kimenőt. A kaliforniai hölgy persze hallani sem akart róla, mert hétvégére tervezte a bőrfitalító Drakula-terápiát. Valakinek pedig vigyáznia kell Rebecára. Pocok elmondta Rebecának, hogy nagyon fontos dolga lesz a hétvégén, és a kislány megértőbb volt az anyjánál. Persze, a lelkére kötötte Pocoknak, amikor egy hónap múlva otthagyják a hajót, minden levelére válaszoljon. Gyakorlatilag bármilyen kívánságát teljesítette volna. Pocok kissé meg is ijedt, amikor Rebeca „apának” kezdte szólítani az utóbbi napokban.

„Nehogy bajod legyen ebből!” figyelmeztettem barátomat a kabinunkban.

„Ne aggódj, ura vagyok a helyzetnek...”, mondta, majd elindultunk a lift felé. „Hanem, mondani akarok valamit...” De mintha cserben hagyták volna a szavak, dadogni kezdett.

„No, ki vele!”

„Az a, szóval... az a he-helyzet, hogy...”

„Hogy?”

„Hogy elt... szóval eltűnt, tudod, eltűnt a papír zsebkendő.”

„Milyen papír zsebkendő?”

„Hát, amit az éttermi liftben találtunk, a vérfoltos... Pár napja nem találok, pedig mindig a zsebemben hordtam.”

Leesett mire gondol.

„Vagyis, nem, szóval nem tűnt el...”, mondta a fejét vakarva.

„Na jó, igyál meg inkább egy sört.”

„Belefújtam az orromat!”, vágta ki egy szuszra.

„Micsoda?”

„Valamire allergiás lehettem, folyton tüszögtem, taknyom-nyálam egybefolyt, és ösztönösen a zsebembe nyúltam a zsebkendőért.”

„Te barom, hát az ingedbe is fújhattad volna az orrodát!”

„Tudom, de ha azt valaki észreveszi, kirúgnak a VIP-ből... És azért az jó pénz, mármint tudod, a fizetésre gondolok, nem a... tudod, ugye?”

Azt sem tudtam, sírjak-e vagy nevessek.

„Hát, öregem, nem vagy egy Poriot, az biztos. És a hol a zsebkendő?”

„A kukában, hol máshol.”

„És ezt csak így mondod? Most aztán oda a bizonyítékunk!”

„Persze, ki tudja, egyáltalán nem biztos, hogy az övé volt”, bölcselkedett Pocok, majd lehajolt a cipőjéhez, csillogóra glancolta az orrát.

Na erre bepöccentem, korábban épp ő volt az, aki szememre vetette, hogy mit akadékoskodom. Fölállt, váratlanul az órájára pillantott, megrázta a kezemet, siet vissza a VIP-részlegre. Tulajdonképpen elégedett voltam: végre nem csak én vagyok az ügyeletes balfácán.

Aksa a kabinjában várt rám. Szomorúan vette tudomásul, hogy ő nem lehet velem a hétvégén. Ők pusztán ketten vannak, mi azonban négyen, és ha még beleszámítjuk a vendégeket, akkor abszolút vesztesre állnak, nyugtattam.

„My mother...”, kezdett bele, ám én félbeszakítottam.

„Next time, my dear, i must to go now on a rehearsal.”

A próbán a nők kitörő lelkesedéssel fogadták, hogy Pocok velünk lesz a hétvégén. De csak éjfél után, addig valahogy ki kell húznunk, hogy el ne veszítsük szem elől a csodabogarainkat. Megbeszéltük, hogy a műsorok közötti blokkok alatt nem válunk el, nem is megyünk a kabinjainkba pihenni. Egyáltalán nem piálunk, és senkitől sem fogadunk el italt, akármennyire is előírja a protokoll, hogy a vendéget nem szabad megsérteni, visszautasítani. Arra hivatkozunk majd, hogy rosszul vagyunk, semmit sem visel el a gyomrunk. Azt javasoltam Adrianának, mi ketten rakjunk kést a hangszertokjainkba. Adriana azonban lebeszélte erről, a biztonsági őrök a bejárati kapuknál azonnal kiszúrják, figyeljük inkább az ebédlő asztalait, és nyúljuk le a szabadon hagyott evőeszközöket.

„Give me five!”, mondta Adriana, én meg a kezébe csaptam.

Erna elővett a táskájából valami könyvet. Tudjuk-e, hogy mi az a Fasztitokalon?, érdeklődött. Persze, egyikünknek sem volt fogalma róla. Ilyen névvel legfeljebb valami dildót lehetne árusítani az ecseri bolhapiacon, mondtam vigyorogva.

Erna tegnap éjjel belekukkantott a kenyai pasijától ajándékba kapott könyvbe.



„Kenyai csődör?”, pedzegettem pajkos mosollyal.

Erna eldicsekedett, hogy tegnap este összejött az egyik kenyai táncossal, tőle kapott egy könyvet ajándékba. Igazából már egy ideje összejárogattak, a táncosoknak hasonló az időbeosztása, mint nekünk.

„Hát, ha Te azt tudnád, hogy mire képes Phuphu, azt hiszem, a következő életedben Kenyában születnél újjá!”, vigyorgott Erna. „Olyan a fara, mint egy bikának, ha belemarkolok, azonnal élélvezek!”

„Phuphu? Micsoda név!”

„Malindiből származik. A Mombasád közelében van.”

Adrianát is felcsigázta a kenyai táncos, nincs-e neki még honfitársa a hajón, ő is imádja az izmos feneket, hát még a feketét. Erna rákacsintott, majd föllapozta a könyvet. Valami Borges írta, a képzelt lényekről szól.

„He-he, nem te vagy az első magyar lány, aki élvezettel markolta a fekete seggét”, piszkáltam Ernát.

„Te csak ne irigykedj, lehet, hogy több magyar csaja volt már, ám a könyvbe egyedül nekem írt bele piros tintával!”, vágott vissza.

„Ki tudja, hány ilyen könyve van, jó üzletet csinált a magyar kiadónak, az biztos!”, hahotáztam.

„Nem vette ő azt senkitől sem! Az egyik magyar pincér távozásakor ottfelajította a kabinjában a könyvet. Ő pedig megtalálta, amikor beköltözött a hajóra.”

„Persze, így fűzi minden magyar csaj agyát!”, replikáztam, „Markolj a faromba, kapd be a Borgesem!”

Erna kiöltötte rám a nyelvét, majd hangosan fölolvastott a könyvből:

„A hatalmas bálnáról is szólok ebben az énekben. Minden hajósra veszélyes. A tengerárral úszik, s Fasztitokalonnak hívják. Olyan, mint egy érdes kő, melyet homok borít; ha megpillantják a tengerészek, szigetnek vélik. Magas orrú hajóikat aztán kikötik emez álföldhöz, s minden félelem nélkül partra szállnak. Tábort vernek, tüzet raknak rajta, s kimerülten álomba merülnek. Ekkor az áruló lebukik az óceán vízébe; a mélységekbe hatol, és megvárja, amíg a hajó és legénysége kileheli a lelkét a halál csarnokában. Olykor édes illatot ereget a szájából, mellyel magához vonzza a tenger halait. S mikor azok beveszik magukat a torkába, összezárja a száját, s mindet lenyeli. Az ördög is ugyanúgy juttat bennünket a pokolba.”

Hát ez jó nagy marhaság, mondogattam, biztos valami ökör írta. Adriana megkért, fordítsam le a fölolvastott részt. Alig tudtam elmondani, szinte fulladoztam a röhögéstől. Muszáj csúfolódní, morgott Erna, ez egy ó-angol bestiáriumból származik! Sajnálom a magyar fordítót, hogy ilyen baromságokra fecsérelte az idejét, mondtam, remélem, legalább jól megfizették, máskülönbén ő is egy sültbolond, akárcsak a szerző! Még hogy Fasztitokalon, ennyi erővel akár Fekete Seggkincs is lehetne a neve ennek a bálnának vagy mi a csudának, cseszegettem tovább Ernát, pusztá élvezetből.

„Oké, most már elég, kár volt szóba hoznom neked Phuphut, mert ugye, a feketékről is csak a bugyuta sztereotípiáidban tudsz gondolkodni. Gondolkodni? Bocsánat, túlbecsültelek! Nem is hoztam volna fel, ha nem találom meg a könyvben a leírást”, mondta sértődötten.

„Na várj, ki beszélt itt izmos fekete seggről?”

Erna hátat fordított nekem, éreztem, túllöttem a célon, utána nem győztem bocsánatot kérni.

Adriana némán figyelte a magyar szöveget, mintha Braille-írást, ujjával simogatta a betűket.

Olykor édes illatot ereget a szájából, idézte föl a szöveget Adriana, majd rám nézett. Belém hasított, ismerem ezt az illatot! Olykor édes illatot ereget a szájából, ismételte újra Adriana, mellyel magához vonzza a tenger halait... Az ördög is ugyanúgy juttat bennünket a pokolba!, olvasta föl hangosan Erna. Föl akartam szólalni, ám Adriana befogta a számat. Még ne, még tilos, suttogetta.

Urbán Andrea

zsugorodás

az alföld tágassága ahogy csiklandozza
talpad a búzakalász ugrani ugrani át-
ugrani a halott farönkön a mohák elnyelik
a paták dobbanását mintha nem menekülés
hangjai lennének lágyan érkeznek meg dob-
hártyáidhoz téged cirógat a táj de a patakban
mintha céklalé folya az őzek rövid hajú nők
arcukat tüskék horzsolták fel miközben átvág-
tak hozzád akartak kilyukadni de a szántásban
gonoszok laknak ha nem vigyázol befor-
gatnak a bálák közé sokféle lehet az érintés
utolérve megtudod gyorsabban szűkül a táj
gyorsan zsugorodik a tisztáshoz vezető rés

az autonómia preparátuma

kis lepkéket talált az alsóneműjében
a szeméremajkak közül érkezhettek
előbb persze a garat lehetett
vonzódásuk tárgya mind
megdőglött de így is szépek
nagyítóüveg alatt még látható
hímporukból némi csillogás
ezek szerint diadalmaskodott
a nőisége mióta homokóra alakúak
vonalai minden befelé terjedne
végül kiperdülnek a szemek
ez a test nem édeni üvegház

nedves burjánzó arborétum
itt csak sárga homok van és halott sejtek
telik az idő konzerválódnak az ostromlók

monokróm

milyen a mindig sötét
benne a légzés ólmos tapintása
a beletörődött dobbanás
súlyos érintése a bőr alatt
az érfalakban mintha megérkezne a lift
és milyen a pillák szárnycsapása
az átmenet nélküliség a változás kiiktatása
aki éjjel él és nappal csukódik
végighúzza arcán kormos ujjbegyeit
fülében sötét hangja tülköl és fúj
szeme helyén két ólomgolyó sikít
kicsikarja a fényt

bújj bújj zöld ág

eső előtt felerősödnek az illatok
a növények is ontják magukból a permetet
kezdik a cseppek csókolni a vállamat
elmegek alattuk ne érítsenek
hulljanak földre hordozzák lépteim

Fellinger Károly

Lottó

MenjeteK a francba, menjeteK szavazni,
jó tizenkét pontja van a végtelennek,
a tizenegyest is tizenkét méterről
rúgja a sors, fárasztó dolog manapság

csaléteknek lenni, valamikor egy nagy
kövér kukaccal három halat is fogtam
egymás után. Eretnekség a csönd, béke
lakozik bennem, nincs hova menekülni.

Hármat kívánhattam, aztán elaludtam,
a szél előtt meg kell hajolni, mielőtt
levesz a lábamról, mielőtt kettétör.
A megemlékezés olyan, mint amikor

teát hűtesz beteg kisfiadnak, fűjod,
az egyik csészéből a másikba öntöd,
a legfinomabbját mind kilötyögteted.
Egy fasírtban ülsz a vegetárius

böllérrrel, akinek a nyomkeresés
jutalmát szánta az Úr, befizetett
a buborékmentes buborékba, csak
töltse már ki a nyertes lottószelvényt.

Alázat

Apám szerint, ha kikapott a Vasas,
attól nem lett drágább a kenyér, pláne
Szlovákiában nem, viszont ha kedvenc
csapata győzött, olcsóbb nem lett ugyan,

de ízletesebbé vált a lágú kenyér,
amit annyira irigyelt tőle a hős
anyanemzet, nem értve a lényegét,
hogy a Kárpát-medencében a szlávok

előtt is éltek már népek, hát nem csak a
magyarok a betolakodók erre,
s hogy Jézus kereszthalála s feltámadása
között fű zöldellt, bárány legelészett.

Rakott krumpli

Húsvéthétfő után anyám a világ
minden kincséért sem hagyta volna ki
a rakott krumplit, jutott belé tojás
bőségesen, a locsolásért kapott

piros tojások szolgáltatták mindig
az alapanyagot, mifelénk a kék,
zöld, vagy a sárga krepp papírral festett
tojás még a pirosnál is pirosabb

tojásnak számított, ritkaságszámba
ment, némelyiket azonnal megtörtem
öcsém kobakján, ő volt a locsolók
közt a legfiatalabb. Az egészzet

a számba gyömöszöltem, nem számított,
hogy a tojásfehérjén átütött a
festék színe. Akkoriban az utca-
ajtók nem voltak kulcsra zárva, apám

mesélte, hogy az ő gyerekkorában,
a második világháború után,
aki kicsukta a locsolókat, az
búcsút mondhatott a kapujának is.

Bethlenfalvy Gergely

Anyám vonalai

Anyám oldalvást, egyik keze ruhája mellé lóg,
a másikat a párkányra támasztja, ahogy rám várakozik.
Én is fordulok, az irányt keresem, hogy felé,
talán sikerült, így már megszólítom. Ő,
ahogy izgatott, honnan szól a lisztes hang,
pislogva forog tovább, bízik valami
kivehetőben, aminek van körvonala,
és testével ehhez igazodik, a reményteli
keresgéléshez. Szokja a mozdulatot, egyre
gyorsabban perdül, és a kis helyiség rendetlen
vonalait bája-hagyott orsóalakjára csévéli, de
nem válaszol, a törzsét is hiába forgatja,
egy helyben áll. A hangok és a mozdulatok
böjtjét tartja, mégsem áll ki belőle sehol
semmi, a bizonyító csontélek és szikkadt
ízületek mind a párnás hús és a vásznak
hullámai közé dugdosva. Anyám a szoba
megtört síkidomaiba és vásznaiba zárva,
a szálak rácsozata mögött, így mintha
rejtőzködnék, egy csipketerítőt hol magamra,
hol más részeimre húzkodva, ő pedig kiálló
cérnavégekkel matat. A megfigyelési hézag is
épp itt, túfegy hasítéka és cérnavég között
húzódik, és éppoly gyorsan vált alakot,
amilyen üres. Mit rejt el ez a figyelem?
Mit rejt el anyám körül ez a hullámozás,
ahogy pengeti a kis szobát behálózó hűrendszert,
a körömrre akadt szegést? A szegésen múlik
minden, a szegés határ, végső elrendezés,
ahogy felfeslik, a szapora használat okán,
kontúrját veszti asztallap, kaspó, hamutálca,
mintha gyurmát tömnének egy gyűszűbe.
Mi ez a hideg kúp, hová dugjam az ujjam?
Az öltés elrejtés, sonkáé, tojásé, a friss
kötény bugyrába, bőrhibáé gallérral,

hullámok mindig-máshol-árnyékába
bújó tétlen ácsorgás, evezősök csapásai
a fali gobelin foszló szálaiból.

tátog és felragyog

alkony az épületek és fák közötti
sötét, az ég indigója mikor még
világít. nem a szájból, mégis
mintha a száj fénylene, ahogy
mozog, beszédesen. kitölti
pillanatokra a szobalámpa
sárgás izzása, staccato,
nyílik és zárul, függetlenül
az értelemtől, a nyelv kiteszi
magát annak, ami ráesik,
a visszaverődés egyszerű
logikájának. hang sem érkezik
az elapadt torokból, megelégszik
azzal, hogy tátog és felragyog.
nem a tiltott üreg, épp a fény
szokatlan helyezkedése tántorít el
attól, hogy belessek, már alig van mit,
hová is lesnék, nem fürkésznék
világosban. fényfoltokon rejtőzni
vakszájúak elől, beszéltetni őket,
míg lemegy a nap, várni addig,
amíg az épületek és fák
fényében már nem látni az eget.

Bene Zoltán

Az órában pereg a homok

Részlet az *Igazak* című, készülő regényből

Johannes Octavius Dörtsch, az ifjabb, a hosszú, kemény esztendőök súlyával a vállán – mégis alig görnyedve e félelmetes teher alatt – bandukolt Óbuda utcáin. Jóllehet meglehetősen elfáradt, mire a selyemgombolyítóhoz ért, ez alig látszott rajta. A reményből merített erőt.

Előző nap egy kocsmá oldalában téblábolt. A gyomra hangosan korgott, hiszen három napja, amióta kiengedték a börtönből, semmit sem evett. Már azon tűnődött, megkeresi a konyhai hulladékot, amelyet nyilván abba a sikátorba öntenek ki, amelyre a kocsmá hátsó bejárata szolgál, hátha talál valamit, amivel enyhítheti az éhségét, amikor egy hintó kanyarodott be a macskaköves utcán. A kocsis bátor ember lehetett, vagy inkább vakmerő, mert olyan sebességgel vette be a kanyart, hogy csak a Jóisten kegyelme mentette meg a járművet a fölborulástól. Az utca szélén balagó testes férfiú azonban nem a Mindenható kegyelmének, de bizony Johannes Octavius Dörtsch korát meghazudtoló reflexeinek és páratlan lélekjelenlétének köszönhette az életét. Az aggastyán az utolsó pillanatban ragadta meg a járókelő karját, és rántotta el a hintó útjából. A gyámoltalan, mit sem sejtő polgár nem győzött hálálkodni, és ragaszkodott hozzá, hogy megvendégelje egy pohár borra a megmentőjét, amiből aztán több kancsónyi tokaji és egy nagy tányér káposztás disznóhús lett. Közben Johannes Octavius Dörtsch falta a saftos, fűszeres ételt, a halál torkából megmenekedett ember elárulta, hogy selyemkereskedő, s miután a nagy ijedelemre megivott pár pohárral, panaszkodni kezdett Maczókátó Alajosra, tudniillik már megint emelt a selyem árán.

– Egy vég hovatovább annyiba kerül ma, amennyit kettő kóstált úgy három évvel ezelőtt! Bezeg az öreg Maczókátó Ágoston idejében kiszámítható volt a kereskedelem! – tette hozzá még, majd egy hajtásra benyelt úgy félicce bort.

– Nem olasz véletlenül ez a Maczókátó család? – érdeklődött óvatosan és teli szájjal Johannes Octavius Dörtsch.

– Dehogynem... Taljánok azok, ahogy mondja kend! – bólogatott hevesen a selyemkereskedő. – Hanem az öreg Maczó ettől függetlenül rendes ember volt, a fia azonban... Bár az se fiatal, de annál mohóbb... Eh! – és legyintett egyet, kis híján föllökve az előtte álló boroskancsót.

Johannes Octavius Dörtsch szíve hevesen dobbant, szája óvatos mosolyra húzódott. Szomorúan vette tudomásul, hogy Agostino Mazzocato, azaz Mazzocato (Maczókátó) Ágoston, akit

évtizedekkel korábban azért hívott a városba a császár, hogy selyemmanufaktúrát építsen és működtessen, nem él már (s ezen nincs is mit csodálkozni, hiszen nála is idősebb volt pár évvel), mégis erős reménység támadt a szívében, hiszen az üzem ezek szerint a család kezén maradt, és megvan rá az esély, hogy az új vezető, az elhunyt selyemgyáros fia, emlékezni fog rá.

Az öreg Mazzocatóval Franciaországban találkozott, az ancien régime utolsó éveiben, nem sokkal azt követően, hogy az olasz először járt Magyarországon, de még azelőtt, hogy végleg Óbudára költözött volna. Johannes Octavius Dörtsch a Bastille-ból frissen szabadult Jacques Pierre Brissot-t segítette Angliába szökni, amikor megismerkedett a trevisoi mesterrel és kisebbik fiával, Aloysióval, akik békésen sétálgattak és arcukat mártogatták a sós illatú szellőbe éppen azon az elhagyott partszakaszon, ahol az emigrálni készülődő Brissot hajóra szállni készült. Mazzocato Ágoston régi vágású vállalkozó volt, mindent tudott a selyemgyártásról és talán még annál is többet a pénzcsinálásról, illetve arról, miként tehet szert az ember komoly vagyponra, mindemellett úgy vélte, a világot nem az arisztokráciának, de nem is a közembereknek, sokkal inkább azon keveseknek kellene kormányozniuk, akik a pénz oroszlánrészét és ezáltal a mindenki kedvére szolgáló javakat megtermeltetik az ostoba munkások által; ugyanakkor ódzkodott mindennemű drasztikus változástól, legyen az akár politikai, akár másféle természetű, mert a változások többnyire óhatatlanul átrendezik a gazdasági teret, egyeseket fölemelnek, másokat a mélybe taszítanak a pusztá véletlen vagy a vakszerencse kénye-kedve szerint.

– Kálvin úgy véli, Isten rendelése, ki miként boldogul – vetette föl erre egy kocsmai beszélgetésen Jean Picault, Johannes Octavius Dörtsch jóbarátja, aki hugenotta hitét hagyta el az ateista racionalizmusért, hogy aztán, évekkel később az Ész vallása nevében vegyék a fejét, és vére úgy ömöljék Párizs utcaköveire, akár a szíven szúrt disznóé az ól szalmájára, miközben a sans-culotte-ok diadalittasan ordítottak, asszonyaik magukon kívül sikítottak a gyönyörtől, Johannes Octavius Dörtsch pedig magában motyogva idézte a Megvesztegethetlent, aki szerint a terror nem más, mint gyors, szigorú és hajthatatlan igazságtétel, voltaképpen tehát az erény megnyilvánulása.

– Ez zagyva beszéd – legyintett az olasz mester Picault szavaira, nem is lagymatag pápista hite, mint inkább önelégült gögje okán.

Johannes Octavius Dörtsch és Mazzocato három napot töltöttek együtt a francia fővárosban, miután Brissot átjutott a csatornán, és az olasz kijelentette, ő bizony semmiféle angolnak tűnő, lélekvesztő hajócskát nem látott a partok mentén ólalkodni. Ez alatt a három nap alatt a selyemgyáros sok mindent megtudott a hajdani sóellenőr fiától arról az országról, ahol letelepedni készült, s ez a tudás minden bizonnal hasznára vált a későbbiekben.

– A magyarok fölöttébb ügyetlenek a kalmárkodásban – magyarázta Johannes Octavius Dörtsch –, sokkal inkább a svábokra kell majd figyelnie, meg egy kicsit a zsidókra.

– Kegyelmed is német, nemde? – kérdezett vissza Mazzocato.

– Voltaképpen az volnék – ismerte be Johannes Octavius Dörtsch –, bár éppen úgy megvetem a németeket, mint a többi keleti népet. Csakis a latinok leszármazottaiban érzem az erőt és a szellemet. A szülőföldem elmaradott, sáros, poros, koszos ország, ahol olyan mély sötétség honol, akár a pokol bugyraiban fog, ha majd kialszanak a tüzek.

Amikor elváltak egymástól, Mazzocato biztosította arról, mennyire örül és milyen végtelenül hálás azért, amiért ilyen tájékozott és józan férfúval hozta össze a sors, akitől oly sok érdemes értesülést szerzett.

– Ha úgy dönt egyszer, hogy ellenérzései ellenére visszatér a hazájába, minden körülmények között keressen föl! – szorongatta új barátja kezét.

– Nem is tudom, hazám-e még az az ország – válaszolt Johannes Octavius Dörtsch tünődve –, ám a sors kifürkészhetetlen, eszembe vésem a szíves invitálást!

És lám, harminckét év elteltével kopogtatni készülök az ajtaján, gondolta magában Johannes Octavius Dörtsch, amikor végre a selyemgombolyítóhoz érkezett. Talán lesz olyan mérhetetlen és példátlan szerencsém, álmodozott tovább, hogy az öreg Mazzocato fiát jó memóriával és merész vállalkozókedvvel áldotta meg az ég.

Hosszas magyarázkodás, kevéske fenyegetőzés és némi siránkozás árán végül sikerült bejutnia a manufaktúra vezetőjéhez, Mazzocato Alajoshoz, azaz Aloysiohoz. Három évtizeddel korábban ez a fiú kísérte el az apját Párizsba. Akkor ereje teljében lévő férfi volt, ám amikor átvette atyja helyét az óbudai selyemmanufaktúra élén, már a hetvenedik évéhez közeledett – jóllehet legalább tíz évet letagadhatott volna. Akármennyire is fess öregember volt azonban, alig tűnt fiatalabbnak, mint vénségesen vén látogatója.

– Atyám két éve hagyott el bennünket – közölte keserűen, miután tisztázták, honnan is ismerik egymást. – Fájdalom, nem érhte meg a századik születésnapját...

– Kilencvenkilenc esztendő is igen tisztos kor – szögezte le Johannes Octavius Dörtsch. – Jómagam a kilencvenhetediket taposom.

Aztán hosszasan, színesen mesélt a forradalomról, a terrorról, a menekülésről és a rabságról. Mazzocato Alajos közbe-közbekérdezett, tátott szájjal hallgatott, s egészen átadta magát a történetnek, csak úgy röpültek fölöttük az órák.

– Van némi tőkém – zárta az elbeszélését Johannes Octavius Dörtsch. – Nem is kicsiny összeg. Lenn, délen, Szegeden, ahol utoljára gyermekként jártam. Abban bizakodom, hogy kegyelmed, az édesapjával ápolt barátságom emlékére kiségit egy kölcsönnel, míg hozzá nem jutok ehhez az említett jelentékeny összeghez.

Mazzocato Alajos tekintete megkeményedett, mint annak, aki édes álomból ébred a rideg valóságra. Hümmögve simogatta gyér, ősz szakállát.

– Tudom, ilyen öreg embernek kölcsönadni igen kockázatos – tárta szét a karját Johannes Octavius Dörtsch –, nem is kérném, hogy segítsen, ha nem lennék egészen bizonyos abban, hogy nem halok meg, amíg a jussomhoz hozzá nem jutok.

– Azt mondja, egészen bizonyos? – vont a szemöldökét a selyemgyáros. – Miként lehet ebben egészen bizonyos?

– Sokat éltem... Sokat megéltem – válaszolta Johannes Octavius Dörtsch. – Túléltem a Konvent terrorját, túléltem a császár börtönét, túléltem annyi veszélyt és oly tömérdek bajt, amennyit egy egész falu is bajosan vészelné át. Elhiheti, hogy tudom, miről beszélek.

Hosszas alkudozás után végül százötven ezüst forint ütötte a markát. Papírt is írtak mellé, miszerint legkésőbb két év múlva visszafizeti a kölcsönt Mazzocato Alajosnak, aki évi huszonöt ezüst forint kamat fölszámítására jogosult. Amennyiben pedig az adós csak két esztendőnél hosszabb idő múltán térítené meg az összeget, a hitelezőt minden egyes napért, amellyel késik, egy ezüstforint fájdalomdíj illeti meg.

Johannes Octavius Dörtsch először is egy fogadót keresett, ahol végre lecsutakolhatta a testére szikkadt szennyet, s ahol bőséges vacsora után puha ágyban alhatott. Másnap azon kezdett

tüsténkedni, hogy elegáns öltözéket készíttessen magának. Három napig járt a szabóhoz, akit a fogadósa ajánlott. A harmadik napon már tudta, hol kell keresnie a céhes könyveket. A szabók céhe iratainak őrzője pedig egy méltányos összegért utánajárt, hogy Karl Ritter miskolci szabó 1753-ban nyitott üzletet Pesten, amelyet halála után a szintén Karl névre keresztelt fia vitt tovább, ám amidőn ez a második Karl is elhalálozott (1802-ben), az üzlet bezárt, mert nem volt, aki átvegye.

– Ott vagyok, ahol a part szakad – vakarta a fejét Johannes Octavius Dörtsch elegáns öltönyében, szappantól illatozva, és már azon tűnődött, jegyet vált a miskolci delizsánszra, amikor, mintha a semmiből lépne elő, elé toppant Erdei Sándor.

– Bácsikám – ölelte magához az öregembert. – Képzeld, engem is elengedtek!

Arról már egy vendéglőben ülve, libacombot marcangolva számolt be, hogy a börtön zsúfolt-sága miatt akolbólítottak ki néhány kisebb súlyú elítéltet, s bár ő maga nem tartozott ezek közé, egy szívességért cserébe, amelyet az egyik börtönőrnek ígért, őt is kipenderítették.

– Mit ígértél neki? – kérdezte Johannes Octavius Dörtsch feddő hangszíval.

– Ó, csak el kellett emelnem egy tárcát – nevetett Erdei Sándor. – Nem nagy ügy.

– És hogy akadtál rám?

– Ismerem a fogadókat és vendéglőket mind a két városban – vigyorgott Erdei Sándor. – A fogadósokat és a vendéglősöket nemkülönb. Bácsikám meg föltűnő jelenség. Még ha nem is tűnik százévesnek, azért, már meg ne sértődjön, bárki láthatja, hogy a kenyere javát már bőven megette. Mindemellett magyarul elég rosszul, németül viszont francia akcentussal beszél...

– Megettem a kenyere javát, ez jó – göcögött Johannes Octavius Dörtsch, és rendelt még egy kancsó hegyaljait. – Nem is emlékeztem erre a szólásra...

Miközben iszogattak, a Ritterekre terelte a szót.

– Az ifjabb Karl gyerekei az unokatestvéreid – jegyezte meg, s úgy zárta le a mondatot, mintha kérdés lenne.

– Tudok egy Ritter Ágost nevű rokonomról – mondta Erdei Sándor teli szájjal. – Sótiszt Szegeden.

Johannes Octavius Dörtsch arcán széles mosoly terült el. Ez csakis égi jel lehet, semmi egyéb.

– Sótiszt?

– Az bizony!

– Nem hazudsz, ugye?

– Dehogyan hazudok, bácsikám!

– Véletlen egybeesés? – dörgölte az állát Johannes Octavius Dörtsch. – Az apám sóellenőr volt, ez a kölyök meg sótiszt...

– Annyira nem kölyök az már – igazította ki Erdei Sándor –, de hogy sótiszt, az tény. Meg az is, hogy jó pár éve Szegeden... Még mielőtt lefoglaltak a pandúrok, azelőtt került oda.

– És vajon miért? – törte a fejét Johannes Octavius Dörtsch, s csak akkor vette észre, hogy hangosan is kimondta, amikor meghallotta az unokaöcse válaszát.

– Mert ott nagy sóhivatal van, azért.

Vagy mert megorrontotta a kincset, gondolta magában Johannes Octavius Dörtsch, ezúttal azonban erősen figyelt, nehogy hangot is adjon a kételyének.

– Nem tud az a kincsről – legyintett Erdei Sándor, mintha a vénember minden elővigyázatossága ellenére tisztában lenne azzal, mire gondol a nagy-nagybácsija.

És vajon arról tud-e, szötte tovább a gondolatait Johannes Octavius Dörtsch, amit az anyám a nagyanyjára hagyott? Kiváltképpen azt, hogy mi lehet az? Erdei Sándornak azonban egy másik kérdést tett föl.

– És a Büchnerekről mit tudsz?

– A másik testvérének a családja, ha jól emlékszem.

– Jól emlékszel.

– Kalmárok.

– Mivel kereskednek?

– Mindennel – vonogatta a vállát Erdei Sándor. – Van egy boltjuk Budán, a Vízivárosban.

Johannes Octavius Dörtsch hallgatásba burkolózott. Erdei Sándort ez nem zavarta, így figyelmét teljes egészében az ételnek szentelhette. Nagy-nagybátyja azon töprengett, miként férközhetne a Ritter-fiú és a Büchnerek bizalmába. Utóbbiak minden valószínűség szerint éppen olyan bolondságnak tartják az anyja meséjét az apja kincséről és a négy gyerekre hagyott négy tárgyról, mint Ursula. Ritter Ágost viszont, erre mérget vett volna, nem véletlenül Szegeden tölti be a hivatalát ...

Az 1816-os esztendő később mint nyár nélküli évet emlegették. Nos, annak a nyártalan nyárnak a hátralévő részében Johannes Octavius Dörtsch egyebet sem csinált, csak kérdezősködött, beszélgetett, leskelődött. Erdei Sándort leküldte Szegedre, hogy elevenítse föl az ismeretségét az unokafivérével, ám a sőtiszt nemigen állt szóba a rovott múltú rokonnal, Erdei végül dolgavégezetlenül, üres kézzel tért vissza Pestre, egy jottányit sem jutott közelebb a megoldáshoz. Ebben kétségtelenül szerepet játszott az is, hogy nem volt tisztában azzal, pontosan mit is kellett volna megtudnia, miféle tárgyat is keres voltaképpen, mit is örökölt Ritter Ágost. Johannes Octavius Dörtsch óvatosan, sokszor alig megfeythető rébuszokban beszélt Erdei Sándorral. A börtönben sem tudott teljesen megnyílni előtte, holott akkor azt hitte, sosem szabadul ki, ott fog megdöglenni a falak mögött. De már akkor is érezte, hogy ez az ember nem szolgálna rá a bizalmára. Mióta szabadlábra helyezték mindkettejüket, csak egyre erősödött benne ez az ellenszenv, amelybe némi, a húga unokájával szembeni viszolygás is vegyült. Megismerkedett Erdei néhány cimborájával, meghallgatta néhány történetét, és minél többet tudott róla, annál jobban húzódozott volna tőle. Csakhogy senki más segítségére nem számíthatott. Ő maga pedig rossz magyar és franciásan formált német beszédével, élemedett korával, túlságosan föltűnő jelenség volt. Kénytelen-kelletlen Erdeire bízott hát kisebb-nagyobb feladatokat. Amelyek zömmel elvégezetlenül maradtak.

Mikor a nyár nélküli nyár észrevétlenül őszebe fordult, Johannes Octavianus Dörtsch ugyanott tartott, mint azon a napon, amelyen Erdei Sándor rátalált a fogadóban, ahol Mazzocato Alajos pénzén bérelt szobát. Ismerte a kincséhez vezető nyomokat: Ritternek és Büchnernek hívják. Tudta, hogy egy-egy ládikót keres egy térkép két felével. És annak is tudatában volt, hogy az egyetlen segítőtje bármikor becsaphatja, s ha majd ráakad a jogos jussára, ez az imposztor gondolkodás nélkül elillan a kinccsel, amint erre alkalma adódik. – Nem, mégsem ugyanott tartok, mint hetekkel ezelőtt, állapította meg magában. A kilátások egyre rosszabbak. Az órában pereg a homok.

Murányi Sándor Olivér

A baj

– Ha érkezik, fogadni kell – üzeni Lukács vadőr a kórházból, majd írni kezdi Messengeren a részleteket:

– Kimentem havat lapátolni, amikor egyszer csak arra figyeltem föl, hogy nagyon szorít a mellkasom. Kétszer-háromszor is levegőt szívtam jó mélyen. Innen tudtam: nem a tüdőmmel van a baj. Ekkor bementem a konyhába, elővettük a vérnyomásmérőt Violával. A felső érték felment kétszázötzetre. Azonnal beültünk a terepjárómba. Viola vezetett. Nagyon ideges volt. A sürgősségen az EKG olyan eredményt mutatott, hogy már látszott: valami nagyon nem tiszta. Felhívtam vadászbarátomat, Kovács dokit, aki felszólított, percnyi habozás nélkül vitessem magam mentővel a vásárhelyi kórházba. Indultunk. Érkezésünket követően azonnal elkezdtek vizsgálni. Sürgős műtét mellett döntöttek. Nem altattak. Csövet vezettek a vénámba. A szívembe Stent-et helyeztek, ami kitágítja benne az eret. Azóta fekszem itt. Mindenki gyógyulást kíván. Megköszönöm, mert folyamatban van. A műtét óta kizárólag szabadidővel rendelkezem. Az orvosok bezártsággal tanítják a vadórt a szabadság értékeire. Már kívülről tudom *Medvenéző* című köteted történeteit. Több könyvet ne hozzatok. Nem a lelkelem beteg.

– Egészséges lelkűek olvasnak, beteg lelkűek fészbukoznak, s idézik, amit más elolvasott – felelem erre.

– Ezt nem tudom, csak annyit látok, kint nagyon szép az idő, én meg bent rostokolok. Úgy megszeretett a kórházi személyzet, hogy csak a jövő hét hétfőjén engednek el. A ciginek ezzel vége. Hogy fogják így felismerni a vadórt a vadak? Az alkoholt állítólag nem tiltják, de már a kórház előtt sem igen kívánta a szervezetem, így nem lesz nehéz mértéket tartanom. Az ember sokmindenről le tud szokni. A levegőről ne szokjunk le. A többi csak lesz valahogy. Egyelőre itt ülök a magaslesen, a kórház kilencedik emeletén egy sarokszobában.

Elképesztő ez a vidámság és önirónia, amivel Lukács saját helyzetét vázolja. Csak csodálom. Szent Ágoston szavai jutnak eszembe: Dum spiro, spero. Míg lélegzem, remélek. Minden helyzetben megtalálni az életörömet. Talán ez a legnehezebb, különösen, ha az ember egy kórházi ágyon fekszik, mint Lukács, aki ott is nyíltszívű, vidám ember tud maradni, nem roskad össze. Ellenkezőleg, tovább tervez, hogy mit fog kezdeni a szabadságával, amikor hazaengedik.

Hétfő reggel vele együtt izgulok, milyen lesz az újfajta szabadság. Előtte jelzi, hogy kapott egy nagy listát, hogy mit nem szabad tennie. Az alkoholt valóban nem tiltják, de nem érdemes kockáztatni. A cigi akarja végleg elhagyni, és ez pia nélkül jobban megy. Felesége kocsonyát készített otthon. A vadőr beül az autóba a lányával, hogy hazavigyék.

Szabadulása után nagy lesz a csend. Egész nap csak róla gondolkodom. Vajon merre jár? Kiment-e az autópálya nyomvonalára, hogy feltöltse a Bucsinon a leseit? Beüzemelte-e eddig a

szánját, mert a Bucsinon nagy a hó? Ellenőrzi-e újra a medvéit, hiúzait, farkasait, és hogy nem a jár-e rapsic a területén? Milyen lehetett számára az első szabad nap? Később tudom meg: horgásznapok következnek.

– Megyek pecázni, az biztosan nem árt a szívnek. Se a balind, se a paduc. Csak kis halat akarok fogni. A nagy kifáraszt. Azért nem annyira, mint a nő, de ebbe most ne menjünk bele. Egyelőre az van, amit a román hadseregnél mondtak: program de voie. Gyakorolnom kell az életet, ha már visszakaptam.

Ő vigasztal engem, nem én őt. Kórházból szabadulása napjával egy időben kiderül: Jágónak, a tüneményes weimari vizslámnak, aki tizennégy éven át kísért engem a medvés vadonban, degeneratív myelopathiája van, amelyet DM-nek is neveznek. Ennek leggyakoribb oka, hogy az idősebb kutyák progresszív gyengeséget okoznak a hátsó lábukban. Ez végül a húgyhólyag-kontroll elvesztéséhez és bénuláshoz vezet. Ebben a szakaszban az eutanázia a legjobb lehetőség. Az állapotot génmutáció okozza. A gerincvelő fokozatos degenerációjához vezet. Megszűnik az agy és az alsó testet ellátó idegek közötti kommunikáció. Nagyon nehéz napok következnek. Jágónak eutanáziát javasolt az orvos. Nem tudom elengedni. Hogy öljem meg a Barátom, aki életem leghűségesebb Társa?

– Te megtennéd? – kérdem Lukácsot.

– Ha nincs más választás, igen. Nem szeretem nézni, hogy szenved egy állat. Ha van más megoldás, azt kell tenni. Nem könnyű eset, de el kell fogadni, hogy kevesebb ideig élnek, mint mi. Nekik más az időszámításuk, életritmusuk. Másféle időben élnek. Ez az élet rendje.

– Egyedül rád hallgatok. Vadász vagy, tudod, mikor szabad vagy egyáltalán szabad-e halált osztani. Csak ne vádoljam utólag magam, hogy megöltem a legjobb Barátom. Tegnap hosszan beszéltem tenyésztőjével, kétezerkilencben vettem tőle. Azt mondja, mivel maga alá csinál, mert mozgásképtelen, el kell altatni. Hétfő tizenhárom órára írták ki az altatását. A hamvasztók onnan elvinnék, és két tizenöt centiméteres urnát hoznának vissza. Egy a szigeti házamnál maradna, egy a rönkházamnál. Én még állatot ennyire nem szerettem, ezért a nap minden szakában másképp gondolom. Irodalmi kutya, egy autóban utazott Bodor Ádámmal, Esterházy Péterrel, Kányádi Sándorral és Térey Jánossal. Most indul leghosszabb útjára. Itt hagy engem még egy darabig az emberek között. Volt az a magány, amit csak ő tudott elvenni...

– Szerintem ebben a helyzetben ésszerű az elaltatása. Vegyél hollót, az túlél – jön a nyers vadőri válasz. Tudom, ő megért, mert egész életében az állatokért dolgozott. Még a kórházi ágyon is egyedül az nyugtalanította, ha ő nem tud kimenni a területre, ki fog enni adni a vadaknak.

Jágó utolsó naplementéjén egyedül a lábadozó Lukácsnak írok: – Nélküle az erdőből kifelé megyek. Sehol nem találok majd magam. Menekülök minden helyről, ahol vele jártam. El kell mennem valami új helyre, ahol még nem jártunk. De mindegy. Hiányozni fog. Nagyon. Ma hosszan beszéltem orvosával a holnapi teendőkről. Az embernek csak kutya. A kutyának csak ember. Nagy barátoknak tartjuk őket. Ők nem annyira minket. Jön a kapcsolat második tizenegyezer éve. Hátha egyszer egyenlők leszünk...

– A kutya életkora tizenkét-tizenöt év. Ezzel számolni kell, amikor kölyköt vásárolsz.

A szél feltámad. A kutya remegni kezd tőle mellettem. Összegöndörödve próbál pihenni. Halom, ahogy mélyeket sóhajt. Valószínűleg a fájdalomtól. Oldalra nézek. A felhők vérvörösek a naplementében. Mintha vérezne az ég. Utolsó naplemente.



Hétfő. Lukács vadőr hétfői kórházi szabadulása utáni hétfő. Idegesen kelek. Fürdés közben jut eszembe, mennyi időt elfürödtem, amit Jágóval tölthettem volna. Sietve súrolom magam, hogy minél hamarabb kész legyek. Délelőtt tizenegyre jönnek a szomszédok Jágótól elköszönni. Mindenki pálinkázik és borozik. Nekem nem megy le a torkomon alkohol, csak nagyokat nyelek, miközben hallgatom a vigasztaló szavakat. Az eső cseperegni kezd. Déli tizenkettő. A vendégek egyenként megsimogatják a kutyát, és távoznak. Hónom alá veszem a lebénult végtagú állatot. Lába hosszan és erőtlenül lóg le az enyém mellett. Kiviszem a Corsánkba. A feleségem vezet, két kisfiunk is érezhet valamit, máskor sírni szoktak, most szótlanul ülnek hátul. Az eső még jobban elered. Zápor veri az első szélvédőt. Minden egyes kilométer megtétele fájdalommal tölt el. Az idő lerövidül. Pénzt veszek ki az automatából, hogy ki tudjam fizetni az altatást és a hamvasztást. Az orvos szomorú arccal fogad. Ismeri, tíz éve kezeli Jágót.

– Az első injekció csak sima altató, amit műtétnél használunk. Ennél maradjon az állattal, hogy önt lássa utoljára. A második injekció folyamatosan lelassítja a szívverést nullára, miközben kikapcsolja az agyat. Ezt túlaltatásnak hívjuk. Ennél már nem kell bennmaradnia. A hamvasztók majd eljönnek érte. Egy nap múlva visszahozzák a hamvait, és elviheti...

Újra hónom alá veszem az állatot, és felfektetem a műtőasztalra. Elhomályosult szemébe nézek. Tekintetünk egymásba rögzül. Orrát csókolom hideg fejjel, miközben megkapja az első injekciót. Fülébe suttogva ismétlem: – Jágó! Itt vagyok! Itt a gazdád! Nem hagylak el...

Öt perc, amíg elalszik. Leengedem a fejét a műtőasztalra, aztán kimegyek. Nincs erőm sírni. Marad a leírhatatlan hideg érzés, akkor is, amikor már az autóban feleségem sírva arcomhoz érinti arcát. Hazaérve kiülök a teraszra, és nézem a sarkot, ahol az imént még a kutya feküdt. Nem veszem

észre, hogy besötétedik. Egyszer azon kapom magam, hogy színjózanul ordítani kezdek bele az éjszakába: – Jágó! Jágó! Jágó!

Feleségem betuszkol a nappaliba, hogy a falu ne hallja. A padlóra zuhanva markolom a szőnyeget. Ordítva zokog tovább: – Jágó! Itt hagytál! Istenem! – Nem tudom, mennyi idő telik el. A feleségem le akar önteni egy veder hidegvízzel, hogy rendbe jöjjek.

Másnap elmegyek a hamvakért. Útközben arra gondolok: mi, emberek magunkat tartjuk a legfontosabbnak, legértékesebbnek. Ez a mi agyunk játéka csupán. A lovak és a kutyák nálunk nemesebbek. Nem tartják különbnek magukat a többi élőlénynél. Nem hoznak össze világháborúkat. Nem gyilkolnak vallási okból. A lipicai lovakat menteni kellett Napóleon és Hitler elől. Ha nem voltak hajlandók ágyútalpat húzni, az oroszok agyonlőtték őket. Lajka kutyát a világűrbe lőtték kísérleti alanyként úgy, hogy a műholdnak nem volt visszatérő egysége, ezért már indulásakor pusztán egyetlen „esélye” maradt: a halál. Úgy szeretjük és védjük az állatokat, hogy a huszonegyedik századra minden harmadik fajt kipusztítottunk belőlük. Kányádi Sándor saját bevallása szerint azért született, hogy költészetével emléket állítson egy lónak és egy kutyának (Sörény és koponya). Jágó, életem leghűségesebb Társa sokszor tűnt el medvés erdőkben. Megegett, hogy egy órán át vártam szívszorongva. Mindig visszajött. Mostantól nem kell többet várnom rá, mert végleg üres maradt számomra a fenyves, ahonnan már én is kifelé megyek...

Átmegyek a téren, ahol együtt jártunk orvoshoz. Fáj az átjáró, a járda és a villamos látványa. Átveszem a hamvakat. Jágóért vonattal mentem kétezerkilencben Kaposvárra, hogy elhozzam. Többször vonatoztam vele a Budapest–Csíkszereda vonalon. Most újra vonatra száll velem hamvaiban. Végigvonult vele életemen a CSODA. Mától önsajnálattal nélkül öregember vagyok. Emlékezem. Történetem az utószóhoz ért.

– És valami előszóhoz – javít ki Lukács, az infarktusa után pihenő vadőr rövid üzenetben. Sajnálom, de ez az élet rendje.

Bár minden embernek a saját gondja a legnagyobb, szégyellem magam, hogy bár rajta hajtottak végre szívműtétet, mégis ő vigasztal engem, nem fordítva. Gyorsan meg is kérdem:

- Mit csinálsz ma?
- Megyek, kiíratok az orvossal magamnak még betegszabadságot.
- De hát mit jelent egy vadőrnél a betegszabadság? Nem mész ki a vadakhoz? Más megy ki helyetted?
- Azt jelenti, hogy a vadak nem betegek. Sok mindent nem értek, de nem is muszáj.
- Ez tetszett. Hogy is mondtad? Ha jön a halál, fogadni kell.
- Nem halált mondtam. Hanem bajt. A halál – az valami egészen más ...

László Noémi

Rózsa

London a világ füstös közepe,
harmadik nyelvem metropolisza,
lordok, királynők, tudós doktorok,
felfedezők világegyeteme,

központok központja, gócok góca,
népek kohója, gépek csarnoka,
újkori Róma, Mekka, Párizs,
ha félrenézel, már odébb szaladt,

terjeszkedik földön és levegőben,
vízen és föld alatt,
nyelvében él, nyelvébe nyelvek
folyamai torkollanak,

kifele és befele nő,
szikrázik, résein gőz tör elő,
hevíti szén, gáz, villamos energia,

feszíti, összefogja fegyelem,
szabály, egyformaság,
másság, sokféleség,

mindenből mindig ugyanaz
legyen és ugyanúgy, de
megfelelni nincs idő elég,

ez itt a hömpölygő jelen, a múlt
módszeresen legyalult szirtfokán,
a láthatáron rémlik a jövő,
mikroreggel, megalodélután,

óriásnap, szuperhold, neonéjszaka,
halogén ösvények, halálgyakorlatok
után a feltámadás atomhajnala,

márvány és terrakotta, acél, keramit,
lázasan futkos fel-alá, mindenki
ért, remél, sejt, titkol valamit,

mindenki szédül, áll, zuhan
faltól falig, csillámporos,
mocsaras éjjelek aknáiból
fényre tolakodik,

nyüzsög, vergődik, csapkod
kételtű, féreg, báb, bogár,
mélyben ragadni vég,
felszínre jutni kár,

London, tükrök, tavak, páras
légvonatok zöld labirintusa,
kudarok, diadalmak lüktető,
magát gerjesztő, részeg ritmusa,

teremtő tollvonás,
hóhérpalást, szállongó pernye,
szirének éneke, az ismeretlen föld
varázsa, veszedelme,

London, szívem örökké
szoruló, táguló pitvara,
szavak, szavak, szavak –

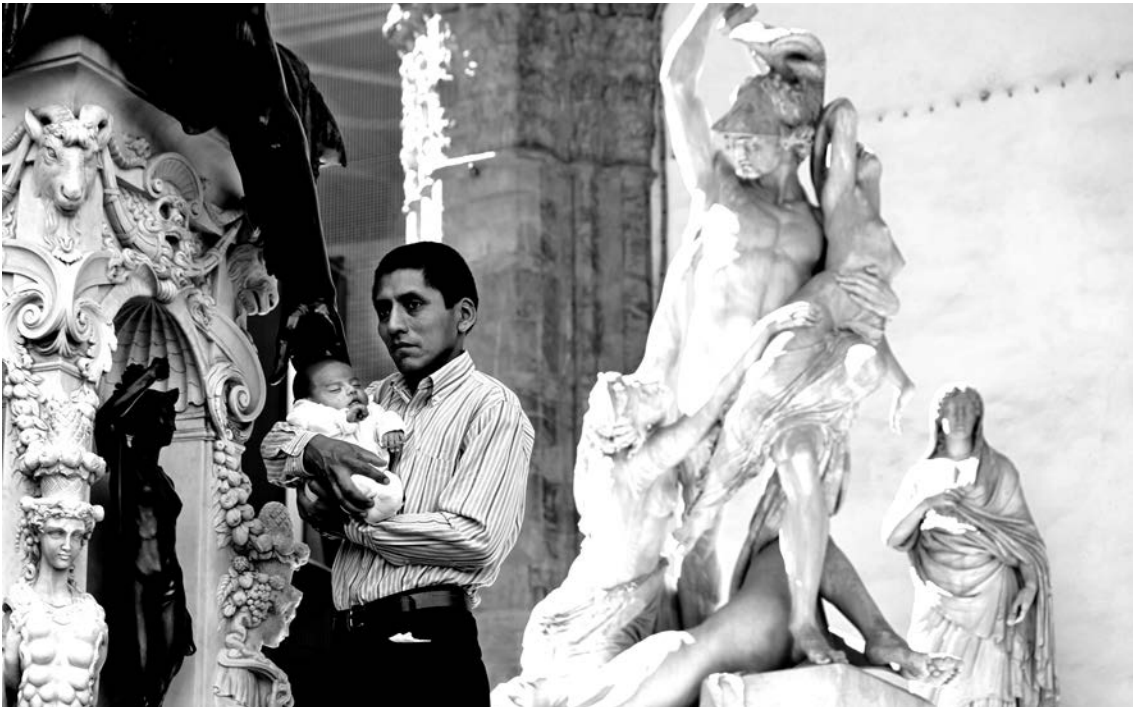
égő csipkebokor,
rózsaszimfónia.

Németh Gábor Dávid

Hiedelemkarambol

Mint egymást előző kamionok,
rakosgatom egymás elé görcseimet,
hogy éber maradjak. Résen,
mint a nyitva hagyott ajtó, hátha van,
aki nem alszik, vagy nem alkuszik.
Mintha mindenből otthont kéne tudni
alakítani.

Karambolt képzelek, hadd szökjön
a rakománytudat. Támpontom lesz
a kirakóssá sebzett test. Elhidegülnek
hiedelmeim, megfagynak az illesztések,
törni lehetne egy határozott ütéssel.
Meggzúnne az emlékezet is
egy csapásra, de ez az évszak
nem bánt, csak lehetővé teszi.



Dioráma

Hideg van bennem. Nyitva hagyott ablakaimtól
huzatos minden szavam. Brokátfüggöny fodrozódik,
mintha domborzattá ütném a tájképtelen haragot.
Elmozdított szekrények és felemelt szőnyegek
rejtett részei, a porból kirajzolódott határok,
amiket senki nem mert átlépni. Szeretnék hegyeket
elmozdítani, felemelni az eget, látni határokat,
amiket isten nem mer átlépni. Alkonyulnak a bútorok.
Egyre kisebb lámpaburákat veszek, hogy kevésbé
szóródjon a fény, kordában lehessen tartani
a világosságot.

Esteledik. Árnyékom határaitól egyezkedem,
halántékomba szívódnak a kéretlen titkok.
Végig felszakítva az utca, utánakapnék
a megmozduló házaknak, de az elmosódó kéz
magamra csap: fegyvertény a sebes utca.
Fölkelnek a csillagképek is, s alattuk én,
mint átlátszó prémben tükröződő, kéretlen staffázs,
dimenziót adok a tájnak, amibe mások fognak
belegyalogolni. Mint egy otthagyt sikoly,
átjár a sebekbe szerelmes környék.
Ahogy a szem lassan megszokja a sötétet,
körvonalazódik a törésekből összegyűjtött
tél. Megfagy az utca, igazi menekülésre már nincs esély,
hiába a stratégia a fejben. Lépésem tét nélküli,
helytelen. Legalább másnak is marad terep hűvös szünetekre.

Vági János

Fekália relief

(részlet egy készülő regényből)

A doktoranduszokból álló teamet egy kapják-el-azt-a-turbulenciát mondattal plusz egy bikicsunájjal ereszti szélnek.

Az utolsó dián a Moore-törvény diagramja áll, és egy robosztus Kurzweil-idézet, mely a törvény jövőbeli érvényességét igyekszik indokolni, miszerint az integrált áramkörök helyét más technológia fogja átvenni, ami sajátos technológiai szingularitáshoz vezet. Az exponenciális növekedést ábrázoló diagram lelkesítően hat kutatói körökben: konferencia-taps, benne egy elcsattant tóckos.

Az intézetvezetői szoba a megszokott módon gyorsan ürül ki, de most valahogy másképp: ketten biztosan úgy mennek kifelé, mintha bozóton kellene átvágniuk, szétverve az útjukba kerülő bokrokat, tehát tettere készen. A nagyenergiájú nehézion-nyaláb találat szemtanúja viszont még csak nem is szedelődzködik, ami joggal veti fel a kérdést: hol volt a tudományos karrierjük röppályáját szemléltető, a Wendelstein 7-X sztellarátor diagnosztika tervezési részleteibe csomagolt ösztönző beszéd alatt. Bármilyen egyéb kombináció elviselhetőbb, mint kettesben egy Tourette-szindrómás, ugyanakkor észbontóan bájos teremtéssel egy cirka 64 légméteres szobában, amit a Prof szexuális fantáziája kezd kitölteni, plusz nedves, egyetemkert-szagú afrikai levegő, amint egy ciklonrendszer előoldalán nyomul észak felé, konkrétan a neobarokk stílusú épület, stílben tartott ablakszárnyát súrolva befelé. Mindezek ellenére a hogy-halad-az-emisszió-frekvencia-hatása-a-kvantumelméletre-című-doktoriával kérdés 1-1-re javítja a kontroll vs. fantázia mérkőzés állását a tárgyilagos indításnak hála, és néhány objektív megállapítás, úgymint a szürkeluc hadsereg körül koszos-szürke földkupac, a háborús emlékmű talapzatán koszorúszerűség, a hatalmas műkő vázában varjúháj van, egyenlőre bebetonozza az eredményt. A látvány erősen fotószerű, amitől az ember hajlamos pikk-pakk elmerengeni például olyan túlzó részletben, mint egy banánkontyot egyben tartó hullámcsat.

Az egyetemkertben amúgy akkora a sürgés-forgás, mint vizsgaidőszakban szokott: minimális, mindössze egy bevasárlókocsis alak flangál, és mutogat a szoborsétánynak nevezett betonúton, és nem kizárt, hogy az ablakban álló Profhoz intézi, hogy ejnye-bejnye, és nem a bronz büszthöz. Az viszont száz, hogy egy 2 méter feletti, megszeppent kétlábú testtartása bármilyen szögből nézve megrázó, 120 centi szemmagasság alatt tetejébe vállóvtól felfelé nem látszik a fej, és ez eléggé beszaratós még neonvilágnál, frissen kiglanolt közintézményben is, tehát indokolt a doktorandusz száját elhagyó jesszuszepepin sziszegve. Az is száz, hogy a doktorandusz fehér köpenyén átsejltő betűket összeolvasva kijön, hogy METALLICA, és a fejrángásoktól kissé kócos banánkonty rövid

ideig a második L betűt takarja ki, ami az ablaknak hátat fordító Prof figyelmét a jesszuszepepintől függetlenül láthatóan leköti, konstatálva, hogy tök szexi. Közben belül megindul az a típusú párbeszéd, ami a *rikács-pondró* kinyíffantása után folyt a miniatűr vasvillás Homer Simpson és a glóriás Homer Simpson között vállmagasságban (13.évad/21.rész/03:36), annyi különbséggel, hogy a kapard-el-valahol tanács helyett a most-szépen-benyúlsz-a-köpenye-alá instrukció hangzik el, míg a másik oldalról, amelyikre kutyulisan dől a buksi, hogy hülye-barom, a tér görbülete miatt az elektronok és az ionok felfelé és lefelé driftelnek, a kipreparált békacomb is rángatózik zivatar idején.

Nem a bejárati ajtó tengelyében függ a japán időzónához igazított numerikus óra: Naka felett a magas fényszennyezés dacára már sötét az ég. A 2 db kétjegyű szám között kettőspont pislog másodpercenként egyet. A Prof az egyre növekvő üstökös-sárga fénypötty-párra próbál koncentrálni, és közben szentül hinni, hogy az urológia szakambulancián ESWL kezeléskor alkalmazott ultrahang helyett fény irányította lökeshullámok roncsolják éppen dirib-darabra a baromságokat suttogó kis gecit benne, kábé vese tájékon. És tényleg biztató, hogy a szexelésre utalgató hangnak nagyjából egy makizusi-elfogyasztásnyi idő elteltével még mindig se híre, se hamva, hogy a kockás spirálfűzet és az agyonfirkált, szilikon banántolltartó becsusszant a túrazsákba, ezzel a zsalutáblából rittyentett tárgyalóasztal már kvázi üres, eltekintve a BenQ MH733 projektortól és a tök feszes hálózati tápkábeltől, ami az 50x200-as tábla DOKA 3-SO feliratát átszelve, persze hogy a szakadt farmerből kivillanó két térd között tűnik el, és fut az elbaszott helyre beépített elektromos padlócsatornáig. A mondat, hogy a szoba összes hosszabbítója használatban van, mint egy vallomás, az igyekezet, amint a projektort a zsalutábla széle felé húzza, hogy lazítson a kábel feszességén, megkésztet a lávsztoriszélet egy plébániai balfaszkepőzön, ilyesmire szokás mondani, hogy ártatlan, romantikus jelenet.

A kábel a Dr. Martens bakancs acélbetétes, ökörvér színű hupliján csinál egy kanyart.

A farmer szára fel van hajtva, látni, hogy nem tréfa-bakancsról van szó: minimum 14 fűzőlyukas.

A lány természete a magány felé lejt, különutas féle.

Mióta a kampusz területén tesztüzemben működnek az Objektív Megfigyelési Rendszer (OMR) kamerái, kertek alatt közlekedik, alagsori útvesztőkön, amiben van némi kockázat; például a labortól az intézetvezetői szobáig egyre zúzósbab helyszíneken át vezet az út, és egyre hosszabb időt vesz igénybe, nagyjából a kamerák gyarapodásával arányosan hosszabbat. Hogy emiatt késett el, sejtethető. Hogy történt némi málór, és a franciásra sikeredett kiejtés nem poénnak lett szánva. Hogy a rozsdamentes falikút és a laborszekrény közé bepaszintott kerevet éjszakánként mint fekvőhely funkcionál, viszont délutáni szunyókálásra senki sem vállalkozik, holott nem látni közösülésre utaló foltokat a kerevet átlóinak metszéspontjára szerkesztett 50 cm sugarú körön kívül sem. Hogy a kerevet alá betolt sámlit tulképp kihúzható éjjeliszekrény, amin kábé hetente más-más, az egyetem könyvtárából kölcsönzött bestseller hever. Hogy az öltözőszekrény fele komplett gardrób. Hogy a falikút alkalmas átfogó tisztálkodásra, csak macera, mert utána fel kell mosni. Hogy nem a takarító brigád nyalja ki a 46 m²-es labort három naponta amúgy. Hogy a rezgécscillapítóval felszerelt asztal perforált lemeztáblái, az 50 mikro-Kelvin hőmérsékletű atomi minták vizsgálatára összedobott magneto-optikai csapda zezugai nem a brigád alapos munkájának köszönhetően pormentesek. Hogy miért a rosszálló tekintet például egy félrepöccintett fika láttán. Hogy a veszélyes hulladék jellel felmatricázott XXL-es kuka szennykosár. Hogy kié a kábeleknak, speckó fényforrásoknak épített, mennyezethez függesztett rácsos panelen az „emlékek” feliratú

cipős doboz. Hogy úgy általában ki rendezgeti úgy a tárgyakat a laborban, ahogy idős emberek fotókat a fotóalbumban reggel, délben, este, tehát orrba-szájba. Hogy nem a szórt fény miatt kell az angolaknára néző, 180 cm parapet magasságú ablakra sötétítő függöny. Hogy ki ragasztott fel a laborral szomszédos, alagsori férfi mosdó ajtájára fekete szigetelőszalaggal egy nem túl kreatív női wc szimbólumot, és helyezett vaníliás illatosítót a helyiség olyan pontjára, ami normál nézőpontból tutira nem látszik, és írt fel A.A. monogrammal egy, a toroidális mágneses térre utaló, de erősen félreérthető egyenletet: $m = 0 = \text{kolbász instabilitás}$. Hogy a kutyás örökkel még elboldogul, mert azok képesek képet alkotni egy bezuhant világról, amiről papucsban és köntösben tartott kiselőadást a szloziról menet 22:01-kor, átfonva karját mellei előtt, hogy a fejrángásoktól kevésbé ugráljanak. Hogy miért nem lehet elsőként érkezni, legyen bármilyen korán. Hogy nem azért van minden reggel bukóra állítva az ablak, mert a rézfaszú bagoly bekopogott, hogy prezentálja a faszát, amit szerencsésen megtarthat, mióta a rezet kohóban állítják elő rézércből az unciklopédia szerint. Hogy nem a Bunsen-égő miatt van mégis cigiszag. Hogy a néhány m² üres falfelületen lógó, két bekeretezett képeket ki festette: a pálcika emberek megrohamozzák a lombnélküli fa mellett álló, pici fekete házat, és a copfos, nagy hasú pálcika nő felhőben címűt. Hogy a fikusz-fotel-állólámpa hármas nappali-sarokra hajaz. Hogy az otthon-hagytam-a-kabátom freudi elszólás. Hogy a nap végén nem mindenki hamisítatlan tipli-érzéssel rámolja össze a cuccait. Hogy az én-még-maradok-egy-hangyányit válaszból kakofemizmus hajlik ki. Hogy tők esélytelen a nap végén egy kis pornót úgy hesszelni a hálózati neten, hogy lebukás kockázata nélkül, szent nyugalommal ki is lehessen verni. Hogy más közegben az elásott kutyát már rég kikaparták volna. Leleplezni egy lepkelet, és így tovább.

A Prof arra gondol, ami a gatyájában van, amikor egy tourettes sipítástól összerándul. Hajlamos azt gondolni, hogy vonzalma a doktorandusz iránt nem pusztán fizikai összetevőkből áll. Merthogy a kvantummechanikai határozatlansági reláció nemcsak a fizikai mennyiségek pontos megismerésére elméleti háttér, hanem zusammen az élet minden területére. És a valószínűségi eloszlás természetének feltárása különleges helyet teremtett a hibának, a bizonyostól eltérő, nem szekvenciális váratlannak, a reziduális anomáliának. Például a kortikális és szubkortikális agyi területeket összekötő áramkörökben fellépő hiba: egy vokális tikk. És ez a hely, ahogy mondani szokás, a szíve csücske; elérési útvonal: homloklebény/praefrontalis mező/szubdomináns oldali ventralis lateralis praefrontalis kéreg. És a vonzalom is kvantummechanika. És az agy-tudat működés értelmezése sem játszik a kvantummechanika, a bizonytalansági reláció, a valószínűségi mező fogalmi rendszere nélkül. És az idegrendszer ösztönös tudása lemaradt. És a tudat megfelel az atomoknál leírt bizonytalansági állapotnak. És a lepke nem juthat ki a szabadba, ha az ajtó, ablak zárva, de az atomi részecske igen.

És a diagram és az idézet fele 6:9-es képarány helyett rafinált 3D-s alakzat, és belemetsz a 90/240 névleges méretű ajtónyílásba. Skurból is látni, hogy az ajtó nyitva, csak hülye az aránya. A tanszéki folyosón sorakozó nyomtatók valamelyike nyomtat, a hangból feltételezve vázlat minőségben. Vannak ajtók, amiket kilincs használata nélkül is primán be lehet csukni, az intézetvezetői szoba ajtaja a felújítás óta ilyen: a ROTO H600-as zárnyelv patentul működik. Mintha bilincs kattanna a csuklón, és a nyitott ablak ellenére, mint mondani szokás, kitapinthatóvá válna a csend. A tok mellett még ott a kampóbeakasztó gyűrű. Az átalakítás előtt a szoba egynegyede tanszéki budi volt: az ajtóval szemben az alföldi, felette a húzogató tartály. Nyilván érzéki csalódás, hogy

húgy-hipó szagduó fogadja reggelenként, mindenesetre fura, amivel nem tud mit kezdeni. Fura, mint például per pillanat hálát érezni egy tárgy iránt, történetesen az ablak iránt, hogy nyitva, aztán megbánni egy szimpla cselekedetet, mint amilyen az ajtó becsukása, meg egy vonagló arcszerkezetbe belelátni a bátorító mosolyt, plusz konstatálni, lehet az orrnak vetett árnyéka a januári fénytől.

Ólálkodásnak hat a vissza-az-ablakig menet, és ezen nem sokat javít az öntöttvas radiátor megtapogatása, úgy, ahogy a központi fűtés hőmérsékletével elégedetlen fogyasztó tapogat. Langyos a vas, kaszaspók kavar egy már mozdulatlan éjjeli lepkével, párologtató belső falán masszív vízkőréteg. A campus feletti felhőből folyékony-szilárd halmazállapotú csapadék kezd esni-hullni, hangosabban, mintha szimplán esne vagy szimplán havazna. A Prof úgy dönt, azt mondja, esik, és a zsalutáblának nekitolt asztal lapjáról lepöccint valami kétes állagú cuccot, ami ennek ellenére sem akar elkallódni: a mikroszkóplencsét ábrázoló, Lens Cleaning Tissue feliratú tasak peremére tapad. Hogy a szoba visszhangos, azt egy csuklásszerű hang bizonyítja be érzékletesen. Elképzelhető, hogy ez reakció az időjárásjelentésre. Az is elképzelhető, hogy a bugyi alatt dús a bozont. A blindre befigyelt szexuális körkép miatt a Prof stikában elsüllyed a szégyentől, hiába biluxol egy stóc kutatási doksira úgy ámblokk. *Cirkulárisan polarizált lézerefény a csapdázás határfelületén rezonanciában van a Zeeman-felhasadó mágneses alnívókkal*, olvassa egy kikandikáló A4-es alján, amikor a második csuklás elárulja, hogy az első nem reakció volt.

Már inkább havaseső-féle esik.

Az egyik bakancs orra már az ablakkal szemközti, rövidebbik falra mutat.

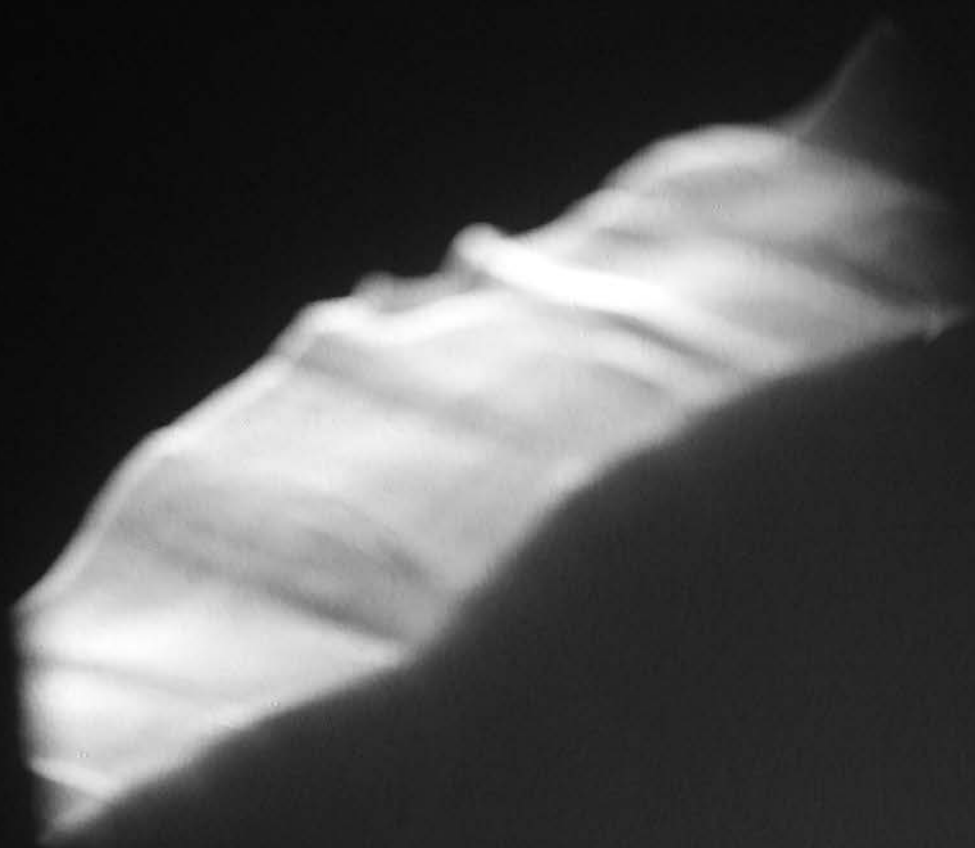
A doktorandusz testtartása már annak valószínűségét jelzi, hogy fel fog állni.

Már összviessz 4 perc telt el kettesben, és nyilván nem csak japán időszámítás szerint.

Nyilván az idő már relatív.

Nyilván az időben való gondolkodás teszi lehetetlenné a kvantummechanikai jelenségek, és ezzel a valószínűség világának megértését.

Nyilván nem az a kérdés, hogy a foton hol van, hanem hogy hol lehet.



Tér, idő és test viszonyai

Szűcs Réka interjúja Thierry De Mey-jel

Thierry De Mey (Brüsszel, 1956–) vallon belga zeneszerző, ütőhangszeres, filmkészítő. Az *Union*,¹ a *Maximalist*!² és az *Ictus*³ zenekarok/zenei műhelyek társ-alapítója, melyek darabjait is előadták. Zeneműveit rendszeresen játssza, játszott többek között az Arditti vonósnégyes, a Hilliard Ensemble, a London Sinfonietta. Zeneszerzőként és előadóművészként alkotótársa volt a kortárs-tánc flamand „fenegyerekének”, Wim Vandekeybusnak⁴ és társulatának, az Ultima Veznek, írt zenét és forgatott filmet mások közt az amerikai William Forsythe⁵ és a szlovén Iztok Kovač⁶ koreográfusoknak, koreográfusokkal.

Anne Teresa De Keersmaekert,⁷ a belga újtánc egyik meghatározó figuráját, a Rosas társulat alapítóját és vezető koreográfusát talán nem kell különösebben bemutatni az olvasónak. Arról azonban kevesen tudnak, hogy a Belgiumban, az 1980-as években a tánc területén is kibontakozó formai kísérletekre, melyeknek központi alakjaként tartjuk őt számon, mekkora elemi hatást gyakorolt Thierry De Mey személye. Pontosabban gyakorolt egymásra e két nagyformátumú művész, ami aztán – talán nem túlzás ezt állítani – alapjaiban határozta meg az európai posztmodern tánc és táncfilm-készítés egyik fő irányvonalát egészen napjainkig. (De Keersmaeker és a De Mey-testvérek, a majdani zeneszerző-filmkészítő Thierry és a koreográfus-táncművész Michèle Anne egyaránt Maurice Béjart⁸ iskolájában, a Mudra-ban⁹ végezték tanulmányaikat, innen eredeztethetők későbbi közös alkotói kísérletezéseik.)

Noha a kölcsönös hatás szembeszökő, a legtöbb forrás említést sem tesz róla. Vagy legalábbis meglehetősen határozatlanul utal rá. A magyarul is olvasható, Martha Bremser szerkesztette *Ötven*

- 1 A Peter Vermeersch-sel közösen 1984-ben alapított avantgárd, punk dzsessz és komolyzenei műveket játszó együttes.
- 2 1983-ban (másutt 1988-ban) alakult kamaragyüttes vagy még inkább zenei műhely, mely az avantgárd dzsesszt ötvözte a minimalista muzsikával, és játszott a tagok, így De Mey és Peter Vermeersch szerzeményeit.
- 3 1994 óta működő, brüsszeli székhelyű kortárs zenei együttes, De Mey, Vandekeybus és De Keersmaeker és a P.A.R.T.S. táncoktatási intézmény alkotói-előadói tevékenységét kísérő zenei művek létrehozására, előadására.
- 4 Wim Vandekeybus (1963–) belga rendező-koreográfus.
- 5 William Forsythe (1949–) amerikai táncos-koreográfus, a The Forsythe Company vezetője.
- 6 Iztok Kovač (1962–) szlovén koreográfus, rendező.
- 7 Anne Teresa De Keersmaeker (1960–) belga koreográfus, a belga új tánc egyik kiemelkedő alakja, a Rosas társulat alapítója, vezetője.
- 8 Maurice Béjart (1927–2007) francia balett művész, koreográfus, rendező, a kortárs balett egyik alapítója.
- 9 A Mudra balettiskolát Béjart alapította 1970-ben Brüsszelben, ami 1988-ig működött. Többek között koreografálást, éneklést, ritmikát, szolfézst, hang-, fény- és díszlettervezést tanítottak kurzusain.

kortárs koreográfus¹⁰ című kötetben található, Sandra Genter által írt De Keersmaekerről szóló cikkben¹¹ például ugyan szerepel Thierry De Mey, de csak, mint „egy másik jelentős belga művész” és mint a *Rosas danst Rosas*¹² című, az egyébként De Keersmaeker nemzetközi karrierjét elindító darab egyik komponistája. A koreográfusnak az életművét a kezdetektől alapvetően meghatározó minimalizmussal való találkozását azonban kizárólag New York-i tartózkodásával, az ottani impresszióival köti össze. Fuchs Livia *Száz év tánc* című tánc történeti, valamint Erin Brannigan *Dancefilm. Choreography and the Moving Image* című táncfilmés áttekintőjében Thierry De Mey egyáltalán nem is szerepel.¹³ Ezzel szemben például Sabine Sörgelnek a *Dance and the Body in the Western Theatre. 1948 to the Present*¹⁴ című könyvéből tudhatjuk, hogy megismerkedése révén a De Mey-testvérekkel (Thierry húga, Michèle Anne De Keersmaeker 1982-es, második színpadi művében, a *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*-ben¹⁵ is szerepelt már táncosként, s aztán hat évig dolgozott együtt a koreográfussal) figyelme még a New York-i Tisch Schoolban folytatott tanulmányai előtt Steve Reich¹⁶ és a minimalizmus felé fordult. Sörgel Michel Uytterhoeven *Une couleur différente pour chaque nouvel horizon: la dimension internationale du travail de Rosas*¹⁷ című szövegére támaszkodva megemlíti, hogy Thierry De Mey volt az, aki Antonin Artaud,¹⁸ George Bataille,¹⁹ Reich és Rainer Werner Fassbinder²⁰ alkotásainak mélyebb tanulmányozását javasolta a koreográfusnak²¹. És bár Fuchs azt állítja, hogy a minimalizmus csak De Keersmaeker első alkotói korszakának volt szervező erője,²² a matematikai struktúrákban felépülő mozgáskompozíciók – egyébként Forsythe-hoz és Kováčhoz hasonlóan – egész (eddig) életművét jellemzik.

10 *Ötven kortárs koreográfus*, szerk. Martha BREMSER, Bp., L'Harmattan, 2009.

11 *Uo.*, 182–187.

12 Anne Teresa DE KEERSMAEKER, *Rosas danst rosas*, 1983.

13 Fuchs A *holland és belga új tánc, Krisztina de Chatel és Anne Teresa de Keersmaeker* című rövid, nem egész ötoldalas fejezet felét szánja De Keersmaekerre, melyben nem utal a Thierry De Mey-jel való megismerkedésből származó koreografikus hatásokra, s De Mey-t a névmutatóban sem említi meg. Brannigan sem De Keersmaekerről (aki több rendezővel is jegyez táncfilmeket), sem De Mey-ről nem emlékezik meg – a belga nagy műhelyekből kizárólag Vandekeybus mozgóképmunkáival foglalkozik. Vö. FUCHS Livia, *Száz év tánc*, Bp., L'Harmattan, 2007, 327–330 és ERIN BRANNIGAN, *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 64–65, 74, 91, 97, 98.

14 Sabine SÖRGEL, *Dance and the Body in the Western Theatre, 1948 to Present*, London, Palgrave Macmillan, 2015, 130–139.

15 Anne Teresa DE KEERSMAEKER, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, 1982.

16 Stephen Michael Reich (1936–) amerikai zeneszerző, a zenei minimalizmus egyik alapítója.

17 Michel UYTTERHOEVEN, *Une couleur différente pour chaque nouvel horizon: la dimension internationale du travail de Rosas = Anne DE KEERSMAEKER, Rosas/Anne Teresa De Keersmaeker*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, 298.

18 Antoine Marie Joseph Paul Artaud (1896–1948) francia drámaíró, költő, színész és színházi rendező. A 20. század egyik legjelentősebb drámateoretikusa.

19 Georges Albert Maurice Victor Bataille (1897–1962) francia filozófus.

20 Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) német film- és színházi rendező, producer, színműíró, producer.

21 SÖRGEL, i. m., 131. Vö. UYTTERHOEVEN, *Une couleur différente pour chaque nouvel horizon: la dimension internationale du travail de Rosas = SÖRGEL, i. m., 298.*

22 FUCHS, *Száz év tánc*, 328.

Nem tisztem De Keersmaecker koreográfusi pályájának elemzése. De azt mindenképp jelentős értelmezési, elemzési adaléknak tartom, hogy a kortárstánc máig egyik legmeghatározóbb alkotójára épp egy zeneszerző és táncfilm-készítő pályatársa gyakorolt hatást karrierje elején, s mozdította olyan inspirációs irányokba, melyek aztán valamilyen formában végigkísérik alkotói folyamatait. Természetesen mindezek – Reich, Philip Glass,²³ a tánc területén Merce Cunningham,²⁴ Lucinda Childs,²⁵ Trisha Brown,²⁶ Steve Paxton²⁷ felvetései – a „levegőben voltak”, előbb-utóbb találkoznia kellett velük (ahogy meg is történt amerikai útja során). Mégis, ismerve kettejük, illetve a koreográfus-előadó Michèle Anne-nal hármuk különböző metszetű közös és külön-külön létrehozott műveit, azt állítom, hogy karakterük jól felismerhető, és sajátos elegye a zenei és koreografikus minimalizmusnak. Vagy még inkább: a matematikailag is kifejezhető strukturális kompozícióknak. Azt állítom, hogy ez a jól felismerhető karakter más-más megvalósulási formában, de tetten érhető De Keersmaecker és Michèle Anne De Mey koreográfiáiban éppúgy, mint Thierry De Mey zenei és mozgóképi műveiben. S hogy ezek metszetei vagy interferenciái a koreografikus mozgókép egy egészen különleges irányát hozták létre.

Thierry De Mey alkotói tevékenységével szabadon és otthonosan mozog a különböző művészeti ágak – zene, képzőművészet, film – között. Teljes eddigi életművével markánsan képviseli, hogy a koreografikus mozgókép e művészeti ágak és persze a tánc közös metszetében létezik. De Mey nem koreográfus, nem hoz létre saját színpadi műveket,²⁸ hanem adaptál. Anne Teresa De Keersmaeckernek (*Prélude à la mer*,²⁹ *Fase*, *Counter Phrases*,³⁰ *Rosas danst Rosas*,³¹ *Tippeke*³²) és a Rosasnak (*Barbe bleue*³³), Michèle Anne De Meynek (*21 études à danser*,³⁴ *Love Sonnets*³⁵), William

23 Philip Glass (1937–) amerikai minimalista zeneszerző.

24 Mercier Philip „Merce” Cunningham (1919–2009) amerikai koreográfus, táncművész, a modern tánc egyik meghatározó alakja.

25 Lucinda Childs (1940–) amerikai koreográfus, táncművész, színész. A posztmodern tánc és a minimalista mozgás egyik jelentős alkotója, előadója.

26 Trisha Brown (1936–2017) amerikai koreográfus, táncművész, a Judson Dance Theater és a posztmodern tánc egyik alapítója.

27 Steve Paxton (1939–) amerikai koreográfus, táncművész, a Judson Dance Theater egyik alapítója.

28 Bár egyik legutóbbi projektjének, a *SIMPLEXITY la beauté du geste*-nek, melynek premierje 2016. november 25-én volt a brüsszeli Charleroi Danses-ban, koncepcióját, zenéjét és koreográfiáját is maga jegyzi. A szikár ismertető pedig épp arra hívja fel a figyelmet, mennyire kockázatos saját koreográfia létrehozásával kísérleteznie valakinek, aki mögött már egy sikeres, gazdag zeneszerzői, filmkészítői életmű áll, megannyi szintén világhíres koreográfussal folytatott együttműködés hozadékaként. De Mey-nek azért van koreográfus asszisztense, Rózsavölgyi Zsuzsa. (További két magyar táncos, Tóth Ildikó és Juhász Péter is megtalálható az alkotói névsorban.) A koreográfia öt táncos és öt zenész színpadi jelenlétére készült.

29 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAECKER, *Prélude à la mer*, 2009.

30 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAECKER, *Counter Phrases*, 2004.

31 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAECKER, *Rosas danst rosas*, 1997.

32 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAECKER, *Tippeke*, BE 18', 1996.

33 Thierry DE MEY, Cie ROSAS, *Barbe Bleue*, BE 23'35", 1999.

34 Thierry DE MEY, Michèle Anne DE MEY, *21 études à danser*, BE 21', 1999.

35 Thierry DE MEY, Michèle Anne DE MEY, *Love Sonnets*, 1993.

Forsythe-nak (*One Flat Thing, reproduced*³⁶) Thomas Hauert-nak (*La Valse*³⁷) és Iztok Kovačnak (*Dom Svobode*³⁸) koreográfiáit részben vagy jórészt egészében felhasználva. Vagy, mint „atipikus táncfilmjeiben”, a zenész előadók (*Musique de tables*³⁹) vagy hétköznapi emberek (*Floreal*,⁴⁰ *Kinshasa, city on the go*⁴¹) szükségszerű mozdulatait „értelmezve” táncként.

Adaptációi azonban igen sajátosak. De Mey-t mondhatni megihletti a valamilyen formában már létező koreográfia, s annak igyekszik megtalálni mozgóképi transzformációját. Vagyis nem kiszolgálja, „ügyesen feldolgozza”, „felplánozza azt” egy „mutató” helyszínen. De nem is formálja a maga képére. Hanem mindazokat a koreografikus karakterjegyeket, amelyeket észrevesz benne s fontosnak ítél, próbálja meg hangsúlyossá tenni. Ebben a transzformációban elsődleges a megfelelő karakterű helyszín megtalálása. Ahogy De Mey egy korábbi interjújában⁴² fogalmaz, soha nem fog hozzá úgy egy film elkészítéséhez, hogy ne találja ki – pontosabban meg – előtte egészen konkrétan a forgatási helyszínt. Olykor az első benyomás nem több annál, mint például, hogy nem akar zöld természeti tájban forgatni, valami „ásványi textúrájú” terepet keres – így esett a választása például a *Love Sonnets* esetében egy katalóniai bányavidékre.

A megválasztott helyszínek (Brüsszel környéki erdő, Aral-tó sivataga, Bauhaus leánykollégium, katalóniai, szlovén bányavidék, frankfurti pályaudvar etc.) jórészt a „bombasztikusságig” különlegesek, többségében szépen és hatásosan vannak fotografálva és mindig a projekthez idomulnak. Ugyanakkor a tér és a testek viszonya, a testek térbe ágyazottsága kiemelkedő fontosságú nála. Ezért szükséges megtalálnia a koreográfiához pontosan megfelelő helyszínt.

De Mey teste egyszerűen „jelen vannak”, „autentikusan működnek” a mozgásukhoz szükséges térben. Azért, mert a rendező olyan teret keres a számukra, amelyben őszintén képesek erre a működésre, jelenlétre. Amelyben mozgásuk indokoltá válik. Nyilvánvalóan nem egyetlen helyszín képes ezt a funkciót betölteni egy-egy koreográfia esetében, de értelemszerűen nem végtelen számú a lehetőség, s bizonyára vannak kevésbé és inkább megfelelőek.

De Mey, azt gondolom, úgy tekint a térre, mint a koreográfiára vagy a zenére (tudniillik a hangra). Vagyis egyszerre tartja absztraktnak és fizikai matériának. Tere nem helyszín vagy környezet, hanem szerkezet és anyag. Filmjei többé-kevésbé a test, a mozgás, a tér és a hang szerkezeteinek összehangolt, felépített együttese, ezek anyagi megvalósulásai. Többé vagy kevésbé, azaz vannak komplexebb, inkább felépített mozgóképei, és egyszerűbbek. Továbbá van, azt hiszem, „túlépített” opusa. Úgy értem, olyan, amelyben az alkotói gesztusok a tartalom elé tolakszanak. De legalábbis nem feltétlenül indokoltak. Nem a projekt autonóm felvételeiből származnak. S amelyben a forma megeszi az anyagot.

36 Thierry DE MEY, William FORSYTHE, *One Flat Thing, reproduced*, 2006.

37 Thierry DE MEY, Thomas HAUERT, *La Valse*, BE 13', 2010.

38 Iztok KOVAČ, Sašo PODGORSEK, (Thierry DE MEY), *Dom Svobode*, SLO 30', 2000. (De Mey-t csak néhol említik meg, mint a fekete-fehér betét rendezőjét.)

39 Thierry DE MEY, *Musique de tables*, BE 8', 1987/1998.

40 Az IMDb-n 1985, a Numeridanse TV-n 1983 szerepel a megjelenés dátumaként.

41 Thierry DE MEY, *Kinshasa, city on the go*, 2007.

42 Dick TOMASOVIC, *Thierry De Mey = Filmer la Danse*, ed. Jacqueline AUBENAS, Brüsszel, La Renaissance du Livre, 2007, 230. Vö. Sophie WALON, *Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Screendances. Open Corporealities, Responsive Spaces, and Embodied Experiences*, The International Journal of Screendance, 2014/4, 29.



De Mey filmalkotói kézjegye lett egy, a három ismert – *Counter Phrases*, *La Valse*, *Prélude à la mer*⁴³ – és további négy kevésbé ismert – *Deep in the wood*,⁴⁴ *Amisi*,⁴⁵ *Sicilia, vie di Gibellina*,⁴⁶ *Kinshasa, city on the go* – mozgóképénél alkalmazott ún. triptichonos szerkezet, melyet az ismert három táncfilm esetében 3-csatornás projekció és osztott képmezős mozifilm formájában is elkészített. Ugyanakkor a *Prélude à la mer* létezik „hagyományosan lineárisan vágott”, „osztatlan képmezős” formában, váltogatva a három csatorna képkockáit. Az egyes verziók egymáshoz való viszonya igen komplikált, ugyanakkor rendkívül izgalmas filológiai és alkotói vizsgálatokat kínálhatnak a teljes életművet megismerő befogadó számára.

Thierry De Mey Rózsavölgyi Zsuzsa⁴⁷ táncművész meghívására, a Nemzeti Kulturális Alap Imre Zoltán Programja keretében, annak támogatásával érkezett 2020 februárjában Budapestre, hogy a Műhely Alapítvány stúdiójában, a Jurányi Inkubátorházban háromnapos intenzív kurzust tartson táncművészek számára. A továbbiakban a Thierry De Mey-jel készült interjú olvasható.

43 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAEKER, *Prélude à la mer*, 2009.

44 Thierry DE MEY, *Deep in the wood*, 2001/2002/2004.

45 Thierry DE MEY, *Amisi*, 2007.

46 Thierry DE MEY, *Sicilia, vie di Gibellina*, 2006.

47 Rózsavölgyi Zsuzsa magyar táncművész, koreográfus, az Anne Teresa De Keersmaeker vezette Rosas belga táncársulat egykori tagja, a P.A.R.T.S. volt hallgatója, felvételi kuratóriumának tagja.

A meghirdetett kurzus címe, hívószava angolul „floor pattern” volt. Mit jelent ez a kifejezés és mi történt ebben a három napban?

A „floor pattern” egyfajta megközelítés, így mintegy része annak, ami a kurzus tárgya volt. Azzal foglalkozik, hogy a táncos a mozgásával, lépéseivel milyen mintázatot ír le a talajon. A kurzuson tágabb értelemben fókuszáltunk kompozíciós kérdésekre. (A kurzus teljes címe: *Tools for Movement Composition*, azaz *Eszközök a mozgás komponálásához*) Noha sok koreográfussal dolgoztam, dolgozom együtt, én magam nem vagyok koreográfus. Így azt sem áll szándékomban megmondani, hogyan kell létrehozni egy koreográfiát. Ellenben a koreográfiai materiával mint kompozíciós elemmel dolgozom. Az ebben rejlő lehetőségeket rendszeresen tanítom. A háromnapos kurzus is ezekbe a lehetőségekbe kínált rövid, intenzív betekintést.

Anne Teresa De Keersmaeckerrel együtt a brüsszeli P.A.R.T.S.-nak egyik alapítója vagyok. Tíz-tizenegy évig tanítottam az iskolában kompozíciós gyakorlatokat. Minden koreográfusnak megvan a maga alkotói módszere. Ahogy van olyan író, aki előbb papírra hány egy nyers, strukturálatlan szöveget és csak aztán kezd bele a szerkesztésbe, más viszont előzetesen megtervezi a regény teljes szerkezetét, és utána fog hozzá az egyes egységek szavakkal kitöltéséhez.

A – tetszőleges – mozgásanyaggal komponálás megannyi lehetőséget rejt magában, térben és időben. Lassítást, gyorsítást, kicsinyítést, nagyítást, ismétlődéseket, tükrözést, játékot a szimmetriával, pozitív, negatív formával, variánsok létrehozását, építkezést, visszabontást. Ezek a strukturális összefüggések a koreográfiai koncepció érdekeit kell, hogy szolgálják, és vizuális minőséget adnak a műnek. Jóllehet a befogadó számára nem mindig – vagy nem elsősorban – érzékelhetők, ahogy például a talajon tett tánclépések mintázata sem látható „oldalnézetből”, vagyis onnan, ahonnan a legtöbb néző látja a táncosok mozgását. Sűrűsödéseket és ritkulásokat, tágulást, lüktetést, hömpölygést, testek viszonyulásait, harmóniákat és diszharmóniákat fog fel. A struktúra jelen van és szervezi a látványt. Éppúgy, ahogy a kottában leírtak a megszólaló hangokat. Nem kompozíciókat hallunk, hanem érzéki benyomásaink keletkeznek. Ám azért tudnak és úgy keletkezni, mert *van* ez a struktúra.

Zsuzsa a magyar táncszakmai közösség számára azért interpretálta talán „floor pattern” címszóval a műhelyt, mert így a leginkább megfogható. Fibonacci-spirállal is dolgoztunk, vagyis egy-egy, a táncosok által hozott mozgást a földre rajzolt spirál segítségével, a Fibonacci-számok figyelembevételével alakítottunk – változtattuk térben és időben. Nagyítottuk, lassítottuk, sokszoroztuk, tükröztük ... stb.

Kik vettek részt a kurzuson? Kifejezetten koreográfusoknak szólt? (Láttam, hogy volt köztük olyan magyar művész, aki régóta nem él Magyarországon, vélhetően a műhelyen való részvételért utazott Budapestre.)

Többségében magyar koreográfus-előadók és táncművészek vettek részt. Volt olyan táncos, akit a koreográfusa „delegált”, mivel ő maga nem tudott jelen lenni. Voltak táncművész egyetemi hallgatók. És talán volt egy-két zenész, vizuális művész, aki táncosokkal dolgozik együtt.

Szóba került a néző helye, a mű nézetének a kérdése... A kurzus kizárólag színpadi művek létrehozásáról szólt vagy egyúttal mozgóképi kompozíciós gyakorlatok is terítékre kerültek? Ahol a kamera pozíciójának változtatásával snittről snittra változtatható a mű nézete.

Egy háromnapos workshopon??? *(nevet)* Egy háromhetes intenzív műhely sem lenne arra elég, ha mindezt mozgóképi szempontból kívántuk volna tárgyalni! Ebben a pár napban is csak felvilantottunk lehetőségeket. Az elmélyülést, a gyakorlati alkalmazást a kurzus résztvevőinek egyénileg lesz lehetősége kipróbálni. Inspirálni igyekeztem őket. Abból az alkotói praxisból, ahonnan én közelíték évtizedek óta a kortárstánchoz.

A különböző koreográfusokkal végzett közös munka folytán, úgy hiszem, keletkezett valamiféle rálátásom arra, hogyan lehet táncműveket létrehozni. Mint egy „kém” *(nevet)*, úgy gyűjtöttem össze és adom át ezeket a tapasztalatokat a kurzusaim során. Az *impro* szót nem szeretem, gyengének érzem arra az eljárásra, amit a táncban jelölni szoktak velem. Mindenesetre az előzetesen egészen kötött mozgásanyagtól a teljességgel szabadon, az előadói pillanatban létrehozottig széles a skála, amelyben volt alkalmam kipróbálni kompozíciós eljárásokat. Mindig működtethető és fontos része az alkotói folyamatnak a szerkesztés.

Mint egy „kém” – ezt a hasonlatot használta. Vagy mint egy „médiúm” – fordítom át, fűzöm tovább a gondolatot. A köztes személy. Hiszen ez a komponálás, a szerkesztés színpadi mű esetében a koreográfálás vagy a rendezés része – kellene, hogy legyen, nemde? Tehát valójában mégiscsak koreográfiai (vagy rendezői) workshopot tartott, ahogy azt a kurzus felhívása is ígérte. Ugyanakkor ez a komponálási, struktúrateremtési attitűd vélhetően a zeneszerzői énjéből ered és filmrendezőként a színpadi „egynézetésen” túl, afeletti szinteken – kamera helye, képkivágás, montázs – tudja alkalmazni.

A zeneszerzői éneimből? A zenéről alapvetően azt gondolom, hogy az is valami kinetikus dolog. Én legalábbis mozgásként érzékelem. Az agynak, azt hiszem, ugyanazon területét stimulálja, mint a mozgás. A magam részéről, legyen bármi, amit csinállok – zeneszerzés, koreográfiai kompozíció, mozgókép, térbeli installáció –, mindig ez a mozgásérzet izgat. A mozgás lüktetése. A valamiből valamibe. A változás. A viszonyok. Térben és időben. Ezek testi megvalósulásai. Az előadói és a befogadói testé. Végso soron zene és tánc ugyanaz – ez a hitvallásom.

Mondok egy példát. 2001–2002-ben Anne Teresa De Keersmaeker koreografált egy darabot Igor Sztravinszkij *Menyegző* című zeneművére. Mivel a darab nem egészestés hosszúságú, úgy gondolta, kiegészülhetne egy rövidebb zenei kompozícióval, és így együtt lehetne a kettőt színpadra tenni. Felkért, hogy írjam meg ezt a kompozíciót az előadáshoz. És bár nyilván rendkívül imponáló volt számomra a lehetőség, hogy Sztravinszkij zenéje *mellé* kerülhet az enyém, így alkotva egy műegész *(nevet)*, engem teljesen más módon inspirált ez a lehetőség. Így jött létre a *Silence must be!*, amit azóta is rendszeresen előadnak világszerte, talán az egyik legtöbbet játszott művem.

[Ebben egy karmester szóló performanszát láthatjuk, zenei kísérettel. A mű azzal indul és zárul, hogy a karmester a szájára teszi a mutatóujját, azaz csendre inti a befogadót. Előbb a saját pulzusát fogja le és nagyítja fel mozdulataival, aztán a szívverését. Ezt a belső, személyes ritmust nagyítja tovább, míg aztán valóban karmesteri mozdulatokat tesz, mindvégig néma csendben. A vezénylés olykor inkább pantomimre, sőt táncra emlékeztet. Nagyjában a performansz közepén, három perc körül hangzik el először valami – az előadó mozdulatai közben összeüti a két tenyerét. Ezután valóban zenét hallunk. Egy ütősökre írt kortárs kompozíciót. Melyről azonban pillanatról pillanatra nehéz eldönteni, hogy a karmesteri mozdulat dirigálja, vagy az előadó koreográfiájának zenei kísérője vajon.]

Mindenképp el akartam kerülni, hogy Sztravinszkij zenéje után közvetlenül megszólaljon az én kompozícióm, ezért valamiféle köztes állapotot, egy performatív szünetet iktattam be a két hangzóanyag közé. Ez a megoldás egyébként komoly feszültséget, vitát keltett az alkotói folyamat résztvevői körében – noha elenyésző időtartammal bírt a teljes előadás idejéhez képest, mégis erről folyt a legélesebb, leghosszabb diskurzus a próbák alatt. Hogy miért kell csendben történnie?... Én ellenben azt gondolom, hogy éppen itt voltam képes megragadni talán a legteljesebb mértékben annak az esszenciáját, amivel egész életemben alkotóként foglalkozom. Hogy tudniillik a zene és a mozgás ugyanaz.

Színpadon a kompozíció, a szerkesztés a végső formáját adja meg a műnek. Mozgóképen a koreográfiai mű valamiféle olvasatát, interpretációját kínálja. Hitem szerint kibontja és hangsúlyoz benne olyan sajátosságokat, amelyek eleve benne vannak magában a koreográfiában, csak esetleg épp emiatt az „egynézetűség” és persze az egyszerűség miatt nem tudnak explicit módon, mindenki számára megjelenni. Mit gondol erről?

A mozgóképen megjelenő koreográfiát nem is annyira interpretációnak vagy fordításnak, mint inkább transzportálásnak, átvitelnek tekintem. Egyik médiumból a másikba. Ehhez az első táncfilmrendezői tapasztalataimat idézem most vissza. Amikor 1989–1990-ben a *Love Sonnets* forgatásába kezdtem, közeli barátságban voltam Chantal Akermannel,⁴⁸ aki istenítette Carl Theodor Dreyer⁴⁹ művészetét. Dreyer tökéletesen megtervezett, fegyelmezett beállításai, mint egy-egy Hopper-festmény,⁵⁰ maga a mozgóképek kétdimenzionalitása rám is hatással volt. Ráadásul Akerman egyik rendszeres operatőrével dolgoztam, aki szintén ezt a vizualitást respektálta. Aztán az első forgatási napok után egyszerűen azt éreztem, hogy valami hiányzik. Rájöttem, hogy Dreyer és Akerman modorában forgatok. Szépen komponált képeim vannak, de kétdimenziósak, laposak. Elmulasztom a mozgó test közvetlenségét, érzékiségét. Ami tánc megjelenítésekor kardinális. Nekem inkább Fassbinderre kellene gondolnom, belépnem, behatolnom a koreográfiai történés terébe, a részévé válnom az eseményeknek. Filmkészítéskor azóta is erre törekszem. Azt tekintem feladatomnak, hogy a lehető legközelebb kerüljek ahhoz az állapothoz, amit tánc nézése közben érzékelünk. Pusztán esztétikai minőségek mellett/helyett közvetlen érzéki benyomások közvetítése a célom, a mozgóképek eszközeivel.

Természetesen ez a törekvésem rendszeresen konfrontálódik a film koreográfusának álláspontjával. A koreográfusnak ugyanis van egy – szintén – igen határozott elképzelése arról, hogy az általa megalkotott koreográfiának mi az ideális „nézete”. (Általában frontálisan gondolkodik. Ha a kamerát a táncos mögé teszem, szerinte nem azt rögzítem, amit ő létrehozott.) Hogyan megfelelő és hogyan nem. Milyen a „sikeresen” megvalósított előadás, mi a „hiba”. Nem mindig szeretné olyan közel engedni a befogadói tekintetet, amilyen közel én szeretnék jutni.

És persze azt is sokszor megkaptam kritikaként, hogy újrakreálom a koreográfiát, hogy átritvizálom, hogy egy szuper szubjektív nézőpontból mutatom meg. A félközeli, közeli beállításokkal

48 Chantal Akerman (1950–2015) belga filmrendező, forgatókönyvíró.

49 Carl Theodor Dreyer (1889–1968) dán filmrendező.

50 Edward Hopper (1882–1967) amerikai festőművész.

csonkolom a táncos testét és mozdulatai egészét. Sőt. Ezzel a testközeli érzékiséggel tárgyiasítom táncos szereplőimet, erotizálom a koreográfiát. Meghallom a kifogásokat. És értem is őket. Az alkotói törekvésem akkor is adott – nem dokumentálni szeretnék egy színpadi előadást. Nem tükrözni, lemásolni valaki másnak a már megalkotott művét, egy biztonságos ablaküveg mögül, unalomból, gondolatlanul, ismételni.

Az egyik módszer, amit szívesen alkalmazok, hogy a kamerával követem a mozgást. Vagyis oda fókuszálom a figyelmet, ahol dinamikus változás történik a koreográfiában. Haladok ezzel a dinamikával. Például a De Keersmaeker koreografálta *Rosas danst Rosas* című filmemben a kamera helyiségről helyiségre kocszik a Bauhaus épületben, folyosókon, ablakkereteken át, hogy képben tartsa a térben hevesen mozgó táncosokat. A kamera mozgása a kocszítás révén egyenletes és nem heves, az éles váltásokat a vágás biztosítja. Ám ez a mozgással haladó tekintet folyamatos koncentrációt tart fenn a befogadóban. Éppígy a vágást is a mozgás szervezi. Például a William Forsythe-tal⁵¹ készített *One flat thing, reproduced*⁵² összes ugrásánál a mozgással együtt váltunk nézetet, frontálisról felső gépállásra vagy másra.

Ezeket az eljárásokat előzetesen rögzített koreográfián tudom alkalmazni, a kamerának rögtönzött, egyszeri vagy „talált” mozdulatok esetében, mint például mikor a *From Inside – Kinshasa, city on the go*⁵³ jeleneteit forgattuk Kongó utcáin, mondhatni amatőr szereplőkkel, „civilekkel” (valójában táncos és zenei östehetségekkel), vagy amikor a *Deep In The Wood*⁵⁴ improvizációit készítettük táncművészekkel, értelemszerűen nem. Ott valami más történik. A kamerával élőben szcenírozunk, a helyszínen, „gépben” vágjuk, vizuálisan értelmezzük a koreográfiát. Ott mozgás és kép valóban együtt születik.

Akár színpadi mű adaptálásán dolgozunk, akár kamerának készült koreográfiával, „le kell választani” az előadót a (fejében létező) színpadról. Ahogy a filmszínésznek is másként kell alakítania, mint mikor színházban van, a táncfilmes kamera sem viseli el azokat a pózokat, arcjátékot (vagy épp szenvtelenséget), amelyek a táncszőnyegen működnek. Ki kell zökkenteni az előadót a szerepből. Néha elegendő ehhez, hogy olyan helyen forgatunk, mint az Aral-tó sivataga – a *Prelude a la mer*⁵⁵ esetében. Amely tér annyira elementáris hatással van bárkire, aki odakerül, hogy felszámolódnak a pózok, megszűnik a viselkedés. Felszabadít, inspirál, letaglóz. (A film forgatása után arról számolt be a koreográfus és a két előadó, Mark Lorimer⁵⁶ és Cynthia Loemij,⁵⁷ hogy ez az élmény hatással volt aztán a későbbi színpadi előadásaikra, mondhatni felfrissítette, felrázta őket. Egyszerűen emlékeztek azokra a testi érzetekre, arra a látványra, a fényekre, a szélre, a homokra, a hegyekre, amelyek között a kamerának eltáncolták De Keersmaeker koreográfiáját.) Máskor instruálni kell az előadót, helyzetbe hozni néhány rögtönzött szabállyal vagy kondícióval. A *Deep in*

51 William Forsythe (1949–) amerikai koreográfus.

52 Thierry DE MEY, William FORSYTHE, *One Flat Thing, reproduced*, 2006.

53 Thierry DE MEY, *Kinshasa, city on the go*, 2007.

54 Thierry DE MEY, *Deep in the wood*, 2001/2002/2004.

55 Thierry DE MEY, Anne Teresa DE KEERSMAEKER *Prélude à la mer*, 2009.

56 Mark Lorimer (1969–) brit táncművész, Anne Teresa De Keersmaeker és Thomas Hauert belga koreográfus rendszeres előadója.

57 Cynthia Loemij (1969–) holland táncművész, Anne Teresa De Keersmaeker társulatának, a Rosasnak a tagja.

the Wood esetében ezt szinte a pszichoterápiáig fokoztuk azzal, hogy minden előadónak felkínáltuk a lehetőséget, hogy kosztümöt és karaktert választhat magának, és az erdei helyszín egy-egy szegletében játszhatja el a kamerának a karaktere „koreográfiai történetét”. (Ami nem egy narratív játék, természetesen.) Az alkotó-előadók „belehelyezkedtek” a szerepeikbe és „megélték”, amit a kamerának „játszottak”. Aktuális élethelyzeteikből, lélekállapotukból indultak ki, megjelentettek valami személyes konfliktust a karaktereiken keresztül. Mi ezt csak rögzítettük. De azt a trükköt is gyakran alkalmazom, hogy ismételtetem a táncossal a jelenetét, úgy, hogy nem tudja, hogy vesszük közben, vagy abban a tudatban mozog, hogy valami mást veszünk fel – például azt hiszi, hogy totálban rögzítjük, pedig épp közelikben.

Ugyanakkor mindenképp el akarom kerülni a munkáimban, hogy olyan érzetet keltsek, mintha a kamera egy szemlélődő, sőt, leselkedő *voyeur* szubjektum nézőpontját tükrözné. Nincs egy – mondjuk így – narratív alany, akinek a szemén keresztül látjuk (pláne meglessük) a koreográfiai cselekményt. A nézőpontom e tekintetben semleges. Illetve tetszőlegesen „kitölthető” a befogadó saját szubjektumával.

Ha már filmrendezői kézjegyeket hozunk szóba, Ozu Jaszudzsiro⁵⁸ stílusa mennyire volt Önre hatással? Főként az optika pozíciójára gondolok...

No, igen. Ozu elementáris hatást tett rám. Ahhoz ugyanis, hogy ezt a „nem esztétizáló”, hanem „beleérző” közvetlen érzéki befogadást elérjem, az optikát nem egy álló ember tekintetének a vélt helyére kell tennem. Nem az „ideális” néző racionalizáló nézőpontjába. Nem valakijébe, aki egyfajta mindentudóként látja át a koreográfiai történések egészét, ugyanakkor kívül marad azok érzéki benyomásain. Az én optikám helye lejjebb van – a (földön) ülő ember pozíciójában. Aki így inkább mozgó törzseket lát, érzékeli a táncos központját, ahonnan az a mozgásait indítja. Az optikának ez a helye azonos Ozu nézőpontjával, aki a tatamin ülő ember perspektívájából igyekszik láttatni a világot. Ez koncepcionális kérdés. Nála és nálam is. Amíg például Godard⁵⁹ az arcokra koncentrált, addig itt a test központja, két test viszonya, az ezek közti dinamika kap erősebb figyelmet.

De rengeteget tanultam általában a filmtörténet klasszikus alkotóitól. Hiába tűnt gyakran unalmasnak a filmes képzésem során a „hagyományos” nagyjátékfilmes iskola megismerése, az alapismeretek elsajátítása – azok nélkül elvesznék táncfilm-készítőként. Pontosan ismerned kell a nyelvet, az eszköztárat ahhoz, hogy a saját stílusodban a saját tárgyról fogalmazni tudj. Mindig megdöbbsz, amikor olyan táncfilmeket látok, amelyekben noha remek ötletek vannak, tehetséges előadók, izgalmas helyszínek, de az egész mégsem áll össze filmmé, mert nem a mozgókép nyelvét használják. Nem válik attól filmkészítővé senki, mert kamerát vesz a kezébe. Nem ott kezdődik a játék.

Nézőként nagyra értékelek minden jól megcsinált filmet. A hollywoodi sikereket éppúgy, mint az úttörő, kísérletező, tabudöntőgető műveket. Alkotóként ugyanakkor értelemszerűen a *cinéma pur*, a *tiszta film* áll hozzám a legközelebb. Az avantgárd film azon irányzata, amelyben a mozgókép

58 Ozu Jaszudzsiro (1903–1963) japán filmrendező.

59 Jean-Luc Godard (1930–) francia-svájci filmrendező, a francia új hullám egyik kiemelkedő alakja.



legelemibb összetevői vannak a fókuszban – a mozgás, a ritmus, a képkompozíció –, mindenféle cselekménytől vagy narratívától mentesen, közvetlen érzéki benyomásokat keltve a befogadóban.

Tagadhatatlanul szerelmese vagyok a táncnak, lenyűgöz a mozgó test jelenléte, esztétikája, a test a maga teljes valójában. Mégsem kizárólag vagy alapvetően ezért készítek táncfilmeket. Hanem azért, mert itt nem kell a történet, a narratíva *alá* rendelnem a mozgóképi elemeket. Nem kell valaminek a *szolgálatába* állítanom. A mozgókép önmagáért, önmaga jogán jön létre. Annak minden poétikusságával, artisztikusságával, szuverenitásával. Nem történetet mondok el képekben, hanem egyszerűen – *filmet készítek*.

Az interjú, a multimédiás állományok eléréséhez szükséges linkekkel az alábbi címen olvasható:

<https://tempevolgy.hu/online/beszelgetosarok/ter-ido-es-test-viszonyai-szucs-reka-interjuja-thierry-de-mey-jel>



Szántó Száva

Rituális színház, avagy a kórus mint ősi, rituális forma Marta Górnicka kortárs performanszaiban

„... a dal kezd el bennünket énekelni. Az ősi dal engem énekel”¹ – mondta Jerzy Grotowski, és Marta Górnicka színpadján az ének betöltötte a teret, majd meghaladva a nyelv korlátait, ereje a testben és hangban együttesen érvényesült.

Esszémben a rítus, a kortárs színház és a kórus, mint a színpadon az ősi együttlét rituáléit megidéző forma kapcsolatát vizsgálom. Azt, hogy nekünk, a jelen társadalmának miért van különösképpen szükségünk a kórusra, s annak rítusos voltára? Kérdésemre, hogy választ kapjak, Marta Górnicka lengyel rendező performanszait vettem a vizsgálódás alapjául, s ezeken keresztül kutattam a rítus színházzá, majd a színház rítussá váló átalakulási folyamatát. Esszém főbb témái között, a különféle, mégis egymástól élesen el nem választható performanszok bemutatásán kívül, szó esik még az archaikus népek törzsi szertartásairól, Jerzy Grotowski és Górnicka a közösség, kollektivitás és személyközi közvetlen érintkezések kapcsán hasonlóságot mutató tevékenységéről, s végül arról, hogy milyen eszközök és formák egymásba integrálásával menthető meg a kórus, a közösség. Munkámhoz értékes forrásként szolgált Richard Schechner *A performance* című könyve, Ludwik Flaszen Grotowski konferenciaelőadásából összeállított tanulmánya, valamint a Górnicka performanszait értékelő kritikák és a rendezővel készült interjúk.

Schechner könyvében a teljesség és a jelenleg fennálló nyugati társadalom összeférhetlensége kapcsán vizsgálja a rítus színházzá váló alakulási folyamatát, mely jelenleg is zajlik. Míg az archaikus népeknél az „én” a közösség, a „mi”-nek a rekonstrukciójaként értelmezhető, addig a jelen társadalmunkban az „én” szerepe különösen nagy hangsúlyt kap. Az ausztráliai bennszülöttek egy

¹ Jerzy GROTOWSKI, *A színházi társulattól a vehiculum-művészetig*, ford. FEJÉR Irén, PÁSZT Patrícia, Világszínház, 1998/3, 40.

mítosz elbeszéléséhez nem drámai, hanem társadalmi szerepre öltöztek be – vagyis nem egy elképzelt alakot kívántak megjeleníteni, akiknek élete különbözik a sajátjuktól, hanem önmagukat akarták sajátos módon megmutatni.²

Ezeket a szerepfajtákat nem könnyű megkülönböztetni egymástól, kivéve a drámát, ahol a forgatókönyv részleteit előre rögzítették, a szerep pontos gesztusait egy meghatározott alkalomra már próbálták [...]; ezzel szemben az 'életben' a forgatókönyvet 'egy épp most zajló folyamat helyettesíti, melyet a szerep objektív követelményei és a szereplő szubjektív ösztönei és céljai hoznak mozgásba'.³

E társadalmi és drámai szerepek szoros kapcsolata, valamint az, hogy találkozási pontjaik nem a drámaíró tudatában, hanem a rendezésben lelehetők fel, mind a kortárs színház egyik legfontosabb jelleménye. Schechner az ilyen típusú előadásokat / performanszokat transformanszoknak, „átalakulást beteljesítő előadásoknak”⁴ nevezi, hiszen az előadás az énonozóság státuszából vagy szituációjából egy másikba való átalakulás eszközeként értelmezhető. Mint az archaikus népek ritualizált társadalmi drámáiban, úgy a performanszok s a transformanszok rítusában is megtörténik valami visszavonhatatlan; az előadás amellett, hogy szimbolizálja, meg is valósítja a státuszváltozást.⁵ Azonban a rítus színházzá váló, jelenleg is zajló folyamata, bár ez az átalakulás nem személytelen jellegű, változtatni látszott a rítus egyik alapvető sajátosságán; a rítus eredményesség- és hatékonyságorientált eseményei alatt a résztvevők, azaz a közösség függ az előadástól. A színházban ezzel ellentétben, ahol sokszor a szórakoztatásra kerül nagyobb hangsúly, a szórakoztatók függenek a nézőktől.⁶ Az individuum és a közösség, azaz a közösség közti energiaáramlásnak, a másokra való hatásnak az iránya megváltozik, már nem a közösségre koncentrálódik, hanem a szórakoztatókra.

Schechner tisztázza, hogy könyve nem az iparosodás leleplezésére vagy terjedésének megállítására törekszik, hanem annak az aktív kutatásnak elemeként kíván működni, amelynek célja, hogy az ipari társadalmon belül olyan pontokat találjon, amelyek „a közösségek fennmaradását szolgálják”⁷ és a társadalmi rend átstrukturálását követelik meg a közösség, a kollektivitás, valamint a személyek közötti közvetlen érintkezés kapcsán. Grotowski szavaival élve, ezek az események a „találkozások jegyében” történnek, s így, mivel magukba foglalják a „valódi csoportközi érintkezést”, gyógyírként szolgálhatnak társadalmunk felfokozott technicizálódása ellen.⁸ De magát Grotowskit is foglalkoztatta az a kérdés, hogy vajon lehetséges-e egyetlen alkotáson belül két eltérő jellegű tevékenységet folytatni, azaz szórakoztatni, s közben megőrizni az esemény eredményességét, hatását, s véghez vinni a státuszváltozás gyakorlatát. A lengyel rendező bár teljesen nem zárta ki egy ilyenfajta performance lehetőségét, mégis amellett érvelt, hogy természetesebb és valóságosabb,

2 Richard SCHECHNER, *A performance*, ford. REGŐS János, Bp., Múzsák Közművelődési, 1984, 99.

3 *Uo.*, 100.

4 *Uo.*, 101.

5 *Uo.*, 104.

6 *Uo.*, 112.

7 *Uo.*, 131.

8 *Uo.*, 126.

ha egy alkotáson belül nem keverednek különféle aspektusok.⁹ Marta Górnicka erre cáfol rá. A szintén lengyel rendező performanszai egyszerre biztosítják a szórakoztatást, az örömszerzést és a közösségteremtést: „a kollektív ünneplés érzetét”.¹⁰ Kórusának ereje a közönség elkülönült ember-einek halmazát résztvevőként olvasztja egybe az előadással, s így művészete a színháztól a rítus felé tart, csakúgy, mint Grotowskié.

Marta Górnicka számos kitüntetésben részesült a kórus, mint antik színházi forma kortárs színházi térbe és időbe való átültetése miatt, amelyet eszközként alkalmaz művészeti és társadalmi célok, változások elérése végett.

Én a kórus erejében hiszek. Abban, hogy a kórus változást hoz, tabukat fesseget, hogy beszél a közönséghez, megmozgatja a nézőket. A kortárs színház elfelejtkezett a kórusról, s így valami olyan fontos dolgot vont meg magától, ami tele van erővel, tragédiával és a lehetőséggel arra, hogy párbeszédbe bocsátkozunk a valósággal. Ma a színház kórus nélkül halott, merő látványosság, szórakoztatás. Én pont ezért választottam. A kórus egy olyan erő birtokában van, amely magában hordozza az antikvitás tudását és ritmusát. Valami olyanról beszél, ami nagyon fontos.¹¹

Górnicka performanszainak egyetlen főszereplője a kórus, amely egyfelől mindig kritikai eszközként van jelen, így működésén keresztül megfigyelhetjük a modern társadalom kontrolláló, kirekesztő és erőszakos mechanizmusait, másfelől pedig a közösség ‘hajtókerekéeként’ is funkcionál. A rendező különösen fontosnak tartja az egyén és a társadalom közti viszonyt, s így erőszertettel kísérletezik a közös, kollektív hang különböző formáival. Kórusát egy „körkörös rendszerként képzelem el, amely együtt létezik, s magába integrál még megannyi rendszert, testet, hangot, lélegzetet, nyelvet, a levegőt és a földet.”¹²

2009-ben Górnicka megalapította a *The Chorus of Women* nevet viselő ensemble-t, amely a következő évben 28 tagjával meg is kezdte működését és első projektje a *This is the chorus speaking: Only 6 to 8 hours, only 6 to 8 hours...* címet viselte. A kórus tagjai, mintha egy ‘nőknek szóló kulturális receptet’ szajkóztak volna, amelynek librettóját klasszikus zenéből, bibliai szövegekből, feminista prózából, tudományos értekezésekből, TV reklámokból és újságcikkekből származó szövegrészletek alkották. E szövegek közös jellemzője, hogy mind a nőkről beszélnek, meghatározzák alakjukat, szerepüket, definiálják őket. A kórus struktúrája, a forma a performansz legelejétől meg volt határozva, s lassan, mértékletesen történtek a változások, az átmenetek. Több tucat személy volt egyszerre a színpadon, egymástól kis távolságra, azonban mégis szabadon mozogva. A performerek szinte soha nem sorakoztak fel a megszokott és hagyományos kórus formában, nem álltak be egy sorba és nem rendeződtek hangszín és -terjedelem szerint. Górnicka kórusai szabálytalanok, élők és pulzálóak. A koreográfia bár látszólag kaotikus, de minden mozdulatnak precízen meg van szabva a helye, ideje, ritmikája és célja. A kórus hemzseg, vibrál, alakot vált, beárad a közönségbe, majd kiválik onnan, al csoportokra oszlik, és néha mintha „kiköpné” magából a

9 GROTOWSKI, i. m., 15.

10 SCHECHNER, i. m., 126.

11 gornicka.com

12 gornicka.com

szólistákat, aztán gyorsan vissza is kebelezi magába őket.¹³ A kórustagok a színpadon azt tették, amit nők évszázadokig nem tehettek. Élvezték, hogy szerepelnek, hogy zavart keltettek. Énekeltek, sikoltoztak, káromkodtak, gúnyolódtak. A görög tragédiákban a kórus nemcsak az előadás metafizikai gondolatait fejezte ki, hanem hangjában felcsengett a főszereplők iránti együttérzés is, beleértve az 'őrült' női karaktereket is, akiket féktelen és vad női természetük tett félelmetessé. A kórus a színpadon felszabadította és hatni hagyta együttes és egyéni energiáit, s ezeket nem látványosságként tette közzé a közönség számára, hanem magának az aktusnak az átélésére hívta a nézőket, s így ők is részesévé váltak a feloldásnak, a szabaddá levés pillanatnyi történésének.¹⁴

A kórus második performansa, a 2011-ben elkészült *Magnificat*, szintén központi törekvéseként értelmezte a nők kollektív hangjának újraélesztését alapozva arra az ősi elképzelésre, miszerint a kórus egy olyan testület, mely igen fontos esztétikai és politikai jelentőséggel bír. A legendás eseményként emlegetett performansz, amelynek ritmikus beszéde a pop kultúra kliséinek, illetve liturgikus énekek összefonódásából íródott, s amely nem mással, mint a katolikus egyház egyik leginkább kitüntetett alakjával, a Szűzanyával nézett szembe, igen heves reakciókat is kiváltott. Górnicka és kórusa azt próbálta leleplezni, hogy a katolikus egyház hogyan gyakorolja hatalmát a lengyel nők teste felett.¹⁵ A rendező azonban sosem a kórusvezetők hagyományos helyéről instruálja performereit; minden előadásnál jelen van és a kórus, a közönség 'soraiban' áll. Onnan ösztönzi az ensemble-t a hangosabb, gyorsabb éneklésre, párbeszédbe lép velük, miközben a közönséget is hívja, nekik is felkínálja a ritmust, hogy csatlakozzanak, kövessék kórusát.¹⁶ Teszi ezt nemcsak Lengyelországban, de szerte a világban, ahonnan, bár szinte minden esetben a legkülönfélébb díjakkal és magas presztízsű elismerésekkel tér haza, esetenként a másfajta véleménynyilvánítások sem maradnak el. Hazájában egy levezényelt *Magnificat* performansz után leköpték és boszorkánynak kiáltották ki.¹⁷ Nevezhetjük sámánnak, varázslónak, boszorkánynak, de Górnicka és kórusa hatását nem lehet kétségbe vonni. A kórus jelenléte alatt a színpadon a már addig is létezett szövegek és nagyrészt imatöredékek, illetve „igaz katolikusként”¹⁸ ismert személyek nyilatkozatai hangzanak el. Minden más a nézőkre, az ott megjelent közösség tagjaira van bízva.

2013-ban a kórus egy „esztétikus rekviemet”¹⁹ szólaltatott meg, amelyben kritikával illette az akkori rendszert, ahol a szabadság a hatalom eszközévé alakult át. A *Requiemachine*-nal Górnicka a pénz és a hatalom kapcsolatát, az ellenőrzés és fegyelmezés kortárs stratégiáinak totalitarizmusát kívánta felmutatni. Olyan mechanizmusokat, amelyek meglátása szerint a társadalmat robotmunkások seregévé változtatják. „A rendszer fél a kórustól. A kritikát megfogalmazó kórustól. A felháborodottak kórusától. A kórustól, amely kollektív energiát generál, azt a fajta energiát, amelyet a hatalmon lévő emberek nem néznek jó szemmel”²⁰ – fejtette ki a rendező egy performansa

13 Anna R. BURZYŃSKA, *W poszukiwaniu nowego podmiotu*, Dialog, 2018/2.

14 *The chorus of women*, eds. Agata ADAMIECKA, Kaja STĘPKOWSKA, Warszawa, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 2011.

15 gornicka.com

16 Burzyńska, i. m.

17 Andre SOKOLOWSKI, *MAGNIFICAT by Marta Górnicka Sokolowski*, gornicka.com

18 BURZYŃSKA, i. m.

19 gornicka.com



után. A címadást, *Requiemachine*, Heiner Müller *HamletMachine* című szövege inspirálta, amely az emberi testet gépezetként definiáló híres shakespeare-i mondatot idézi. Tökéletesebben nem is lehetne leírni Górnicka eme performanszának lényegét. Másfajta motivációként hatott rá egy olyan neoliberális értekezés, amely a munkát küldetésnek, kötelességnek, a tökéletességhez, valamint az egyéni kiteljesedéshez és boldogsághoz elvezető útnak mutatta be. Górnicka meglátása szerint ez az eszme a gyakorlatban legtöbbször a munkanélküliség megbélyegzése és a vállalati keretek között létező, az 'egy fogaskerék a gépezetben' közti állapotok frusztráltságaként valósul meg.²¹ A kórus, miközben zsigeri erőből kiáltotta szövegeit, mintha kétségbeejtő erővel próbált volna mindent elfojtani, ami az egyéni boldogságon, örömen és biztonságon kívül létezik. Mégis, jelenléte, mozgása, kollektív hangja egy egyéneket egyesítő közös dalra való felhívásnak, kísérletnek érződött.²²

Ugyanebben az évben, Górnicka, többek között, a kassai romákkal alkotott, megalapítva a *The Chorus for Roma People* ensemblé-t,²³ 2014-ben pedig egy arab és zsidó anyákból, izraeli táncosokból-katonákból és arab gyerekekből álló 60 fős kórust toborzott.²⁴ A performanszban (*Mother Courage Won't Reamin Silent – A chorus for wartime*) tehát olyan csoportok dolgoztak együtt, akik radikálisan eltérő és egymással konfrontálódó közösségekben élnek. Együttműködésük azonban lehetőséget teremtett a szélsőséges érzelmek kifejezésére, a közvetlen reakciókra, így legyőzve azokat

20 gornicka.com

21 BURZYŃSKA, *i.m.*

22 M. Maciej NOWAK, *Find a job up your ass przekrój NO 12*, gornicka.com

23 BURZYŃSKA, *i. m.*

24 gornicka.com

az akadályokat, melyek mindennapi életükben egyfajta válaszfalként magasodnak közöttük. Górnickának e performanszában – ahol a háború felfüggesztetik a művészet, az egybeforró hangok és együtt mozgó testek által – némi hasonlóság vélhető fel az új-guineai Felföld csembaga törzsének *kaiko* szertartásával, amelynek egész ciklusa a háború és béke ritmusához kötődik, s amelynek fő eseményére, a disznók tömeges leölésére, a táncra és az evésre csak a háború előtti rövid békeidő alatt kerülhet sor.²⁵

A rendező európai 'triptichonjának' első eseményén, 2015-ben, az általa létrehozott 'obszcén', 'össznépi' kórus szólalt fel. 'Obszcén' abban az értelemben, hogy hangot adott minden olyan egyénnek, akiknek talán legkevésbé van lehetőségük hallatni a hangjukat: bevándorlóknak, anyáknak és gyermekeknek. A *M(other) Courage* kórusa kérdéseket tett fel az érthető nyugtalanság és irracionális félelem az 'idegenek', a menekültek németországi ('anyaországi') és európai helyzete kapcsán, valamint a minket körülvevő valóság erőszakos és abszurd működése és az emberek egymásfelé tanúsított brutális viselkedését illetően. A kérdések olyanok szájából hangzottak el, akik valamiféleképp kirekesztettek a társadalomból, akik bátrak próbálnak lenni, s közben felsírnak vagy kiáltanak, hogy „Anyá”!²⁶ Triptichonjának második performansa 2016. május 1-jén, a Munka Ünnepeán debütált, és ennek alkalmából alakult meg a *Constitution for the Chorus of Poles*. A premier egybeesett az Alkotmánybíróság körüli nagy nemzeti vita eseményével, amely így még inkább különös nézőpontba helyezte a kórust alkotó 50 individuumot, akik mind a bal-, mind pedig a jobboldali politikai szárnyból érkező 'performerek' voltak: profi színészek, futballrajongók, keresztények, vietnámiak, zsidók, a Chorus of Women tagjai, muszlimok, menekültek, Down-szindrómás emberek, nyugdíjasok, gyerekek. Górnicka a fentebb említett nemzeti krízisre kórusának performanszával, egy erőteljes gesztussal kívánt reagálni, amely képviselte azt az elgondolást, miszerint a lengyel alkotmány nem egy etnikailag homogén csoport 'projektje', hanem egyének igen változatos csoportja. Ezúttal azonban nem előzték meg próbák az eseményt, hiszen épp az volt a performansz lényege, hogy a kórus kísérletet tegyen arra, vajon az adott körülmények között, egy ilyen társadalmi helyzetben is felépíthető-e egy közös identitás?

Kinek a lengyel értékeit nevezem én a sajátjaimnak? Vagy Te a tiednek?

Mi veszi el tőlünk a szabadságot?

Van egyáltalán MI?

Erről szeretnénk kérdezni Téged, Társadalom.

A színházban szeretnénk megkérdezni.

Ezért most a színpadra hívunk, hogy velünk együtt olvasd az alkotmányt.²⁷

Miért az alkotmányt? Mert ahogy Górnicka fogalmazott, az mindannyijukat érintette. Legalábbis a koncepció ez volt, azonban röviddel a performanszot megelőzően derült ki, hogy a jobboldali 'performerek' politikai okok miatt mégsem tudtak részt venni a kórus előadásában, illetve hogy a menekült nőket deportálni kellett Lengyelországból a Krím-félszigetre. Mégis, az esemény utóhangja

25 SCHECHNER, i. m, 91–94.

26 gornicka.com

27 gornicka.com

rendkívül megindítónak találta a lengyel alkotmány, vagyis a közjó ilyen formában történő prezentálását, többek között azért is, mert az előadók hangzavarában a nézők hallani vélték olyan vezető politikusok hangját, akik ezt a tömeget, vagyis a kórust alkotó emberek csoportját, nyíltan és agresszívan számtalanszor kirekesztik a közösségből.²⁸ A triptichon utolsó eseményeként Górnicka zenei és rituális struktúrák, nemzeti himnuszok, egyházi liturgiák, pop dalok szövegei és az interneten megjelenő gyűlölködő beszédek összevegyítéséből készítette el a *Hymn to Love* librettóját.²⁹ Egbert Tholl és Eva Elisabeth Fischer a performansz után úgy fogalmazott, hogy „ameddig születnek ilyen ‘darabok’, amelyeknek sikerül megtalálniuk a politikai kommunikáció tökéletes színpadi eszközét, addig a lengyel színház élni fog”.³⁰ A kommunikáció azonban nem csak az esemény már kivitelezett formájában, s így annak kapcsán politikai viszonylatában volt jelentős. Górnicka ugyanis beszámolt arról, hogy a kórustagok között volt egy szélsőjobboldali nézeteket valló férfi is, aki nemcsak, hogy nem lépett ki a kórustól, hanem a munkafolyamat során még meg is erősítette nézeteit.³¹ A kommunikáció tehát a közösségen belül, s majd azon kívül, a ‘színházi’ térben is működött, mégpedig a zeneiség hatásán keresztül, hiszen a rendező ebbe a formába alakította át a politikai szituáció okozta zűrzavart s felfordulást. Ahogy Renate Klett írta, Górnicka megint aktiválta és működésbe hozta kórusának „megsemmisítő hatalmát”³² annak érdekében, hogy közönsége s performereinek közösségeként együtt tudjanak szembenézni saját országuk és Európa valóságával.

E koncepció lapult a 2018 október 3-án Németországban bemutatott performansz mögött is. Az 1990 október 3-ra emlékező, a német egység napját ünneplő kórus, amelynek 50 tagja a társadalom különböző szférájából érkezett, arra a feszültségre, s annak feloldására kívánta felhívni a figyelmet, amely mélyen megosztja a német társadalmat és szinte összeegyeztethetetlen konfliktusokat generál. A *Grundgesetz ein chorischer stresstest* a német Szövetségi Alkotmánybíróság erkélyein is előadásra került, így a nyitott, átlátszónak ható épület, amely a demokrácia erejét kívánja szimbolizálni, már önmagában a performansz jelképé vált. A jelenlevő német közönség a balkonról lekiáltó performerekkel, s az általuk feltett kérdésekkel találta szemben magát; „Ki alkotja a nemzetet? Ki az idegen? Ki része a német egységnek?”³³

2020-ban Górnicka előző performanszainak témáját és célját megtartva, új irányba vezette kórusát. Kutatásának központi kérdése az volt, hogy vajon van-e létjogosultsága a kórusnak, a közösségnek a *social distancing* korában? E kérdést motiválta a virológusoknak az a figyelmeztetése is, miszerint ilyen helyzetekben a kóruspróbák és az esküvők az együttlét, a találkozás legveszélyesebb formái. A közös éneklés így ma, szinte lehetetlen.

Hogyan tudjuk újraépíteni kapcsolatainkat, ha azokon kívül maradunk? Hogyan tudjuk újra megerősíteni az egymásközi kötélekeinket, ha azokon kívül maradunk? Hogyan tudunk együtt lélegezni

28 BURZYŃSKA, i. m.

29 gornicka.com

30 gornicka.com

31 BURZYŃSKA, i. m.

32 gornicka.com

33 gornicka.com

levegő nélkül? Szóval, amikor arról kérdezel, hogy a kórus még mindig létezik-e, arra az a válaszom, hogy nem. Ilyen értelemben nincs többé kórus. *Chorus – An app for one person*, most ez van.³⁴

Válaszként a pandémiára, a kórus megsokszorozott hangján ismétli, hogy: A KÓRUS SOHA NEM HAL MEG! Ennek ellenére a szó szoros értelmében az ensemble már nem beszél: különböző technológiák által generált hangokra, szövegekre tárog, az élő és nem élő hangok, egymástól elhatárolt testek és nyelvek jelenlétével és jelen nem létével játszik. Nem néma, mert bár a performerek tároganak, az egyének hangja néha mégis összeér, és a 'tömeg' együtt énekl, kiáltja mitologikus dalok részleteit, suttogja és utánozza számítógépes játékok jellemző hangjait. Néha a résztvevők sikolyától működik, amely a rituálé legmélyéről, annak szívéből fakad, néha pedig a digitális nevetéstől, amely a *Chorus/Community – An app for one person* legerősebb eszköze. Ahogy Górnicka mondta: „A kórus pandémiára való egyetlen válasza az egyszemélyes kórus: digitális, rituális, hatástalanított.”³⁵

A 2009 óta folyamatosan létrehozott performanszok mind ugyanazon koncepció, ugyanazon misszió köré szerveződnek; céljuk egy olyan közösség kialakítása, amelyben minden élőlénynek megvan a saját maga hangja, amely magába foglalja az élő és a holtat, s amely egy olyan 'új világot' képes létrehozni, amely mindannyiunkat összekapcsol. Górnicka legutóbbi performansza nem véletlenül kapta a *Still Life* elnevezést, hiszen az eseményre már az önmagában is csodálatos panorámaként létező berlini Museum für Naturkunde biodiverzitás fala előtt került sor. E falat a világ legnagyobb csendéleteként tartják számon, amely egyazon időben jeleníti meg az élő és élettelen állapotot. A 2021. július 31-én bemutatott performansz utolsó jelenetében felcsendül a *Minden Lények Éneke*, amelyben mintha ez a fal, ez a csendélet tükröződne; élő hangok együttese szólaltat meg régi zsidó dalokat, vibrálja afrikai törzsek erőteljes ritmusát, majd gyerekhangok keverednek bele az emberek, állatok, élők és holtak, növények, csontok, ősök és a közönség teljesen soha meg nem nyugvó zsvájába. Az elvesztett vagy elvett életek, a csendéletek, még azok is beszélnek hozzánk.³⁶

Górnicka és kórusai évek óta egy olyan társadalom kialakítására invitálják a nézőket, ahol az egymás közti kapcsolatok új és erősebb köteléke jelenik meg, s amely közösség magába integrálja a létezés minden formáját. A kórus testünk együttese, amely a légzés folyamatán keresztül tart egyben mindannyiunkat, s köt hozzá minket elválaszthatatlanul a természethez. Napjainkban azonban a légzésnek e funkciója háttérbe szorul, s inkább a veszélyt, a vírus átadásának gondolatát társítjuk hozzá. Górnicka nem tagadja, hogy a jelenlegi pandémiás helyzet könnyen jelenthetné a kórus végét, hiszen a Covid elpusztítja a lélegző testek közösségét. De ő nem adja fel. A kórus ősi hagyományát digitális elemekkel vegyíti, hiszen elgondolása alapján már ez az antik forma sem áll szemben a technológiával, sőt integrálja azt. A rendező ezt nevezi rituális/digitális kórusnak, s jelenleg ebben látja művészetének túlélési lehetőségét. „Muszáj szembenéznünk jelenlegi helyzetünkkel és muszáj rá megoldást keresnünk, mert ha nem tesszük, a kórus, a közösség végleg meghal, eltűnik.”³⁷

34 gornicka.com

35 gornicka.com

36 gornicka.com

37 Arno WIDMANN, *The Chorus Of The Alive And Dead – Arno Widmann in conversation with Marta Górnickagorki Spielzeithaft*, gornicka.com

Áfra János

Szöveg, kép, test és olvashatóság

A reprezentációs technikák metamorfózisai

A képek mögül felsejlő szó

A textuális és képi reprezentációk eredendő összetartozása az írástörténet kérdései felől közelítve szinte magától értetődőnek tűnik – hiszen az mindenféle kontaminációt és kollaborációt valamiféle egymásba oldódási mozgásként, a metamorfózisok egy változataként tesz szemlélhetővé –, és mégis gyakrabban tematizálódik a kettő közti feszültség. A kulturális tartalmak közvetítése már az írás megjelenése előtt sokdimenziós, médiumközi interakció volt. Az írásbeliséget nem ismerő népek tagjainak egy történet hallgatásakor egyszerre kellett figyelniük a mítoszok eseményeit felelevenítő történetmondó öltözékére, az előadásában megjelenő formuláris jelenetekre és szólamokra, a mimi-kára, a gesztusokra, és azokra a képi kiterjesztésekre, szimbolikus tárgyakra, amelyek részben az emlékeztetést, részben a szemléltetést szolgálhatták. Ezek együtt hívták létre a mítosznak azt az egy-szeri variánsát, amely az adott előadás által, a befogadási szituációban hozzáférhetővé vált.¹ A képek paradox módon mindig a jelenlét hiányát viszik színre, a testeket egy *képviseleti láthatósággal* helyettesítik, ám a testek is képeket hoznak létre magukról – ezért nevezi Hans Belting a testet az összes vizuális médium archetípusának² –, az öltözék, a nonverbális jelek, a történetek kontextusában az előadó egy másik test képviselőjévé válhat.

A mezolitikum, azaz átmeneti kőkor időszakában egyre gyakoribbá vált a mozgásábrázolás vizuális érzékeltetése, illetve egy párhuzamosan bekövetkező stilizációs folyamat is megfigyelhető a vizuális reprezentációk terén, ez pedig elvezetett a piktográfia, vagyis a képírás,³ illetve az ideogramok, a rébuszok megjelenéséig, melyeket valójában túlnyomórészt hibrid formában alkalmaztak.⁴

1 Karl YOUNG, *Jelölési rendszerek – és az olvasás művészete = Idegen az ajtóban. Újfajta jelölési rendszerek a huszadik század második felének művészetében és irodalmában*, ford., szerk. KOPPÁNY Márton, Bp., Artpool–Balassi, 1999, 89.

2 Hans BELTING, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. MATUSKA Ágnes, Apertúra, 2008/ős. <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/> (letöltés ideje: 2021. 04. 26.).

3 KÉKI Béla, *Az írás története*, Miskolc, Miskolci Bölcsész Egyesület, 1996, 19.

4 Vö. „A közvetlen képírás – vagy hieroglifikus írás – a dolgot – vagy a jelöltet – reprezentálja. Az ideo-fonografikus írás már a jelölő és a jelölt egy bizonyos keveredését reprezentálja. Már lefesti a nyelvet. Az írástörténészek ezt a

Az írás lehetővé tette a szóbeliség – emlékezést segítő – ismétlési kódjainak elhagyását, a redundancia csökkentését, mivel egyre inkább jutott idő az átgondolásra, másfelől az elfogulatlanság és távolságtartás megjelenésére; s mindeközben persze változott a megnyilatkozás alanya és tárgya közti viszony is. Míg az elsődleges szóbeliség időszaka a kevésbé introspektív személyiségstruktúrák kifejezését támogatta, addig az írás és az olvasás magányos és introvert tevékenységekként tűntek fel. A kimondott történetek az előadásban inkább egyesítették a közösséget, a leírtak olvasása ezzel szemben az elszigeteltség irányába mutatott. Paradox mód épp a gazdag kontextustól való megfosztás, a kívülre helyeztettség tette lehetővé az írás maradandóságát és potenciálisan végtelen számú újraértékelési lehetőségét.⁵ Az írás fejlődéstörténete és alkalmazási feltételei szempontjából a médium és a jelöléshez használt eszköz, valamint az ezek megfelelő működtetését szavatoló képes testtechnikák szintén kezdettől az írásgyakorlat meghatározó ágensei.

A kínai művészetben a versírás, a festészet és a kalligráfia – amelyet *a három tudásnak* neveznek – mind a mai napig szoros egységet alkot. Ha egy írástudó verset olvas, a jeleket nem egyszerűen szavak szimbólumaiként szemléli, hanem a hangzás, a látvány, a jel és a fogalom közti viszonylatokban merül el, a metamorfózisok sorát tapasztalja meg, tekintettel a történeti összefüggésekre. Vagyis az interpretáció eseménye ez esetben sokkal komplexebb módon médium- és írásképspecifikus tapasztalat, mint amilyen például egy latin betűvel nyomtatott vers olvasása esetén. A vésett és festett kínai írás – versek formájában – szinte a kezdetektől helyet kapott sziklákon és házak falain is, amely az olvasást a tájban való gyönyörködéssel kapcsolta össze.⁶

Az i. e. 4000 évvel megjelent egyiptomi hieroglifák eleinte jórészt vésővel, kalapáccsal készülhettek, a tartósságot is biztosítva. Ez az emlékművek díszítése, illetve a felületek kihasználása szempontjából is hatékonynak bizonyult, elboríthatta az épületfalakat, kitölthette a szabadon maradt részeket. A hieroglif jelek denotatívumai első ránézésre egy mai értelmező számára is beazonosíthatónak tűnnek, de a kulturális sajtóságok és az ortográfia kevertsége miatt azért ettől bonyolultabb a helyzet. Egy stilizáltabb, így a hétköznapi ügyletek lebonyolításához hatékonyabbnak mutakozó kifejezésmód i. e. 3200 körül jelent meg az egyiptomi kultúrában. A hieratikus írás, amelyet nádtoll és ecset segítségével akár vázákra, cserépre és szövetre is róhattak az írások, sokkal praktikusabbnak mutakozott például a kereskedelmi folyamatok lebonyolítása szempontjából. A templomokban tisztelt istenszobroktól a szent történeteknek a könnyen szállítható hordozókon történő megjelenéséig vezető utat Friedrich Kittler egy miniatürizációs folyamatnak látja, amely a kolonizációs törekvésekkel is összefüggésbe hozható.⁷ Kép és írás kölcsönviszonyának

bizonyos pillanatot emelik ki mint a fonetizáció megszületését, például az áttételes rébuszban: egy jel, amely a megnevezett dolgot fogalma szerint reprezentálja, többé már nem a fogalomra utal, s csupán egy fonikus jelölő értékével bír. A jelöltje immár egy saját maga által minden jelentéstől megfosztott fonéma...” Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex Elektronikus, 2014, 397.

5 Walter. J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat, 2010, 41, 46, 69, 75, 81, 93. A kimutatható ellentétek ellenére nem beszélhetünk egy radikális, hirtelen bekövetkező váltásról. Vö. „[A]z oral poetry nyelvi eszközeiben már az írássá válás egy útja rejlik.” Hans-Georg GADAMER, *Hang és nyelv*, ford. TALLÁR Ferenc = UŐ, *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 178.

6 YOUNG, i. m., 97, 100.

7 „Az istenek, akiket az egyiptomiak és a görögök tiszteltek, szobrok voltak a nekik szentelt templom legbelsejében, ahova nem volt szabad belépni. [...] Az istenek csillogása és márványa csak akkor vált elviselhetetlen hát-

történetét Vilém Flusser viszont egy állandó harcként írja le, s az írás feltalálását a képek mágiátlanítására tett kísérletként értelmezi, amely magával hozta a fogalmi gondolkodást.⁸

Az értelmezés feletti uralmat leginkább fenntartani képes alfabetikus írás megszakította a közvetlen kapcsolatot a felidézett dologgal, a szavak denotátumával, hiszen a hangot jelölte meg dologként.⁹ A betűírás megjelenésével a kulturális evolúció radikálisan felgyorsult, a nagy ábécék a birodalomvá válás felhajtóerejévé váltak, s ezen birodalmaknak mindig szüksége volt a különféle reprezentációkra, nem is csupán a gazdasági folyamatok, de a szakrális kommunikáció és ezzel összefüggésben a hatalom legitimálása érdekében is. Nem egyértelmű, hogy az írásbeliség a kulturális komplexitás következménye-e, vagy inkább megalapozója, az mindenesetre belátható, hogy megjelenése a művészeti kifejezésmódok specializációját eredményezte.¹⁰ Ugyanakkor amennyiben az írásjelek teljes önkényességének saussure-i elve érvényes lenne, Jacques Derrida szerint értelmetlenné válna a nyelvészeti és a grafikus jel megkülönböztetése, ami azért is fontos, mert a francia filozófus a metafizika történetének kezdeteit éppenséggel a jelölő és jelölt megkülönböztetésében azonosítja, amelynek értelmében az írás az örök igazság jelölője: „Jel és istenség egyazon helyen és időben született meg. A jel korszaka lényegében teologikus. Lehetséges, hogy soha nem ér véget. Történelmi lezárulása azonban már kirajzolódott.”¹¹

Kép és írás a test feszültségterében

Az, hogy a zsidó népet Egyiptomból kivezető Mózes ószövetségi elhívását leíró történetnek a tízparancsolatot hordozó táblák átvételén túl a borjúbálvány lerombolása is fontos része, a kép és szöveg viszonyában bekövetkező törést jelez, de legalábbis az állatfejű isteneket tisztelő egyiptomi kultúra reprezentációs gyakorlataitól történő elkülönülődés igényére utal. Megfontolandó, amire Belting mutat rá a képrombolókkal kapcsolatosan, hogy ezen reprezentációs gyakorlatok mindig a médium elpusztításától remélik a kollektív képzeletben levő képek eltávolítását.¹² Jean Baudrillard pedig egyenesen úgy véli, hogy valójában a kép megtagadásával vádolt ikonoklaszták azok, akik igazi értéket tulajdonítanak a képeknek, ellentétben mondjuk a középkori ikonolvasókkal, akik

rányukra, amikor útnak indultak a görög hajók, hogy idegen partokon alapítsanak új kolóniákat. Nem ok nélkül tisztelt két nomád nép, a zsidó és az arab, szent iratokat. A könyv alakú isten nem csak megspórolja a bálványimádat, de a földet is könnyebben meghódíthatóvá teszi, mint a tonnás bálványok. A miniatürizálás a hatalom árkánuma.” Friedrich KITTLER, *Mozgatható betűk. Visszapillantás a könyvre*, ford. VÁRNAGYI Márta = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 574–575.

8 Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka, SEBESI István, Bp., Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, 1990.

9 ONG, i. m., 83.

10 John MAN, *Az írás története*, ford. ERDÉLYI András, Bp., General Press, 2000, 58–59, 196–197, 219, 259.

11 DERRIDA, i. m., 19. Vö. „A gráfia fogalma még azt megelőzően, hogy a bemetszésre, a bevésésre, a rajzolásra vagy a betűre vonatkozna, vagy általában egy olyan jelölőre, amelyre jelöltként utal, valamennyi jelölő rendszer közös lehetőségeként magában foglalja az intézményes nyom instanciáját.” *Uo.*, 58. [Kiemelés az eredetiben.]

12 BELTING, *Kép, médium, test*.

csak tükröződéseknek látnak azokban. A képrombolók attól tartottak ugyanis, hogy az ikonok látható szemfényvesztése lép Isten tiszta eszméje helyébe.¹³

Az ószövetségi történet tanúsága szerint ugyanakkor a zsidó nép sem fordul el egészen a képi reprezentációktól, hanem – mint azt látni fogjuk – az írás őrzésére is alkalmasnak találja a képeket. A hagyomány értelmében e két törvénytábla szövegén keresztül Isten szól az emberhez, mégpedig a közvetlenséget érzékeltetve, aposztrofikusan. A Sínai hegyről leérve Mózes a bálványimádással szembesül, és mérgében összetöri a táblákat, így helyettük új tömböket kell választania, amelyekbe Isten bevésheti szavát. Isten parancsának megfelelően hozzák létre a frigyládát is, amelynek fedelét két kerubbal díszítik. A szövetség tábláinak összetörése, majd az újabbak elzárása nemcsak a hordozó anyag, de a szöveg sérülékenységét, a megóvás szükségét is jelzi. A kerubok isten legközelebbi segítői, akik az Édenkertet őrizték, a frigyláda tetejére került aranylapon feltűnő képmásuk a logosz jelentőségét hangsúlyozza; ez a gesztus pedig a kép és az Isten szavát megtestesítő írás rituális kapcsolatában teljesedik ki, amint a teremtő elsődleges segítői képi kiterjesztésükben az isteni szó védelmezőivé lényegülnek át.

Isten a szent sátor, az oltárok és a papi öltözékek díszítésére vonatkozóan is pontos instrukciókat ad Mózesnek; az öltözék leírásának utolsó elemére, a fejfedőre vonatkozó parancsa így szól:

Csinálj egy lapot is tiszta aranyból, és mesd ki arra, mint a pecsétet metszik: Szentség az Úrnak. És kösd azt kék zsinórra, hogy legyen az a süvegen; a süvegnek előrészen legyen az. És legyen az az Áronnak homlokán, hogy Áron viselje a szent áldozatok körül elkövetett vétkeket, a melyeket az Izráel fiai mindenféle szent adományaikban szentelnek. Legyen azért szüntelen a homlokán, hogy kedvesekké tegye őket az Úr előtt.¹⁴

A dicsőítő szavak testhez rendelése a főpap médiumszerepét hangsúlyozza, hiszen a mondat a testet az éggel s így az istenivel szimbolikusan összekapcsoló fejfedőre kerül. A főpap östípusának mint képek az előállításáról pedig így tudósít a szöveg: „A szent koronához való lapot is megcsinálák tiszta aranyból, és felírják rá a pecsétmetsző módjára: Szentség az Úrnak. És köténnek reá kék zsinórt, hogy felkössék azzal a süvegre, a mint az Úr parancsolta vala Mózesnek.”¹⁵ A főpap, Áron teste ettől kezdve az isteni parancs szerint feldíszített képként adott a közösség számára, és ezt a képet éppen a fejfedő felhelyezése, mi több, maga az Isten dicsőítő ige szenteli fel és nyilvánítja késszé, mely egy imaszerű performatív aktussal a testen túlira mutat,¹⁶ a képi és a szövegszerű, valamint az isteni és az emberi közti dinamikát téve érzékletessé. Az ember által létrehozott szöveg a közvetítő szerepébe kerülő istenképmás testét határolva, annak céljelölő leírásaként dicsőíti minden test alkotóját, az isteni útmutatás szerint felöltöztetett test képe pedig e dicsőítés szolgálatába szegődik.

13 Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv I*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus–JATE, 1996, 163–164.

14 *Szent Biblia*, ford. KÁROLI Gáspár, 2 Móz. 28:36–38.

15 2 Móz. 39:30–31.

16 Austin a végrehajtó aktusok egyikeként említi az imádkozást. John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 149.



Érdeemes lehet az előbbieket összevetni Flusser gondolatmenetével, aki a lineáris írás megjelenését a bálványimádás – azaz a képek – ellen vívott forradalomnak tekinti. A képi tartalmak felsorolásszerű számbavétele, elbeszéléssé kalkulálása maga az olvashatóvá tétel: „A szöveg a két-dimenziós képről leválván egy dimenzióban oldódik fel, hogy a képet magyarázza.”¹⁷ Flusser a görög *graphēin* (írás) szó eredeti jelentését (vésés) az ószövegségi teremtéstörténettel – pontosabban az Isten-képmás teremtésével – összefüggésben értelmezi, amelyben az írás egy lehetséges eredettörténetére ismer.¹⁸ A Tóra szerint Ádám porból teremtetett,¹⁹ a *Talmud*ból viszont az is kiderül, hogy átlelkedése előtt először iszapból összetapasztott gólem volt.

Isten a saját képmását agyagból formálta meg, hogy belevéshesse leheletét. Nem a formátlan agyagba, hanem az agyagból formált képbe írt az Úr. Nem az adottba (az „agyag”-ba mint dátumba), hanem az elkészítettbe („Isten” képébe). Egy faktumra tehát. Az írás gesztusa nem közvetlenül irányul a tárgyra, hanem közvetve, egy képen át vagy egy kép közvetítésével. Az Úr az agyagba vés, hogy egy

17 Vilém FLUSSER, *Képeink*, ford. TILLMANN J. A., 2000, 1992/2, 60.

18 „E mítosz szerint az Isten agyagból (héberül »adamah«) megformázta saját hasonmását, ebbe belevéste leheletét és ebből megteremtette az embert (héberül »adam«). Mint minden mítosz, ez is igen jelentésgazdag, s ezt ki is tudjuk aknázni. Például: az agyag az anyag (a Nagy Anya), amelybe Isten (a Nagy Atya) belélehelte (»Szellelem«), s ebből a közönségszövegből születtünk mi, a szellemmel megáldott matériák. Anélkül, hogy ezt az értelmezést tagadnánk, felismerhető a mítoszban az írás eredete is.” Vilém FLUSSER, *Az írás. Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A., JÓSVAI Lídia, Bp., Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, <https://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#iras> (letöltés ideje: 2021. 04. 27.).

19 „És formálta vala az Úr Isten az embert a földnek porából, és leheltet vala az ő orrába életnek leheletét. Így lőn az ember élő lélekké.” 1 Móz. 2:7.

képet széttépjén. A bevéső írás (és az írás egyáltalán) képromboló. [...] Isten, a mítosz szerint, képmását szétszakította (mindegy, hogy e képmást antropomorf babának vagy téglának képzeljük el), s ezáltal írt meg bennünket.²⁰

Ézsaiás könyve egy beszélni képes agyagedény analógiájával világítja meg, milyen abszurd, amikor az ember önmagát Istentől független, az ő mindent látó tekintetétől elrejtezni képes lénynek képzelet:

Jaj azoknak, a kik az Úrtól mélységesen elrejtik tanácsukat, és a kik a sötétségben szoktak cselekedni, mondván: Ki lát minket és ki ismer minket? Mily együgyűek vagytok! Avagy a fazekas olyan, mint az agyag, hogy így szóljon a csinálmány csinálójának: Nem csinált engem! [É]s az alkotmány ezt mondja alkotójának: Értelmetlen!²¹

A tárgy hallgatólagosan tételezett beszédképtelensége itt az Istennel szembeni bárminemű emberi kritikát hivatott érvényteleníteni. Ugyanakkor az ókori tárgyakon gyakran találunk olyan egyes szám első személyben megszólaló szövegeket, amelyek képesek meghatározni például az ivóedény tulajdonosát vagy épp eredetét, netán az adott tárgy használatára vonatkozóan adnak tanácsot – tehát mégiscsak beszédképesnek mutatják a létrehozott eszközt. Ezek a tárgyak nemcsak beszélnek az olvasni tudóhoz, hanem cselekvésre is bírhatják azt. Az ókori görög és római kultúra első fennmaradt tárgyi emlékei közt sok ilyen *beszélő* objektum akad: például antropomorf szobrokon is gyakran tűnik fel egyes szám első személyben írt szöveg, amely – az olvasó-néző közbenjárásával – mintegy hanghoz juttatja a képmás által megidézett személyt; de a sírsztélék ugyancsak képviselhetik így a halottakat. A szobrok tehát nemcsak a képmásával helyettesítik az elhunytat, hanem mintegy hangot is kölcsönözhetnek neki – ebben a mágikus kommunikációban formálódik ki történetileg a transzgresszív reprezentációs hagyomány.²²

A beszéd eredendően a testből keletkezik, a testből zeng fel, és a hallás is térbeli élményként adott, hiszen minden irányból egyszerre fogadjuk be a különféle zajokat, a test instrumentumként hozza létre és szervezi a hangokat. Ezzel szemben a manuálisan előállított kép és írás – a kéz közvetítésével – elválk az emberi testtől, függetleníti magát az előállító élő instrumentumtól. Maga a látás is ilyen elkülönítő érzékelés. Az emberi test határt képez az érzékelő én és minden más tárgy között,²³ bizonyára ezért is válnak az ember képi reprezentációi az intermediális történések közkedvelt helyeivé. Amikor például a szöveg mintegy visszaíródik a halottakat felidéző alakra, egyfajta szimmetriát hoz létre kép és szöveg viszonyában: a test képmásként tűnik fel, a nyelv pedig az emlékezésre képes tudatot szimuláló írásként. A szoborra írt szó arcot kölcsönöz, és a képmás jelenvalóságában a prosopopeia vizuálisan is megerősítést nyer. Ahogyan Belting a befogadási

20 Uo. Flusser merész Biblia-olvasatát, melyben az írás antropológiai relevanciáját fogalmazza meg, érdemes lehet összevetni Derrida belátásaival: „az írás, a betű, az érzéki inskripció a nyugati tradícióban mindig a szellemhez, a lélegzethez, az ígéhez, a logoszhoz képest külsőleges testi és anyagi oldalt képviselte. A test és a lélek problémája kétségtelenül az írás problémájából származik, holott úgy látszik, mintha az utóbbi kölcsönözné metaforáit az előbbitől. Az írás érzéki hordozó és mesterséges külsőlegesség: »öltözék«.” DERRIDA, i. m., 44.

21 És. 29:15–16.

22 Horst BREDEKAMP, *Képtaktus*, ford. NAGY Edina, Bp., Typotex, 2020, 59–65.

23 ONG, i. m., 67–68.

folyamattal kapcsolatban írja: „a külső képeket hordozó médium és testünk között cserefolyamat zajlik, melynek során az emberi test természetes médiumot képez.”²⁴ Ezért válhattak az antropomorf szobrok olyan gyakran egyes szám első személyben megszólaló mondatok hordozóivá, a személyek kiegészítéseiként. A megelevenítés azonban nemcsak ennek a speciális befogadói helyzetnek a sajátja, hanem minden antropomorfizációra alkalmas adó mű értelmezésének alapvető mozzanata.

A legutóbbi időkig minden felirat egy zárt kör által hozzáférhető tudás hordozója volt, hiszen a többség, a köznép nem tudott olvasni. Csak az ezt a speciális képességet elsajátító társadalmi csoport számára tárulhatott fel a szövegek igazsága, és vált megközelíthetővé a mozgósított jelentésösszefüggés. De az idegen írásmódú vagy épp ismeretlen nyelvű szövegek hasonlóan nyugtalanító hatást keltenek ma is – a jelek formai rokonsága, esetleges ismétlődése megfejtésre hív. A (figuratív) képeknek ezzel szemben – a tükrözésesztétika elve alapján – hajlamosak vagyunk valamiféle áttetszőséget tulajdonítani, azt feltételezve, hogy pusztán a formák és az azok közti viszonyok beazonosítása alkalmassá tesz bennünket a megértésre, a narratív struktúra felfejtésére. Az ikonográfiai és ikonológiai összefüggések azonban nyilvánvalóvá teszik, hogy amiképp a szövegek beható értelmezéséhez sem elég a kibetűzés mechanikus aktusa,²⁵ úgy a képelemek szerveződése is kultúraspecifikus sajátságokkal bír, amelynek kódjait meg kell tanulnunk. Amint Mihail Bahtyin fogalmaz, a művészi forma befogadásához „a láthatót, a hallhatót, a kiejtettet saját aktív értékviszonyunk kifejezésévé kell tenni, teremtőleg kell behatolni abba, amit látunk, hallunk, kiejtünk, s ezzel le kell győznünk a forma alkotástól független anyagi meghatározottságát, dologi természetét: a forma ennek során megszűnik rajtunk kívülinek érzékelt és a megismerés számára elrendezett anyagként létezni, aktív értékviszony kifejezésévé alakul át, amely behatol a tartalomba, s azt átformálja.”²⁶ Csakhogy ez a behatolás külső minták alapján, szabályozott formában történhet meg, „a hagyományban való benne állás” tudatosításával, és mindig mediatisált formában.

A képek politikáját Belting is a medialitásukkal hozza összefüggésbe, amely rendre alárendelődik valamely hatalmi célnak, felfogásában maga a nyelv is szemlélhető a képek médiumaként: „A szavak ösztönzik képzeletünket, míg képzeletünk formálja őket azokká a képekké, amit jelentenek. A képeket közvetítő médium ez esetben a nyelv.”²⁷ A miniatúrákkal díszített és fametszetes középkori *Biblia pauperum* (szegények Bibliája) példányai valójában csak a pretextusok – legalább részleges – ismeretében látták el funkciójukat, és rendszerint az ó- és újszövetségi történetek egy-egy mozzanatának összekapcsolására, a tipologikus ábrázolásra építettek, így ismertetve meg a történeteket az egyházi rend kevésbé művelt tagjaival és a laikus hívőkkel. Amit a *Biblia pauperum*

24 Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2003, 24.

25 Vö. „A grammatika nem mondja meg, hogyan kell felépülnie a nyelvnek ahhoz, hogy azt a célját betöltse, hogy így meg így hasson az emberekre. Csak leírja, de semmiképpen nem magyarázza a jelek használatát.” Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1998, 203. Továbbá: „Az értelmes építőelemek pedig: a motívumok, képek, hangzások; és nem a betűk, szavak, mondatok, bekezdések vagy fejezetek. Az ilyesmi a nyelvtanba és a mondatbanba tartozik, az írásbeliség pusztán vázának számít, formailag nem feltétlenül alakítja a szöveget. A formai alakzat az, ami előjön, a költői vagy képi nyelvi eszközöknek köszönhetően, amelyek összjátékuk folyamatában felépítik az alakzatot.” Hans-Georg GADAMER, *A kép és a szó művészete*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 282.

26 Mihail Mihajlovics BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Európa, 1985, 140.

27 BELTING, *Kép, médium, test*.

a szöveges és képi tartalmak párhuzamos, egymást kiegészítő, kollaboratív használatával kapcsolatban érzékeltet, az valójában az egész keresztény figuratív művészeti hagyományra érvényesnek mutatkozik. Az egyes ábrázolásokban – legyenek azok bár templomok falán feltűnő festmények vagy szobrok – különféle bibliai alakokra, és ezzel együtt történetekre, vagyis történetek vizuális interpretációira ismerhetünk. Ezeknek pedig úgy másfél évezreden keresztül a közösségi szertartásgyakorlás terei, a templomok voltak a monopol közvetítő közegei. A liturgia a megértés helyett sokkal inkább az együtt cselekvésre adott alkalmat a résztvevőknek – a rituális események és a prédikációban elhangzottak az epifániát szolgálták.

A templomterekben és az önálló képzőművészeti tárgyak peremén, illetve felületén is gyakorta tették explicitté szöveges jelzések a kép tárgyát, illetve funkcióját. A reneszánsztól aztán világi szövegek, így például Dante, Boccaccio, Chaucer és persze ókori szerzők írásos művei, valamint az antik mítoszok ugyancsak a nyugati képi ábrázolások meghatározó inspirálóivá váltak.²⁸ A könyvnyomtatás elterjedése persze nem hozta magával az ikonográfikus kultúra leváltását, de annak átértékelődését igen, és ezzel együtt – egy zárt műeszmény megjelenésével – felértékelődött az intertextualitás kérdése. A szövegek szinte azonos formájú és nagy példányszámú sokszorosítása megváltoztatta a terjesztés és a befogadás feltételeit, közben viszont ez a korszak a kézirat kultúrájának folytatása is, az olvasás forradalma ugyanis már korábban lezajlott, mégpedig akkor, amikor megjelent nyugaton a mormogást felváltó néma olvasás, amely a szöveghez való viszonyt bensőségebbé, titkosabbá formálta, és gyorsabb haladást tett lehetővé.²⁹

Az olvasás végnapjai?

Walter Benjamin felvetése szerint a nyelv fogalma tág értelemben kiterjeszhető lényegében mindenre: a nyelvben az eleven és élettelen természet is részesül, csak épp „megnevező nyelv”-et nem tudunk másikat az emberén kívül. Benjamin a megnevezésben jelöli ki tehát az emberi nyelv lényegét, ugyanakkor szellemi életünk megnyilvánulási formáira is tekinthetünk a nyelv egy-egy fajtájaként.³⁰ Ez a felfogás köszön vissza abban a hermeneutikai gyakorlatban, ahogy a képi reprezentációkra is kiterjesztjük a nyelviség, illetve az olvashatóság fogalmát, amint azt Gadamer is teszi: „Az olvasás folyamata, amelyben a szöveg artikulálódik, a kép megmutatkozik és a zenedarab frazírozódik, végbemenés, nem pedig a megismerés tárgyiasító magatartása. A végbemenésbe oltódott sokrétűség ez, amit Arisztotelész »energeia«-nak nevezett.”³¹ A görög filozófus szerint minden valóságos dolog a lehetőség szerinti lét (*dünamisz*) és az aktuális lét (*energeia*) mozzanatából áll.

28 Ld. John Dixon HUNT, *The Fabric and the Dance. Word and Image to 1900 = Art, Word and Image. Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*, eds. John Dixon HUNT, David LOMAS, Michael CORRIS, London, Reaktion Books, 2010, 35–85.

29 Roger CHARTIER, *A könyv történetétől az olvasás történetéig. Francia röppályák*, ford. KOVÁCS Krisztina = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2014, 396–397.

30 Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = Uő, „A szirének hallgatása”. *Válogatott írások*, vál., ford., szerk. SZABÓ Csaba, Bp., Osiris, 2001, 7, 10.

31 GADAMER, *A kép és a szó művészete*, 283.

Az energetikaként felfogott műalkotás és a hozzá kapcsolódó, egyidejűség által megalapozott műértelmezés, az elidőzés (*Verweilen*) az, amely egyfelől létrehozza a műalkotás médiumok fölötti fogalmát, másfelől pedig megteremti médiumközi vizsgálatuk elvi lehetőségét. Gadamer megfogalmazásában:

A művészet tapasztalata sem egymásutánosság, hanem úgy megy végbe, mint egy várakozó elidőzés, amelyben a művészet műve előjön. Ami így előjött, az „megszólít minket”, ahogy mondani szoktuk, és így a megszólított mintegy beszélgetésbe kerül azzal, ami előjött. Ez érvényes a látásra éppúgy, mint a hallásra, valamint az olyan értelemben vett olvasásra is, amiről szó volt.³²

Az olvasás folyamata tehát nem lehet a mondott reprodukciója, hanem egylényegű az interpretációval, vallja Gadamer,³³ és arra is felhívja a figyelmünket, hogy nyelvileg közvetítve elvben minden megtapasztalható. Maga a gondolkodás is önmagunkkal történő beszélgetés, olyan lezáratlan dialógus, amelyben visszatérhetünk nézeteinkhez és megfogalmazhatjuk kételyeinket.

Nyelvtapasztalatunk és ebbe az önmagunkkal folytatott belső beszélgetésbe való belenövésünk egyúttal mindig előlegezett beszélgetés másokkal, és mások bevonása a velünk folytatott beszélgetésbe, s csak ez utóbbi az, amiben a tapasztalat különböző területein feltárul és elrendeződik számunkra a világ.³⁴

Ez az elrendeződés nyilvánvalóan csak a különféle kifejezésformák dialógusában valósulhat meg, az értelem előrenyúló mozgásai által. Derrida viszont a nyelvfogalom – kiterjesztése miatt bekövetkező – inflálódásáról beszél, amelyet annak szimptomájaként azonosít, hogy egy „történelmi-metafizikai korszak” végén (vagyis a paradigma kimerülésével, mondhatnánk) a jelfogalom logikája összeomlani látszik, s épp a határtalanság fenyegeti saját létében a nyelvet.³⁵ Horst Bredekamp egyenesen úgy látja, hogy a 20. századot követően, amikor a régi és új médiumok mindenféle módon keverednek, a képek korlátlan áradatában a nyelvi autonómia fejlesztésre szorul. Az újabb művészeti irányzatok fényében némileg zavarba ejtően, a kép egyszerű, bármely artefaktumra érvényesíthető definícióját Leon Battista Alberti 15. századi felfogására támaszkodva fogalmazza meg, eszerint akkor beszélhetünk képről, ha a természeti tárgyak emberi tevékenység nyomát mutatják, vagyis rajtuk a beavatkozás minimuma látható, amely felfogás ugyanakkor nem számol a gondolati képekkel.³⁶

W. J. T. Mitchell kritikai ikonológiája megfogalmazásakor különbséget tesz a falon megjelenő, tehát készített fizikai kép – a mű (*picture*) – és az érzékelt kép (*image*) között, amelyhez kapcsolódva

32 Uo.

33 „A tézisem tehát az, hogy az interpretálás nem más, mint olvasás. Ez abban az értelemben, amit az »értelmezés« (Auslegen) német szava – úgy hiszem – igen szépen nevez meg, érvényes. [...] Először is ez azt jelenti, hogy nem helyezünk bele semmit.” Hans-Georg GADAMER, *Épületek és képek olvasása*, ford. LOBOCZKY János = UÓ, *A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 166.

34 Hans-Georg GADAMER, *A nyelv generatív és teremtő ereje*, ford. BONYHAI Gábor, Helikon, 1986/1–2, 10–11.

35 DERRIDA, i. m., 10–11.

36 BREDEKAMP, i. m., 16, 38–39.

Belting is tárgyalja a fizikai kép és a mentális kép különbségét. A látott képek az emlékezet képeiből és az emlékezet képeiként lesznek újra előhívhatók, miközben a kép kollektív szimbolizáció eredménye, s ezért fogalma is csak antropológiai fogalom lehet. „Képekkel élünk és képekben értjük meg a világot.”³⁷ Belting fenntartja ugyanakkor az „olvasás” fogalom érvényességét a képi összefüggések értelmezésében, és azt a képet hordozó médiumtól történő megkülönböztetés aktusában látja kiteljesedni, miközben a két médium közti analógiára is utal: „A vizuális médiumok megfelelnek valamennyire az írott nyelvnek, bár nem mentek keresztül egy olyasfajta kodifikáción, mint az írás.”³⁸ A képek és a szövegek előállítás és érzékelése egyaránt szimbolikus aktusnak tekinthető tehát. A lényeges különbség abból adódik, hogy míg a képi impulzusok többnyire mimetikus összefüggések alapján azonosíthatók, s maguk az artefaktumok a képi érzékelés szerves részeként állnak eléink, addig az alfabetikus írás – ha a verbális nyelv intézményesült jeleként fogjuk fel – csak elkülönbözöttként, mint egy jelölési rendszer megnyilvánulása gondolható el, amely csak e jelrendszer kódjainak ismeretében funkcionál.

Nem tekinthető írásnak minden szemiotikai jel, melyet valaki egy felületen elhelyez, és Ong szerint nem is ezek feltalálása jelentette a döntő áttörést a tudásközvetítés történetében, hanem az, hogy „vizuális jelek olyan kódolt rendszere alakult ki, melynek segítségével az író pontosan meghatározhatta azokat a szavakat, melyeket az olvasó rekonstruál majd a szöveg alapján.”³⁹ A jelentéshordozó egységek rekonstruálása persze nem jelenti az írásfolyamatban megképezni kívánt értelemösszefüggés teljes visszakövethetőségét, pusztán alkalmat teremt az interpretációra, amely egy – kezdet és végpontját tekintve meghatározhatatlan és plurális – kulturális diskurzus részeként valósul meg. Mint Roland Barthes megvilágítja, a denotáció csak szimulálja, hogy valamiféle elsődleges értelem, valójában csak a legutolsó konnotáció, mely egyszerre alapozza meg és zárja le az illeszkedés műveletein nyugvó olvasást, hiszen „[a] szöveghez közelítő »én« maga is más szövegek, végtelen, pontosabban (eredetében) végtelenbe vesző kódok sokasága.”⁴⁰ Az (újra)olvasás célja Barthes szerint nem is lehet a végső jelentésre jutás, hanem sokkal inkább a játék öröme, s ez épp a pluralitásból, a jelentések megsokszorozásából adódik.⁴¹ Szemléletesen, áterotizált folyamatként írja le az interpretáció aktusát:

A kódok együttese, ahogy belépnek a munkába, az olvasás mozgásába, fonattá állnak össze (szöveg, szövet, fonat, mind ugyanaz); minden egyes szó, minden kód egy hang; ezek az összefonó – vagy összefonódó – hangok alkotják az írást. Magára hagyva a hang nem dolgozik, nem alakít semmit át, hanem kifejez; amint azonban közbelép a kéz, és egybefogja, majd összeszövi a tehetetlenül csüngő szálakat, megindul a munka, a transzformáció. Ismerjük a hajfonat szimbolikáját: Freud szerint a szövés eredete nem más, mint a szeméremszőrzete összepödrésével hiányzó péniszét megformázó

37 BELTING, *Kép-antropológia*, 14.

38 *Uo.*

39 ONG, i. m., 78.

40 Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 21.

41 *Uo.*, 208.

nő munkája. A szöveg tehát fétis; csalóka módon egy hangú olvasattal a jelentés egységességére fokozni le annyi, mint levágni a fonatot, végrehajtani a kasztráció mozdulatát.⁴²

A szöveg (*textus*) szó a *szőni* (*texo*) igéből eredeztethető, és ebben Ong annak bizonyítékát látja, hogy a fogalom jobban összeegyeztethető az elsődleges szóbeliséggel, mint az irodalom terminus, amely az írással hozható etimológiai kapcsolatba – a szóbeli társadalmak tagjai a beszédre is szövésként gondoltak.⁴³ Ha továbbvisszük ezt az analógiát, figyelembe véve, hogy a szövés az ókortól ornamentikával, azaz képi ritmusokkal díszített használati tárgyak – például a testet beborító ruhák – készítését szolgálja, felmerül a kérdés, hogy maga a szöveg mennyiben válik alkalmassá a test felöltöztetésére, vagy épp az olvasás az erotizáló levetköztetésre. Éppenséggel az emberi test analógiájára elgondolt könyv az identikus egészszerűséget, valamiféle teljességet szimbolizál, és ezt a teljességet a tipográfiai rendbe szervezett szövegek, valamint a képek szövedéke adja, amelyek ténylegesen felöltöztetik a tárgyat. Amikor pedig elolvassunk egy könyvet, valóban intim viszonyba kerülünk vele, hiszen egy egzisztenciális önfelfedező munkára, s adott esetben az átértékelő megrendülésre nyílik lehetőségünk. Az olvasottakat kölcsönhatásba léptetjük az általunk ismert szövegek emlékével és körvonalatlan mentális képekkel; az értelmezés tehát a kollektív emlékezetet csakis fizikai kiterjesztéseiben lehatárolhatóvá tevő esemény, folytonos újraértés is.

A másodlagos szóbeliség korában a könyv mint a test világszerűségét is képviselni hivatott tárgy kifejezőereje elbizonytalanodik, az internet elterjedése a szöveg és a képek dematerializálódását és végtelen lezárhatatlanná válását, a hálózatban történő feloldódását eredményezi. Az írás két nagy korszaka között vagyunk, s ez új olvasási gyakorlatok kialakítását követeli meg. A könyv vége Derrida szerint a lineáris olvasás végét is jelenti, az írással ugyanis az olvasást törölnénk el; bár metaforikus értelemben, de a „teljes beszéd” halálát is bejelenti, amely az „írasként felfogott történelmet” érintő mutációval függ össze.⁴⁴ Flusser a szövegek ellen zajló forradalmat, egy posztalfabetikus (ellen)forradalmat lát abban a jelenségben, hogy a színessé vált környező világ üzeneteinek többsége immár síkokban kódolva prezentálódik. A lineáris írás a képek ellen irányult, a technikai képek viszont – már a fotográfia 19. századi megjelenésétől⁴⁵ – az írás ellenében fejtenek ki hatást.⁴⁶ Belting a hagyományos testről és észlelésről való lemondás általános tendenciáját problematizálja az előállt új mediális helyzetben,⁴⁷ a képi fordulattal történő számvetést és egy önálló képelmélet megalapozását szorgalmazó Mitchell pedig arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy mivel a képek egyre nagyobb szerepet kapnak a társadalmi valóság alakításában, azon elméleteknek kell előtérbe kerülniük, amelyek a jelentésszerveződés szempontjából nem tekintik paradigmaticusnak

42 BARTHES, i. m., 201–202.

43 ONG, i. m., 19.

44 DERRIDA, i. m., 12, 108.

45 FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*.

46 FLUSSER, *Képeink*, 60–61.

47 „Képértésünk nem csak a médium felől, hanem a test felől is elbizonytalanodott, amennyiben a hagyományosan létező testtel együtt a hagyományos észlelésről is lemondunk. Ez egy másik diszkurzusban történik. A szóban forgó virtuális világ tagadja az empirikus világgal való analógiát és az imaginációt testen túli benyomásokkal szolgálja ki...” BELTING, *Kép-antropológia*, 42.

a nyelvet.⁴⁸ Ezért lehet szimpatikus számára Derrida logocentrizmus-kritikája is, amely szerint az irodalom, sőt, a nyelv egyáltalán nem jelenít meg semmi önmagán túlit.

Már a 19. század végi modern művészet lemondott a reprodukív szemantikáról és a denotációról, amely problematikussá tette a kép és szó közti fordítás hagyományos módszerét;⁴⁹ a 20. századi művészeti irányzatokon keresztül pedig végigkövethető az anyagtalanodás folyamata, a testetlenülés ideájának és a virtuális valóságban történő feloldódás eszméjének kibontakozása. A digitalizáció, illetve az internet az ebben rejlő lehetőséget úgy teljesíti ki, hogy közben a képek és szövegek végtelen multiverzumába való belépésre is lehetőséget kínál egy interfészhez történő csatlakozással. Úgy tűnik, ennek a hálózatnak a leírására is igen alkalmasnak mutatkozik a szövedék metaforája, amely kifejezően utal a rendszer összetettségére, és arra is, ahogy az egyes információnyalábok az illesztések sorozatában nemcsak átvezetnek máshová, hanem ki is takarhatják egymást. Sőt, valójában az augmentált valóságok által színre kerülő tartalmak – elsősorban képek – is egyfajta szövedékként kapaszkodnak össze a fizikai valóság tárgyaival.

Kittler szerint a számítógép által elhozott automatizáció valójában azt rendezte újra, amit a könyv médiumától már megszoktunk az elmúlt félezer évben, csak épp – a világháborús technológiáknak köszönhetően – megfosztva az embernek szánt tértől és időtől.

[A] matematikai jeleknek Hilbert óta az égvilágon semmit sem kell jelenteniük, hanem nagy sakkjátszámhoz hasonlóan feloldódnak abban, hogy érzékileg ott vannak a papíron és ott is kell lenniük, hogy mechanikai szabályok szerint helyettesíthetők és felcserélhetők legyenek. Ezzel viszont Gutenberg mozgatható betűinek üzemi titka végül bevonult minden mai számítógép üzemi titkába. A kép, az írás és a szám újkori egymáshoz rendelése egyszerre vált abszolúttá és embertelenné.⁵⁰

Számítógép és média egygyólvadásával ugyanakkor elérkeztünk az új média korszakába. A grafikák, fotók, mozgóképek, hangok, terek és formák numerikus adatokká kódolva jelenhetnek meg egyetlen platformon, mint Lev Manovich fogalmaz: „a számítógép Jacquard szövőszékévé, médiaszintetizátorrá

48 „A lingvisztika, a szemiotika, a retorika és a »textualitás« különféle modelljei a művészet, a média és a kulturális formációk kritikai leírásának lingua francájává váltak. A társadalom szöveg. A természet és annak tudományos reprezentációja »diskurzus«. Még a tudattalan is úgy strukturálódik, mint a nyelv. Hogy ezeknek a változásoknak az akadémikus és az intellektuális diskurzuson belül mi közük van egymáshoz, de még inkább a hétköznapi élethez és a mindennapi nyelvhez, az még nem igazán magától értetődő. Világosnak tűnik viszont, hogy egy másfajta átalakulás is zajlik a filozófiai diskurzusban, amely kihat a kultúra termelésére és leírására is. Ezt az átalakulást nevezném én »képi fordulatnak«. Az angol-amerikai filozófiában e fordulat kanonizált megnyilatkozásai már Charles Peirce szemiotikájában és Nelson Goodman nyelvfilozófiájában (»a művészet nyelvei«) is felfedezhetők, amelyek azt vizsgálják, hogy milyen kódok és konvenciók képezik a nem-nyelvi szimbólumrendszerek alapját, és (ami még fontosabb) nem abból a feltevésből indulnak ki, hogy a jelentés szempontjából a nyelv a paradigmátikus.” W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat*, ford. HORNYIK Sándor, Balkon, 2007/11–12, 2.

49 Gottfried, BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, Athenaeum, 1993/4, 88. Ugyanebben az időszakban teljesezik ki a könyvnyomtatás forradalma, amely éppenséggel a képek tömeges használatát is magába foglalta, ennyiben pedig alighanem a modernista képi kísérletezés kibontakozásának is előremozdítója kellett, hogy legyen. „Az igazi fordulópontra a 19. század második felében következik be. A betűszedési és illusztrációs technikák iparosodására kerül sor a linószedők és a monószedők megjelenésével és a mélynyomás fejlődésével.” CHARTIER, i. m., 401.

50 KITTLER, i. m., 573.

és manipulátorrá válik.”⁵¹ Mindeközben azonban az új média objektumai nem véglegesen rögzítettek, hanem variálhatók, és potenciálisan végtelenszámú változatban realizálódhatnak.⁵² A kézzel készített képeket a technikai képekkel radikálisan szembehelyező Flusser szerint ezzel a lineáris írásnak végképp leáldozott, hiszen az írásjelek sorokba rendezése mechanizálható és automatizálható, amit a gépek tőlünk összehasonlíthatatlanul gyorsabban végeznek el, a multidimenzionális és kvantitatív gondolkodásnak engedve teret. Ahogy a mítosz és a mágikus (képi) gondolkodás nyomait hordozó piktogramokat lassan felváltotta a racionális ábécé, úgy lépnek a digitális kódok most a betűk helyébe. Ebből a helyzetből szerinte két továbblépési lehetőség van: „vissza a képhez, vagy előre a számokhoz”.⁵³ Az idő számszerűségének való, mai értelemben vett kitettség az írás mély interiorizálásával, a könyv elterjedésével összefüggésben valósulhatott meg,⁵⁴ most viszont elérkezett a sebesség és az idő maximális kihasználásának kora, az információs robbanás az örök jelent teszi hangsúlyossá, és vele együtt a reprezentálódó ént, amely könnyen lehet, hogy éppen az emlékezést lehetetleníti el.⁵⁵ Kép és szöveg – elsődlegesen a test látványának és a belőle kinyerhető szónak a pótlékaként – mindig is együttműködve lépett fel az emlékezet szolgálatában, azonban kétséges, hogy meddig képesek megtartani ezt a szerepüket anyagiságuktól megfosztva, egy végtelen szövedékbe oldva, a korlátlan relativizmus és kisajátíthatóság helyzetében.

51 Lev MANOVICH, *Az újmédia nyelve. Mi az újmédia*, ford. GERENCSÉR Péter = *Új, média, művészet*, szerk. GERENCSÉR Péter, Szeged, Universitas Szeged, 2008, 17.

52 *Uo.*, 25.

53 FLUSSER, *Az írás*.

54 ONG, i. m., 88. Vö. „Csakhogy a betűk és számok közti összeköttetés, ahogy minden nyomtatott oldalra rányomja a bélyegét, maga is esemény volt, amely Európa médiatörténete számára előírta az irányt. Gutenberg találmánya óta, hogy szövegeket mozgatható betűkből állítsanak össze, minden könyv menetrend. Az oldalakon és a gerinceken bejáratódott egy szabvány, amely a szavakat az oldalszámokkal, a könyvcímeket alfabetikusan rendezett könyvtárakkal kapcsolja össze.” KITTLER, i. m., 569.

55 MONORY M. András, TILLMANN J. A., *Interjú Paul Virilióval* = *UÖK, Ezredvégi beszélgetések*, Bp., Kijárat, 1998, 358–361.



Váczai Balázs

A „kozmosz roppant szabadsága” – A szakrális olvasat néhány lehetősége Krasznahorkai László műveiben

A tanulmány Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* és az *Aprómunka egy palotáért* című műveinek a párhuzamait vizsgálja néhány lehetséges szakrális megközelítés felől, időnként kitekint a *Sátántangó* – a téma szempontjából releváns – vonatkozásaira, illetve kísérletet tesz – a teljesség igénye nélkül – azoknak a térpoétikai objektumoknak és reprezentációs műveleteknek a megvilágítására, amelyek összefüggésbe hozhatók a szakralitás kérdésével. A tanulmány értelmezési spektruma kiterjed továbbá a szabadság-problematika különböző horizontjaira. A Krasznahorkai-művek jellegzetes, visszatérő regisztere a bezártság állapota (elzártság, elvonultság, csapdahelyzet), a helyhez kötöttség, a puszta vegetatív lét, amiből az önként vállalt száműzetés, a *kivonulás* aktusa jelölhető meg a szabadulásra, a kivezetésre irányuló lehetőségként, ezért az így létrejövő *kívülállás* pozíciója válik sokszor a szövegek meghatározó antropológiai státuszává.¹

Kapcsolatfelvétel a kozmikussal

Az *Aprómunka egy palotáért* elbeszélője herman melvill (sic!), egy korosodó könyvtáros, a New York Public Library alkalmazottja, akinek a neve alig valamivel tér el az amerikai író, Herman Melville

¹ Ld. pl. a Doktor, Eszter György, Korin, a Tanár úr és herman melvill *kivonuló* alakját a különböző Krasznahorkai-írásokban.

nevétől. A könyvtáros kutatni kezd a *Moby Dick* szerzője után, és egyre elvontabb felismerésekkel járó kutatásai során megismerkedik Malcolm Lowry, a *Vulkán alatt* című könyv írójának, illetve Lebbeus Woods építész (filozófus) munkásságával. A három művészt (akiket együtt „Szentháromságként” emleget a jegyzeteiben) a közöttük vélt szellemi-gondolati rokonság alapján kapcsolja össze egymással. A cselekményről elegendő itt annyit mondanunk, hogy a művészetükben felhalmozott tudásra a valóság „szerkezetéről” egy gigantikus könyvtár létrehozásával kívánja felhívni a figyelmet a könyvtáros (legalábbis így reagál a valóság „szerkezetére”), aki a művészek tanulmányozása és e Könyvtár *megtalálása* céljából örökösen Manhattan utcáit rója. További fejtegetéseink kiindulópontját éppen ezek a folyamatos, monomániás helyváltoztatások képezik, amelyek lehetőséget kínálnak rá, hogy *Az ellenállás melankóliája* Valuskáját az értelmezésbe becsatornázzuk, és ezzel a két kötet egyik lényeges összefüggését feltárjuk.

Melvill a művészek nyomát taposó, illetve az ideális könyvtárat szakadatlanul kereső *járásainak* jelentésszerű, többrétű motívumát Valuska mozgásaival olvashatjuk egybe, a járásokat pedig az *univerzálissal*, másképpen a *kozmiussal* történő kapcsolatfelvétel nyilvánvaló jelzéseiként értelmezhetjük. Valuska állandósult cirkálásairól ő maga nyilatkozik úgy, amikor faggatják erről, hogy őt „egy amolyan állandó, belső megbízás hajtja”,² és így „egész élete voltaképp egyetlen véget nem érő körút volt nappalainak és éjszakáinak bensőséges helyszínei között”.³ Ezek a mozgások összeköthetőnek mutatkoznak az univerzummal, az univerzálissal létesülő kapcsolat kialakításának hangsúlyos mozzanatával, amiről a könyvtáros a jegyzeteiben értekezik.⁴ *Az ellenállás melankóliájában* Valuska személyéhez, illetve az említett *járásokhoz* minduntalan a kozmosszal, a *kozmiussal* összekapcsolt motívikus elemek tapadnak a szövegben (olyannyira, hogy Valuskát a szűkebb és tágabb környezete egyaránt szinte kizárólag a kozmosz dolgaival hozza összefüggésbe). Jelen tanulmány ezeket a komponenseket, illetve az általuk megkonstruált komplexitásokat egyfajta szakrális olvasatra lefordíthatónak, azonosíthatónak tekinti. Érdeemes megfigyelnünk legalább néhányat azokból a példák közül, amelyek valósággal hemzsegek a regény textúrájában:

[Valuska] hogy értőn először pillantotta meg, ugyanaz tartotta fogva, a csillagos ég, azok a pis-lákoló fények az irdatlan messzeségben⁵

az egész várost [...], miként birtokát a gazda, napról napra be kellett [járnia], s ahol így [...] „a kozmosz roppant szabadságához” szokott csillapíthatatlan képzelete miatt [...] szinte már vakon közlekedett [...], vakon és fáradhatatlanul⁶

nem a földön él⁷

2 KRASZNAHORKAI László, *Az ellenállás melankóliája*, Bp., Magvető, 2018, 88.

3 *Uo.*

4 Vö. például „a Melville- meg a Lowry- meg a Woods-féle hármas [...], arra irányítja a figyelmet, bárki figyelmét, aki elég érzékeny arra, ami a mi univerzális kötődésünk [...]. A Melville be volt kapcsolva állandóra az univerzumba, és ezt úgy kell érteni, legalábbis én úgy értettem [...], hogy ő egyszerűen nem volt hajlandó mással foglalkozni, mint azzal, amit univerzálisnak nevezhetünk”. KRASZNAHORKAI, *Aprómunka egy palotáért. Bejárás mások örületébe*, Bp., Magvető, 2018, 34–36.

5 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 90.

6 *Uo.*, 88.

7 *Uo.*, 91.

Na oszt, te János, a kozmoszba meg mi van?⁸
minden töredelmes belátása ellenére sem képes levenni a szemét arról, amit „az Isten örök időkre megalkotott”⁹

A szeméthalommal előntött, megnevezetlen település Valuska privát kozmoszának a kettős közegévé lényegül, itt zajlanak azok a vándorutak, amelyek során a földre szegeződő tekintet valójában visszavonhatatlanul a mennybolton, a kozmosz végtelen mindenségén függeszkedik. Maradéktalanul megmagyarázza ezt egy későbbi szöveghely: „Lehajtotta a fejét, vagyis a maga módján megint csak felnézett az égre.”¹⁰ A járások mintegy belesűrítik a begyalogolt térformációkba a kozmosz áthidalhatatlan kiterjedését, egyszersmind perspektivikusan kitágítják. Valuska térben történő mozgásait *centrum*nak gondolhatjuk el, ha ezek (ismétlődő) folyamatban rendeződnek is el, és mivel e mozgások révén válnak a térstruktúrák mozaikdarabkái várossá, maga a város lesz centrális jellegű. A séták világítják be a település helyszíneit (az olvasó előtt), és a városnak nyilvánvalóan csak azon részletei kapcsolódhatnak be a városkép egészének viszonylatába, amelyeket Valuska bolyongásai valamiképp érintenek. Jurij Lotman állapítja meg, hogy amikor

a város úgy viszonyul az őt körülvevő világhoz, mint a centrumában elhelyezkedő templom a városhoz, akkor a világmindenség modelljévé válik, s annak centrumában helyezkedik el. Helyesebben szólva: akárhol helyezkedik is el, központban fekvőnek, centrumnak kell tekinteni. [...] Ebben a minőségében lehetősége van egyszerre az Égi Város előképeként és a környező földterületek Szent Helyeként való megjelenésre.¹¹

Vagyis azért, hogy maga Valuska a centruma, fókuszpontja a (véltetően) alföldi településnek, a város a „világmindenség modelljévé” válik a fiú kozmikus összeköttetése révén.

A település utcái és terei jobbára járhatatlanok a kövezetre dermedt mocsoktól és a kóbormacs-kák hordáitól, a fiú azonban nem észleli ezt a realitást, mint aki csak súlytalanul lebegve egyedül a kozmosz időtlenségének a halmazállapotában, egyfajta kozmikus (mitologikus) időben létezhetne: „fölötte évtizedek óta ugyanaz az ég, lába alatt évtizedek óta a járdák és ösvények alig-alig változó útvonala.”¹² Valuska a regényben a dolgok lényegét érzékeli, és egyáltalán nem fogékony azokra a jelentéktelen változásokra, amelyek nem érintik ezt a legbenső *lényeg*et, ebből következhet, hogy a földet pásztázó tekintet sugarában a város mintha megfosztatott volna a történelmétől, a múltjától. Jurij Lotman Pétervár szimbolikáját boncolgató tanulmányában olvashatjuk, hogy a „történelem hiánya magával hozta a mitológia robbanásszerű növekedését. A mítosz kitöltötte a szemiotikai űrt, és a mesterséges város szituációja különösen mitogénnek bizonyult.”¹³ A múlt

8 Uo.

9 Uo., 91–92.

10 Uo., 103.

11 Jurij LOTMAN, *Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái*, Szenárium, 2017/9, 74.

12 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 90.

13 LOTMAN, i. m., 80. Vö. „A város olyan mechanizmus, amely állandóan újraszüli tulajdon múltját, mely múlt lehetőséget kap arra, hogy a jelennel szinkronba kerüljön. Ebben az értelemben a város [...] az időnek ellenálló mechanizmus.” Uo., 79.



hiánya, ami az *időnkívüliséget*, az időből kivetettség tapasztalását generálja, a várost automatikusan helyezi a mitologikus időbe.¹⁴ Valuska a folytonos úton levés rituáléja révén vesztegel az örök jelenben, és a várost magát is a mozdulatlan jelenidő körkörösségébe transzponálja. Ahogy az elbeszélő említi, „a nagyobb egész pusztá, ámuló tudata mintegy kirekesztette őt a földi tájékozódásból, és lényét [...] egy örökös, sérthetetlen, áttetsző pillanat szétpattinthatatlan buborékába zárta”.¹⁵ Az időtlenség képzetével rokoníthatjuk a doktor földtörténeti témájú olvasmányait (és a köztük ékelődő elbeszélői szövegrészeket) a *Sátántangó*ban, amelyek mintha valóban az örökkévalóság perspektíváját teremtenék meg, különösen, amikor a doktor ehhez a felfoghatatlan, mérhetetlen ősidőhöz viszonyítja saját pontszerű, elillanó életét.¹⁶

14 Vö. Mircea Eliade megállapításaival: „A szent idő lényegénél fogva visszafordítható; voltaképpen mitikus ősidő, amely újból jelenvalóvá tesznek. [...] A szent idő ennél fogva végtelenül gyakran ismétlődő. Azt lehetne mondani, hogy nem »telik«, és nem alkot visszafordíthatatlan időtartamot. Ontológiai [...] idő, amely mindig ugyanaz marad, nem változik, és nem múlik el. [...] a szent idő paradox módon körkörös, visszafordítható és visszaállítható időnek mutatkozik, egyfajta mitikus, örök jelennek, amelyben az ember a rítusok segítségével időről időre újból részt vehet.” Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Helikon, 2019, 55–56. Erről eszünkbe juthat *Az ellenállás melankóliája* mottója is: „Telik, de nem múlik.” Vö. „A kozmosz és az idő közötti kapcsolat vallási eredetű. A kozmosznak azért lehet hasonló jellege, mint a kozmikus időnek [...], mert mindkettő isteni valóság, isteni alkotás.” ELIADE, i. m., 59.

15 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 90.

16 Vö. „olvasás közben megelevenedett szemei előtt az alatta és körülötte szilárdnak és véglegesnek tűnő föld története, s az ismeretlen szerző akadozó s pallérozatlan stílusának okán a néhol jelen időben írott szövegből nem tudta és nem is akarta pontosan kihámozni: vajon valamely ember utáni állapot látnoki leírásának kísérletével van dolga, vagy valóban annak a földnek a történetét tartja a kezében, amelyen élnie kell. Képeletét szinte megbabonázta a tudat, hogy talán a telepet s a körülötte futó valaha zsírosnak mondott, jól termő talajt évmilliókkal ezelőtt tenger borította ... hogy e helyen tengerek és szárazföldek váltották egymást az időben, s hirtelen [...] elmerült a hullámzó időben, s hűvösen érzékelte pontszerű létét: önmagát a ringó földkéreg védtelen, tehetetlen

Valuska és melvill kívülállása, a közösségtől való külön eltérésük (elhúzódásuk), valamint a kozmosszal létesített és fenntartott kapcsolatuk annak felismerésére vezethet rá bennünket egyszerűsre, hogy a kozmosz lakójának mintha csak földi otthontalanság jutna osztályrészül. Továbbá ha a járásokat a transzcendenssel történő kapcsolatteremtés kísérleteiként értelmezzük, ez felveti a zarándok – zarándoklat képzetkörét. Érdemes röviden kitérnünk a peregrinus – peregrinatio szavak etimológiájára:

A latin *peregrinus* szó eredetileg olyan idegent jelöl, aki elhagyta hazáját, s otthonától távol, bizonyos mértékig száműzetésben él. A *perpetua peregrinatio* örökös száműzetést jelent, de nincs benne az állandó helyváltoztatás gondolata. A *peregrinatio* tehát elsősorban száműzetettség.¹⁷

Zygmunt Bauman a *zarándok* létmódját állítja szembe a *csavargó*éval. A különböző modern és posztmodern életstratégiákat leíró *baumani* metaforák közül Valuska zarándoknak tekinthető, amennyiben kellő súllyal kezeljük postás-szerepkörét.¹⁸ Valuska ugyanazokat az útvonalakat járja végig, és minduntalan ugyanazokra a helyekre tér vissza, haladásának tehát célja van, az útvonalak kiszámíthatóak. Figyeljük meg Bauman zarándok-leírását:

A zarándok nemcsak sétál, hanem sétál valahová. A zarándoklat során vissza lehet tekinteni, és a homokban maradt lábnyomokat útként is el lehet képzelni. A megtett útra reflektálni is lehet, és az útról lehet úgy is beszélni, mint haladásról valami felé, mint fejlődésről, mint egy érkező közeli; a „megtett” és az „előttünk álló” szakaszok közötti különbségeket is tudatosíthatjuk, és az „előttünk álló utat” úgy is elgondolhatjuk, mint az egymást követő lábnyomokból a jellegtelen tájon még ki nem rajzolódott nyomvonalakat.¹⁹

A könyvtárosra alapvetően a *csavargó*-metafora illik a kutatásai során előforduló véletlenszerű, egymást követő felfedezéseit tekintetbe véve, amelyeknek fontos dramaturgiai szerepük van, hiszen ezek a felfedezések – például egy könyvtári asztalon felejtett papírcetli, amelyen Bartók Béla neve olvasható, és amire melvill véletlenül ráakad stb. – görgetik előre a kutatástörténetet (még ha e véletlenek sokszor kitérőket jelentenek is).²⁰ A könyvtáros azonban akár *csavargó*ból

áldozatának látta, születése és halála íve törekenyen tűnt el lezúduló tengerek és kiemelkedő hegyvonulatok néma küzdelmében, s mintha máris érzékelt volna székben nyugvó elhízott teste alatt azt a finom remegést, amely talán épp a soron következő tengeri betörés előjele, mintegy figyelmeztetés a teljesen hiábavaló menekülésre, amelynek kényszerítő ereje alól majd ő maga sem tudja kivonni magát” KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, Bp., Magvető, 2017, 61–62.

17 Pierre A. SIGAL, *Isten vándorai. Középkori zarándoklatok és zarándokok*, Bp., Gondolat, 1989, 7.

18 A postás-szerepkör metaforikus jelentésének alapvonásaként a *közvetítés, közvetítő (médiüm)* funkcióját ragadhatjuk meg, amelybe eleve a szakralitással összefüggő konnotációk keverednek, de itt említhető a küldött-szerepkör is. Valuska a bálnát úgy jellemzi a regényben, hogy „az Egésznek ez a küldötte”. Megjegyzem, Zygmunt Bauman metaforáinak nem feltétlenül van köztük a térbeliséghez, a térben történő mozgáshoz.

19 Zygmunt BAUMAN, *Töredezett életek, töredezett stratégiák*, Ex Symposion, 2002/40–41, https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=toredezett-eletek-toredezett-strategiak_611 (megtekintés ideje: 2020. 08. 11.)

20 Vö. „a zarándokkal [...] ellentétben a csavargó céltalan. Sosem tudni, hova fog elindulni legközelebb, ám ezt ő

lett zarándoknak is tekinthető, ha megfontoljuk annak lehetőségét, hogy a könyvtáros által készített jegyzeteket (kutatási feljegyzéseket) a „homokban maradt lábnyomok”, vagyis a „megtett út” reflexiójaként, azaz egyfajta tudatossá vált út-reprezentációként értelmezzük. Valuska és melvill zarándokolnak és csavarognak (a maguk városaiban). Érdeemes hozzátenni, hogy Bauman a zarándoklét lényegének a megérkezést tekinti.²¹

A rituális járások metaforikusan a megértés útjának a képzetében is megragadhatók, amikor azt írja a könyvtáros, hogy azok a művészek, akiknek a nyomában jár, „ugyanazon az úton jártak, és ezért ugyanoda jutottak el”,²² mintha lépteik egyfajta hermeneutikai kört rajzolnának meg – beleszámítva saját magát is, hiszen a nyomukban halad. A könyvtáros azonban nem jut el a teljes megértésig, mert nem is juthat. Célszerű megvizsgálunk episztemológiai kételyét:

Woods rajzai esetében éppen úgy, mint Melville mondatainak esetében, nincs út egy bizonyos ponton tovább a teljes megértés felé, van egy út, persze, a megértésben, de ez csak egy darabig tart, ezen csak egy darabig tudsz akadály nélkül haladni, aztán jön egy pont, ahol nincs tovább, mert ott már ugranod kellene, mint valami akrobatának, a teljes megértésig, és erre már te nem vagy képes.²³

Szabó Gábor recenziója irányítja rá a figyelmünket arra, hogy az idézett passzus ugyanazon az oldalon helyezkedik el a kötetben, mint az az idézet a *Moby Dick*ből, amelyben Ahab kapitány a bibliai Ábrahámot idézi meg. A kettő összeolvasása egyfajta teológiai ugrást eredményezhet, illetőleg „a hitbe történő átlendülést juttathatja eszünkbe.”²⁴ Következésképpen a hit transzcendencia kivezethet a „hermeneutikai csődállapotból”.²⁵ Ez az ugrás a hit felvállalását jelenti, noha a hermeneutikai erőfeszítések visszakozását konstatálja, amikor az értelmezés, a megértés (vágya) megtorpan. Az elbeszélő a következőképpen számol be Valuska viszonyáról a bálnát rejtő építmény külsejéhez *Az ellenállás melankóliájában*: „Különösen a vagon falára pingált titokzatos krikszkrak-szok bővölték el, efféle jelekkel vagy ábrákkal először most találkozott [...] s hiába próbálta lenről fölfelé meg jobbról balra, megértésükhöz semmivel nem jutott közelebb.”²⁶ A felfestett jelek utalnak rá, hogy amit tehát a bádofalak rejtenek, illetve magukba zárnak, értelemmel nem fogható fel, racionálisan nem közelíthető meg, és ez emlékeztethet a könyvtáros álláspontjára a megértés határaitól, akinél a megértésbe való nem-eljutás voltaképpen a hitbe történő megérkezésbe torkollik.

maga sem tudja. A csavargásnak nincs előzetes útleírása, az útvonal apránként, adott időben egy szakaszt tartalmazva alakul ki.” *Uo.*

21 Vö. „Ezek a vándorok [a csavargók] egyáltalán nem tekintik a sorsukat a szabadság kifejezésének. [...] Szabadságnak lenni annyit tesz a számukra, hogy ne kelljen többé bolyongani. Hogy legyen egy otthonuk és ott maradhasanak.” Zygmunt BAUMAN, *Rossz közérzet a posztmodern korban: Turisták és vagabundok. A posztmodern kor hősei és áldozatai*, Lettre, 1999/ 35, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00019/01bauman.htm> (megtekintés ideje: 2020. 08. 11.)

22 KRASZNAHORKAI, *Aprómunka egy palotáért*, 48.

23 *Uo.*, 54.

24 SZABÓ Gábor, *Egy örökké zárva tartó könyvtárról*. Krasznahorkai László: *Aprómunka egy palotáért*, Tiszatáj, 2018/12, 113.

25 *Uo.*

26 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 98–99.



A zenetudós Eszter György maga is eljut arra a pontra, ahol az értelmezés csődöt mond, és önszántából visszavonja a gondolkodást,²⁷ megelőlegezve a *Báró Wenckheim hazatér* című nagyregényben előlépő Tanár úrnak nevezett figurát, aki gondolkodásmentesítő gyakorlatait folytatja, miután kivonult a civilizáció kötelékeiből, és rongyosan kóborol a város környékén. Eszter úr a gondolkodás, az értelem keresésének felfüggesztését éppen akkor határozza el, amikor elszigeteli magát a külvilágtól, zárványt hoz létre, amihez a külső valóság nem férhet hozzá. Odakint az utcákon pedig tombol a fékevesztett rombolás.

A *Sátántangó* végén a doktor felkerekedik és hátra hagyja lakását, hogy megkeresse a harangzúgás forrását. Amikor elindul, abban bízunk, hogy rátalál valamire, aminek egyáltalán köze lehet a szakralitáshoz. A doktornak azonban csalódnia kell, hiszen amikor odaér, azzal szembesül, hogy a harangot egy bolond, öreg tanyásember kongatja, aki az egykori, már a történeti múltba vesző támadó törököket emlegeti. Értetlenül bámulja a groteszk alakot az egykori kápolna romjai közt, próbál vele beszélgetésbe elegyedni, majd hátat fordítva az anakronizmusba hajló örület imént megtapasztalt jelenvalóságának, visszatér lakásába.²⁸ Ekkor írja a füzetébe: „Megbocsáthatatlan

27 Vö. „[Eszter György] szinte mást sem tett egész életében, mint állandóan visszavonult, visszavonult az otrombaság elől a zenébe, a zenéből [...] a csupasz gondolkodásba, végül ki abból is, hátrált, hátrált, mintha sorsának vezető anyyja volna, aki a maga furfangos módján juttatná céljáiig az ellenkezőt: hogy behátráljon a dolgok szinte együgyű örömeibe, *hogy megértse végre, nincs mit megérteni*” [kiemelés tőlem – V. B.]. *Uo.*, 213–214.

28 Balassa Péter vizsgálta a *Sátántangó*t átszövő csapdahelyzeteket vonatkozó tanulmányában. Balassa a csapdákat alapvetően a szegénységben mint szociális és metafizikai kiszolgáltatottságban, az önmagába visszatérő és körkörösön bezáruló szövegben, illetve a mű szerkezeti felépítésében látja, ugyanakkor az egyéb csapdahelyzeteket is feltárja. Értelmezése szerint az öregemberrel való találkozása vezette rá a doktort a metafizikai csapdahelyzet

hiba. Összekevertem az Ég Zengő Harangszavát a lélekharanggal. Egy koszos csavargó! Egy szökött elmebeteg! Én marha!”²⁹ A doktor szavai ezzel megfosztják a regényt keretező harangzúgás-motívumot a szakrális töltöttségétől, de legalábbis lefokozzák azt. A doktor később az ajtó bedeszakázásával megszünteti a *kint* és a *bent* illuzórikus kategóriáit, majd írni kezd, a regény szövege ezzel újraindul, önmagába záródik.

Az *ellenállás melankóliájában* a környező vidékről érkező, a várost elözönlenni kész, rombolni és pusztítani vágyó paraszti kompánia jelenlétének pusztta fenyegetésére reagálva Eszter úr gyakorlatilag elbarikádozza a báró Wenckheim úti házát, tehát a deszkák felszögelésének motívuma megismétlődik. Másrészt hangsúlyoznunk kell, hogy ebben a regényvilágban már alapvető problémának számít a valóság kívül rekesztésének a törekvése. A hercegi retorika hatására bekövetkező pusztítás konszolidálására katonák lepik el a várost, a Kossuth teret lezárják, járőröznek az utcákon, és a tettesek után kérdezősködnek. Megtapasztalva a hercegi kompánia éjszakai rombolásának elkeserítő brutalitását, Valuska nem képes látni többé a kozmikus harmóniát, „az Isten örök időkre megalkotott” művét, és megfogalmazza, hogy „a háborús emberek törvényein kívül nincsen magasabb erő”.³⁰ A felismerés csendes katatóniába, önmaga börtönébe taszítja Valuskát, aki egy kórterem megnémult foglya lesz a bolondokházában. Valuska beavatódása leginkább csak kiábrándulástörténet, kétségkívül szomorú aposztázia,³¹ amelynek következtében nyilvánvalóvá válik a vágyott kívülállás megvalósíthatatlansága. A „kozmosz roppant szabadsága” ezzel feloldódik Valuska koromsötét poklában.

A könyvtáros pedig az utolsó feljegyzéseit a Bellevue elmeegógyintézet falai közt veti papírra, megtévelyodott elmével, az *Aprómunka* elbeszélője tehát szintén a fogság, a bezártság (lét)állapotából szól mintegy kifelé. Vagyis a metafizikai, szakrális vonatkozásokból összeálló jelentésképződmények a szövegekben rendszerint a rejtettség, az elzártság helyzetéből mondatnak el, konstruálódnak meg, áttételesen tehát a szövegek szakrális rétegeiben a szabadság (kategóriája) ontológiailag problematizálódik.³² Ez megmutatkozik abban is, hogy a vizsgált Krasznahorkai-

felismerésére. Vö. BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája*. Krasznahorkai László: *Sátántangó*, Jelenkor, 1986. február, 177–184.

29 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 270.

30 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 247.

31 Vö. „Valuska félkegyelműségből való »kigyógyulása« annak az angyaliságnak az áldozatul esését, azt a »gyönyörűségesen ejtett örökös balesetet« testesíti meg, amely az egyedüli önmagért való érték Krasznahorkai regényének világában.” JUHÁSZ Erzsébet, *Egy alapkérdés „levezetése”*. Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája = Uő, Állomás keresésben*, Pécs, Jelenkor, 1993 (Élő Irodalom), 78.

32 Érdeemes figyelembe venni a *rend* és a *szabadság* egymáshoz való viszonyának értelmezését a Tarr Béla rendezte *Sátántangó* című filmben, amelyben a rendőrszázados mondja a következőket Irimiásnak és Petrinának a kapitányságon: „A rend úgy tűnik, mintha a hatóság dolga lenne, valójában ez az emberek dolga. [...] A szabadságban azonban van valami nem emberi, valami isteni, valami olyan, amit túl rövid az életünk ahhoz, hogy megismerjünk. Mind a kettőben kell hinni, mind a kettőtől szenvedünk, mind a rendtől, mind a szabadságtól, de tartalmaz, gazdag, szép, szennyes az emberi élet, összeköt mindent, csak a szabadsággal bánik olyan mostohán, tékozlón, mintha szemétre való lenne. Az emberek nem szeretik a szabadságot, félnek tőle, és az az érdekes, hogy a szabadságban semmi ijesztő nincsen. Ellenben a rendben van sok ijesztő.” [a film alapján általam lejegyezve – V. B.] Azt látjuk tehát, hogy a szabadság itt valamiféle szakrális természetű kategóriaként jelenik meg. E tekintetben a bezártságból való kifelé beszélés, illetve a kifelé törekvés a szabadság, vagyis a szakrális utáni egyfajta sóvárgásként, kiszakadási kísérlékként, szabadulásként interpretálható.

művek térpoétikáját legalább annyira jellemzi az ábrázolt térstruktúrák (pl. városok) bejárhatósága, mint a behatároltság, illetve az ebből történő kitérés, az elmozdulás (fizikai) akadályoztatása. Erre mutatnak rá például az utcákra fagyott szeméthalom és a kóbormacskák hordáinak motívumai *Az ellenállás melankóliájában*, illetve az a körülmény, hogy a vonatok alig járnak (vagy egyenesen kimaradnak) a fagy miatt a regényben, a könyvtáros boka- és harántboltozat-süllyedése az *Aprómunkában*,³³ illetve hasonló szerepet tölt be az őszi esőzések okozta sártenger a *Sátántangóban*, amely miatt hosszú időre válnak szinte járhatatlanná a telepet övező dűlőutak. A térstruktúrák elszigetelődnek, a szereplők korlátozott létükben egyszersmind kívül rekednek a szabadság körein. A szabadságuk korlátoltsága létük alapélménye, alapvetése.

Nem csak a doktor jegyzet elvonultan, miközben feszült figyelemmel dokumentálja a pusztulás térnyerését, és nem csak Eszter úr rendezői könyörtelenül éles mondatokba a (kül)világ lassú elsorvadását, teljes elszigeteltségben. A könyvtáros folyamatosan szakad el a környezetétől és a valóságtól kutatásai során, aki a saját feljegyzéseit is az Örökre Zárva Tartó Könyvtárban kívánja elzárni, vagyis egy szent tartományban, mintha a jegyzet-monológ valamiféle szent iratnak, apokrif textusnak készülné. Ráadásul a könyvtáros akkurátusan rejtegeti mindenki elől a füzeteit, és eleve szabadságtól megfosztott helyzetben készíti utolsó feljegyzéseit, amelyeket mintegy a *még zártabb* elzártságban helyezne el később; az ablaktalan, befalazott, gránitburkolatú könyvtárárpületben. A vizsgált művekben a különféle záródások egyre szűkülő köreit figyelhetjük meg.

Szagrális terek

Krasznahorkai László szövegeiben bizonyos helyszínek, térstruktúrák kapcsolatba hozhatók a szakralitással. Ilyennek tekinthetők például a kocsmák. A kocsmá terének a szakralitáshoz fűződő viszonyát a *Sátántangóban* Áfra János ismertette:

a telepen belül mégis működik egy, az Eliade értelmében vehető, szagrális hely [...] kiemelve a telep profán közegéből. A Krasznahorkai [...] által teremtett fiktív szöveg [...] terét a kocsmá emeli ki a kaotikus homogenitásból, és teremti meg ezzel a telepen élők kozmoszának [...] központját, legalábbis addig, amíg kocsmaként – ami itt azt jelenti: egy sajátos rítusközösség tereként – tud működni.³⁴

Ahogy Mircea Eliade kifejti, a tér eleve nem egylényegű, hanem szagrális és profán tartományokra töredezik szét.³⁵ *Az ellenállás melankóliájában* szereplő Hagelmayer-féle „Péfeffer” kocsmá a *Sátán-*

33 Vö. SZABÓ, i. m., 112.

34 ÁFRA János, *A szakralitás módozatai a kocsmá terében. Bukta Imre kocsmaképeinek, Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangójának intermedialis vizsgálata*, Studia Litteraria, 2009, 181.

35 Vö. „Törések és szakadások találhatóak benne [a térben – V. B.]; olyan részeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől. [...] Létezik tehát egyfajta szent, vagyis »erővel feltöltött«, jelentőségteli tér, és léteznek más, nem szent terek, következésképpen nincs struktúra és szilárdság nélküli, egyszóval »formátlan« tártartomány.” ELIADE, i. m., 15. Vö. „Minden szent térhez valamilyen hierophánia kapcsolódik: benne tör át a szent-ség, amely kozmikus környezetéből meghatározott területet kiemel, és minőségileg megváltoztat.” Uo., 20.

tangó telepi kocsmájánál is nyilvánvalóbban mutat rá a benne foglalt szakrális dimenzióra, amelyben látványosan érintkezik a kozmikkal. Valuska ugyanis itt mutatja be rendszeresen a kozmikus mechanika törvényszerűségeit koreografáló produkcióját a helyiségben lévők bevonásával, tehát a kocsmá terében képeződik le a kozmosz működésének egy szegmense (ti. a teljes napfogyatkozás). Másképpen (Eliadéval) mondva, a kocsmá terében megtörik a homogenitás, a káosz elrendeződik, vagyis kozmoszá alakul át.³⁶ A káosz metamorfózisa a kocsmában rendre ismétlődő rituális cselekvések hatására következik be.³⁷ Az *Aprómunkában* az elbeszélő Lebbeus Woods, az amerikai építészfizikussal összefüggésben mondja el, hogy ismeretei szerint Woods gyakran kocsmákban (pub) dolgozott, ahol félrevonultan alkotta meg elhíresült tervrajzait. *Lower Manhattan* című vízióján a tényleges terepviszonyokat rendezte, vagyis rajzolta át a művész, így a valóság megváltoztatásával – *eliadei* értelemben vett – *világalapítás* történik egyúttal.

Érdekes megvizsgálnunk továbbá, hogyan jellemzi az elbeszélő a bálna tetemét rejtő bádogdobozt (vagon) *Az ellenállás melankóliájában*, amiben a titokzatos bálnát a város főterére szállították. Feltűnő a leírásban a szerelvénnyel mitizálása, amikor azt olvassuk, hogy

szegecselt bádogfalain nincsen se kilincs, se fogantyú, se valami rés, mely egy ajtót jelezni akarna, ezért aztán úgy tűnt (még ha nyilvánvaló képtelenség volt is), hogy több száz pillantás éles sugarában egy olyan szerkezet áll, ami nem nyílik sem elöl, sem hátul, sem az oldalán.³⁸

A szerkezet egyik attribútuma tehát az, hogy a Könyvtárhoz hasonlóan látszólag tökéletesen zárt, az idézett szöveghely környezetében pedig „hívekről” olvasunk, akik a cirkuszi társulattal érkező csőcseléket jelentik, és akik a féktelen rombolást később véghez viszik a városban. Miután a vagon (csak belülről nyitható) hátsó fala leereszkedik, Valuska és a bádogdobozt körülállók belépnek a szerelvénnyel homályába, ahol megpillantják a formalinnal pácolt óriást. Fontos megvilágítanunk néhány példával, ahogyan az elbeszélő a bálnát és a belépő alakokat jellemzi:

végtelen messzeségbe eső ismeretlen világnak ez a rendkívüli tanúja³⁹

lassan körbevonulók⁴⁰

engedelmesen körbecsoszogták a bálnát⁴¹

Vetettek ugyan egy-egy elfogódott pillantást a közepre fektetett dermedt óriásra, amiből nem hiányzott az ilyenkor elvárható tiszteletteljes félelem, ide-oda ugráló, egyszerre rettegő és sóvár tekintetük azonban inkább magát a vagonot pásztázta végig, mintha lenne itt még valami, aminek föltételezett jelenléte már lehetőségében is fölülmúl számukra minden egyebet.⁴²

36 Vö. ÁFRA, i. m., 161.

37 Vö. *Uo.*

38 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 97.

39 *Uo.*

40 *Uo.*, 100.

41 *Uo.*, 101.

42 *Uo.*, 101–102.

A felsorolt részletek önkéntelenül is valamiféle körmenet (processzió) képét idézik. Valuska és a többiek megrendült, hallgatag bámészkodása, illetve a jelenet szertartásos dramaturgiája árulkodik a szakrálissal, a metafizikai princípiummal történő szembesülés döbbenetéről. A bálnát rejtő bádogdoboz mintha egyenesen valamiféle *templomot* jelképezne, ahogy a csőcselék kívülről szemléli és körbeveszi a főtéren, a település centrumában, és ahogy belső terében nézelődnek. A bádogszerelvény, akár a templom, kiszakít egy darabot a környező homogén világból, ami megkülönbözteti a profántól; úgy tűnik tehát, a bálna házában egy transzcendens valóság, metafizikai entitás tárulkozik fel. Figyeljük meg a következő passzust:

a templom más térben áll, mint az utca, amelyben található. A templombelsőbe vezető ajtó arra utal, hogy itt megtörik a térbeli folyamatosság. A két tér között emelkedő küszöb a két létezési mód, a profán és a vallásos közötti szakadékot is jelzi. Egyszerre az a korlát, választóvonal, határ, amely a két világot elválasztja, és az a paradox hely is, amelyen e két világ találkozik, és amelyen létrejöhet az átmenet a profánból a szakrális világba.⁴³

A bádogszerelvényben zajló lassú (és rituálisnak tekinthető) körbevonulás maga is leképezheti ezt az átmenetet.

Az *Aprómunkában* azonban érdekes módon a szakrális és profán síkok átmenet nélküli találkozását érzékeli az elbeszélő, amikor a MoMA PS1 Woods-műveket bemutató kiállítóterébe téved. A térérzékelésben beálló hirtelen változást a művészettel, a művészet hatásmechanizmusával és általa természetesnek tekintett közegével hozza összefüggésbe a könyvtáros:

hogy ha művészet van, akkor, hogy mondjam, akkor egy kivételes léggör van egy adott térben, és ezt *okozhatja* egy könyv, egy szobor, egy festmény, egy tánc, egy zene, de akár egy ember is, én csak így tudom megfogalmazni, a művészet, az egy felhő, amelyik árnyékot vet a hőségben, vagy villám, ami eltöri egy helyen az eget, ahol az árnyék alatt vagy a villámfényben egyszerűen már nem lesz a világ olyan, mint azelőtt volt, egy tér áll elő, ahol hirtelen vagy nagyon hideg, vagy nagyon forró az, ami van, azaz ahol távoli hatásra az adott tér összes részecskéje átmenet nélkül *más*, mint a környezete⁴⁴

A természeti metaforákban (árnyékot adó felhő, villámfény) megragadott művészet (megnyilatkozása) átmenet nélküli változást, módosulást eredményez a térszerkezetben, vagyis gyakorlatilag egy törés következik be általa, amely megszünteti a valóság homogenitását. Az elbeszélő számára a (Woods-féle) művészettel való szembesülés az egylényegű profán dimenziót törte ketté hirtelen; a kiállítóter kivételességét, másságát, azaz elkülönböztettségét a környezetétől egyértelműen a művészethez társítható szakralitás teremti meg, kialakítva ezzel a szent és profán dichotómiáját.

43 ELIADE, i. m., 19. Vö. „a templom azért *imago mundi*, mert a világ az istenek műve, és ezért szent. A templom kozmológiai szent hely, az istenek háza, ami újból és újból megszenteli a világot, mert azt egyszerre képviseli és tartalmazza. Végso soron *a templom újraszenteli a világ egészét*. Bármily tisztátalan is a világ, a szentélyek szentsége újból és újból megtisztítja. Ebből a *kozmosz és megszentelt* tükörképe, a templom közötti ontológiai különbözőségről egy további szempont adódik. A templom szentségét nem érinti az evilági romlás, mert építésének terve az istenek műve, és ezért az isteneknél, vagyis az égben található. A templomok transzcendens mintájának szelleme, elenyészhetetlen, égi léte van.” *Uo.*, 48–49.

44 KRASZNAHORKAI, *Aprómunka egy palotáért*, 11–12.

Habár az *Aprómunka* elbeszélője minduntalan az üres logikájú, az öntudatlan és a pusztító univerzális „gonosz” kizárólagosságáról és egylényegűségéről emlékezik meg a jegyzetanyagban, érdemes felfigyelnünk a Krasznahorkai-epika azon szöveghelyeire is, amelyek arra utalnak, hogy a transzcendencia *angyali* oldalának felszámolása voltaképpen nem is következik be a művek valóságpercepciójában. Az egylényegűség kizárólagossága ellen a következő részlettel érvelhetünk a *Sátántangó*ból, amit a *szakralizációs ábrázolástechnika* miatt is fontos idézni:

és újra rákezd az eső, keleten egy emlék sebességével kivilágosodik az ég, vörösen-hajnalkéken támaszkodik a hullámzó látóhatárra, s azzal a torokszorító nyomorúsággal, ahogy a minden reggeli koldus felbaktat a templom félreeső lépcsőjéhez, feljön a nap is, hogy megteremtse az árnyékot, s különválassza a fákat, a földet, az eget, az állatokat, az embereket abból a zűrzavaros, dermesztő egységből, amelybe feloldozhatatlanul belebonyolódtak, mint a legyek a hálóba, és még látta az ég peremén menekülő éjszakát, a túloldalon, ahogy sorra lebuknak félelmetes elemei a nyugati horizonton, mint egy kétségbeesett, megzavarodott, megvert hadsereg.⁴⁵

Ebben a természeti vízióban erőteljes szakrális tartalomtól teltekezik a regény szövege, és a napfelkelte leírásának az értelmezés szempontjából lényeges vonása az, hogy benne a templom és a nyomorgó koldus képében megragadott szent és profán dichotómiája jól érzékelhetően megmutatkozik, továbbá a természet megvirradása, vagyis a napfelkelte lírai leírásba foglalt eseménye, az éjszakai egységből való kioldódás, ki- és különválás egyfajta *szabadulásmetaforaként* is elgondolható.

Végül röviden, mindössze néhány jellemző alapvonást kiemelve szólnunk kell magáról a könyvtárról. Az Örökre Zárva Tartó Könyvtár körül palotaörök strázsálnának a könyvtáros koncepciójában. Eliade gondolatiságát követve elmondható, hogy a három kozmikus sík (ég, föld, alvilág) kapcsolatlétesítése a szent térben jön létre, a világ(egyetem) középpontjában, ahol a *hierophánia* megnyilatkozik, és ahol egyfajta kötelék létesül az égi és a földi szféra között, e centrális pont pedig különböző formákban jelentkezik: pl. kultikus épület, város. A palotaörök elképzelt jelenléte a könyvtár épülete körül a *hierophánia* (Tudás?) hermetikus elzártságát implikálja. A tárgyalt kérdéskörhöz annyit feltétlenül hozzáfűzhetünk, hogy a Könyvtár mint szakrális objektum interpretációja bizonyos mértékben abból is eredhet, aminek a létrehozója a létesítményt *par excellence* szánja, vagyis egyfajta szilárd (a Krasznahorkai-írásokban központi fogalomnak számító *katasztrófának*), ellenállni képes monumentumnak, aminek a funkciója, hogy hermetikusan elzárja, azaz védelmezze a benne gondosan elhelyezett Tudást.⁴⁶

Összefoglalás

A tanulmányban alapvetően *Az ellenállás melankóliája* és az *Aprómunka egy palotáért* című művek egymásra olvashatóságának lehetőségeit vizsgáltuk, körüljárva a kozmikusság és szakralitás kérdéseit, illetve ezzel összefüggésben – ahol ez megengedhetőnek mutatkozott – kitérőket tettünk a *Sátántangó* irányába.

45 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 52.

46 Vö. KÁROLYI Csaba, „Egy könyvtáros a kölcsönzöből”, *Élet és Irodalom*, 2018. szeptember 28.

A könyvtáros járásait Valuska szakadatlanul ismétlődő körútjaival kapcsoltuk egybe, és ezeket a mozgásokat az *Aprómunkát* jelentő monomániás jegyzetanyagban hangsúlyosan emlegetett „univerzális” kötelék létesülésének kiindulópontjaként, megvalósulási lehetőségeként értelmeztük. A ritualizált helyváltoztatások különböző aspektusai a kozmikussal, a szakrálissal való kapcsolat manifesztációi. A szereplők járásai egyúttal megszüntetik, felszámolják a temporális törvényszerűségeket, belehelyezve a szövegek terét a mitologikus-szakrális időbe, illetve a szövegekben explicit jelölt kozmikus összeköttetés révén a begyalogolt térformációkat, a városokat és azok kozmikus közegét utalják centrális pozícióba, amelyek lotmani értelemben tehát a világegyetemet modellezik.

A járásokat összefüggésbe hozhatjuk a zarándoklás és a csavargás (baumani) képzetével. Valuska ismétlődő, és éppen ezért kiszámítható, megjósolható nyomvonalon halad, míg melvill szinte véletlenszerűen, esetlegesen kóborol Manhattan utcáin. Az is véletlen, hogy a Könyvtár ideális helyszínéül szolgáló épületre bukkan rá egy kereszteződésben. A könyvtáros zarándokká válását azonban megragadhatjuk úgy, hogy a jegyzeteit a kutatására, vagyis csavargásaira tett reflexióként gondoljuk el, ami bizonyos szempontból magától értetődik, hiszen a feljegyzésekben kirajzolódó kutatástörténet nem pusztán a szellemi-bölcseleti felismerések lajstromba vételében merül ki, hanem a hozzájuk fűzött magyarázatok, töprengések, eszmefuttatások és összefüggéseket kereső meglátások együttes keverékének tekinthető.

A szakralitással való kapcsolatuk el is szakítja a szereplőket a közönségestől, így a számkivetettség, a kívülállás lesz meghatározó eleme a közösséghez fűződő viszonyuknak, e helyzetbe vetve azonban a szabadságtól is megfosztatnak. A szabadság korlátozottsága vagy hiánya létüket lényegileg határozza meg, ezt ugyanakkor a különböző záródások és kirekesztődések – a doktor és Eszter úr (önkéntes) elvonultsága, elszigeteltsége, Valuska evilági otthontalansága, a könyvtáros elme-gyógyintézetbe kerülése, illetve a városok (*Sátántangó*, *Az ellenállás melankóliája*) elkerítettsége (időjárás, külső hatalom) – egyaránt eredményezhetik a művekben. A doktor, Eszter György és melvill a hajszálpontos szövegalkotás, a mondatokba rendezés, az „örökös megnevezés”⁴⁷ gyötrelmével küzdenek majdhogynem hermetikus elszigeteltségük zárványában, és e szakadatlan dokumentáció révén konstruálódnak meg a szövegek szakrális aspektusai.

A vizsgált objektumokban összpontosuló kozmikus mintázatok leképeződése, a különböző centrális pozíciók, valamint a környezetüktől való markáns (textuálisan jelzett) elkülönültségük révén mutattunk rá a szakrális aspektusok jelenlétére a művek térformációiban. A kocsmák, a bálnaház, a MoMA PS1 egyik kiállítótere és a Könyvtár eliadei értelemben megtörik a valóság homogenitását, és bennük szakrális jelentésekkel töltődik fel a tértartomány.

47 KRASZNAHORKAI, *Az ellenállás melankóliája*, 268.

Pintér Dóra

„Ketrec fonódik körém” – Törvény és mágia

(Krasznahorkai László – Max Neumann: *Állatvanbent*)

Jelen tanulmányban Krasznahorkai László és Max Neumann közös, *Állatvanbent* című, textus és vizualitás párbeszédére építő kötetében vizsgálom a törvény általi ítélet egzisztenciális következményeit, a jogerős el- és kizárás fenomenológiai értelemben vett élményét mint létélményt. A törvény az elbeszélés kontextusában úgy jelenik meg, mint olyan hatalom, amely a „létezésből kizárhat”, amely nem a konkrét halálra utal, hiszen az élet egy reziduális formában megmarad, azonban a szakadás következtében az ontológiai struktúra sérül, az én felszámolódik, hiszen – ahogyan azt a szöveg reprezentálja – fokozatosan megszűnik a sartré-i értelemben vett önmagáértvaló létezőnek lenni. Kérdésselvetésem tehát arra irányul, hogy a szövegben a végrehajtás hogyan alakítja át az identitást, miként számolja fel az ént, illetve hogy a törvény, ami objektív faktumként hoz létre, teremt valamit, egy léthelyzetet az elítélt számára, hogyan kerül szembe a szubjektív teremtőerővel, az emócióval és a képzelettel.

Az *Állatvanbent* egy hozzánk tartozó, leválaszthatatlan, ártó erő elszabadulásán keresztül jeleníti meg egy apokaliptikus jövőkép vízióját. A megszemélyesített ösztönök őrzőjén át érkezik a zaklatott, erőszakos nyelv, amely szabályosan felbugyog az elfojtásból, a semmi cellájából, ahová száműzték. Absztrahált módon jelenik meg az elítéltség, a fogság létélménye, a szöveg minden tényyszerűsége, a realitáson túllépve az ebből fakadó kint ragadja meg, amely hol vérszomjas dühbe fordul, hol az örületbe hajlik át. Az elbeszélés játéka, hogy a bezártság elsősorban egy fizikailag megvalósuló fogság, a szubjektum konkrét bezárása, ami utólag metaforaként is értelmeződhet, amikor a szöveg második felében a törvény általi ítélet személyes ítéletté, egyfajta morális kontrollá változik a szövegben, s így a bezártság már mentális elzárást, tehát elfojtást is jelent egyben.

az üvöltés a kétségbeesés, a ráébredés elmondhatatlanul szörnyű esete, mikor is az erre ítélt rájön, én, hogy ő a létezésből ki van zárva, s már nincs visszaút, ha volt egyáltalán odavezető, csapdába fogták, nincs menekülés, fáj minden, fáj az az egy, ami van még, a tény, hogy idekerült¹

1 KRASZNAHORKAI László, MAX NEUMANN, *Állatvanbent*, Bp., Magvető, 2010, 5.

A törvény az ítélet foganatosításának módján adott a szövegben, erre egy olyan hatalmi gyakorlaton keresztül látunk rá, amely a szubjektum szabadságát egy objektív döntést követően valóban korlátozhatja. A sartre-i értelemben vett mindenkori Másik egységes háttérre sűrűsödik a konszenzuson alapuló törvényi szó mögött, kvázi ekvivalenssé válik azzal, az ítélet a Másiktól származik, aki ilyen módon ellenem van – ennek mentén válik élessé az én és a világ distinkciója az elbeszélésben. A törvény egyszerre kizáró erő, amennyiben – a szöveg tanúsága szerint – ontológiai értelemben felfüggeszti a létezőt (hiszen „a létezésből kizárja”), ugyanakkor pedig teremtő potenciál, hiszen megteremt egy teljesen újfajta valóságot, egy új léthelyzetet a szubjektum számára. A törvény által való ontológiai átírás az, ami szétfeszíti az önmagáértvaló létezőt, és a szöveg éppen ezt a folyamatot reprezentálja. Ez az átírás nem pusztán azért nem választható le a Másik problémájáról, mert azt jelen esetben a büntetőjog mint konszenzus sűríti és reprezentálja a szövegben, hanem azért sem, mert a Másik a világban-benne-lét egyik konstitutív jellemzője, az ember létét az jellemzi, hogy az csakis másokkal együtt saját léte, tehát a Másik a lét alapvető struktúrájához tartozik – az *Állatvanbent* pedig a létet szövegszerűen kifeszíti, elemeire bontja szét, láthatóvá téve annak a mások létéről való leválaszthatatlanságát, az „én” függetleníthetlenségét. Jean-Paul Sartre úgy fogalmaz, hogy a másikhoz való transzcendens viszonyomat saját létem konstituenseként ismerem fel.² Az önmagáértvaló ezen beágyazottsága relevánssá válik, hiszen a törvényi szó által az én egy ontológiai értelemben bizonytalan pozícióba kerül, elveszti a bizalmát, amely alapvetően a Másik felé irányul, ennek hatására sérül az identitása, a világ realitása számára fokozatosan felbomlik, többé nem lesz világos, hogy valójában ki is ő,³ csak az a szembenállás, amely bezártsága és a bezártságot *előíró* Másik, a többiek alakjába sűrűsödő világ között feszül. A törvény ő, a szemben lévő pólus, a kín forrása, a szenvedés felelőse. Az ontológiai bizonytalanság állapota pszichológiailag is előszobája az én hasadásának, az örületnek – az egyén nem érzi létének folytonosságát az időben, nincs meg benne a személyes konzisztencia vagy kohézió mindent felülíró érzése, nem képes érzékelní önnön lényegi valóját, fokozatosan veszti el mind saját magával, mind a külvilággal való kapcsolatot.⁴ Ezeket a tapasztalatokat a szöveg folyamatosan visszaigazolja, a szubjektum számára a szabadságvesztés a halálnál is erősebb fenyegetéssel bír, a Másik fenyegetésével, aki a törvény eszközével elrabolja előle a világot, felszámolva ezzel azt a koherenciát, amely alapvetően kíséri a létet – a heideggeri *Dasein* struktúráját, amely arra utal, hogy az ember már mindig is bele van kötve a világba, léte *világban-benne-lét*, tehát nem érthető meg önmagában, hanem kizárólag a világgal való viszonyában.⁵ Az én-t kizárólag a környezetével való kölcsönhatásban lehet megérteni, de az elbeszélésben a törvény kiiktatja az életvilág egészét.

az az érzésem, hogy egyenesen egy olyan térbe kerülök, ami pontosan rám van szabva, ezt úgy gondolom, hogy pontosan akkora, mint én, ez a legörjítőbb, mert meg se kell mozdulnom, mindenhol

2 Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, Bp., L'Harmattan, 2006, 305.

3 TAKÁCS Erzsébet, *A szégyen problematikája a későmodernitásban. Kortárs szociológiai megközelítések = A szégyen reprezentációi*, szerk. PABIS Eszter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, 92.

4 R. D. LAING, *A meghasadt én. Tanulmány a józan észről és az örületről*, Bp., HVG, 2017, 67.

5 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., Osiris, 2007.

hozzáérek a rácshoz [...] éppen hogy nincs tér, azaz nincs rajtam kívül szabad adottsága ennek a térnek.⁶

A fogva tartás, a bezárás aktusa implikál egy, az én-nél aktuálisan hatalmasabb erőt, amely decentralizálja és felfüggeszti világát – a heideggeri fogalmat átírva, mintha többé nem lenne a világban a lét. Ahogyan Sartre azt *A lét és a semmi*ben kifejti, a parancs és a tiltás – amely jelen esetben törvényi esszenciát nyer – azt követelik, hogy a Másik szabadságáról a tudat saját szolgaságán keresztül bizonyosodjon meg; saját lehetőségei halálán keresztül tapasztalja meg a Másik szabadságát. Lehetőségeinek halála csak ennek a szabadságnak a belsejében valósul meg, és a Másik szabadságának közepébe vetetten és elhagyatottan létezik, saját maga számára elérhetetlenül, de mégis saját magaként.⁷ A többiek léte tehát lényegi összefüggést mutat a szabadság(vesztés) problematikájával, ennek megfelelően a tárgyalt mű egyik központi motívuma ennek az oppozíciónak a feloldása, a „kívülállók”, a „különbözőek” elpusztítása a szabadság visszanyerésének, újrateremtésének érdekében: „hamarosan megtudjátok, hogy mi az, hogy láthatatlan, és főleg azt, hogy mi az, hogy ellenfél [...] márpedig én mindnyájatokra le akarok sújtani, és le is fogok.”⁸ Sartre a Másikat egy absztrakt tekintettel azonosítja, a vélt vagy valós tekintet az, ami gúzsba köthet, az ember láthatóságán keresztül válik sebezhetővé, kiszolgáltatottá, ezzel összefüggésben külön figyelmet érdemel a szövegben az elbeszélő láthatatlanná válásának igénye, amely több fejezetben is megjelenik. Sartre úgy írja le a tekintetet, mint ami szolgává tehet: „annyiban vagyok szolga, amennyiben léteemben függő vagyok egy olyan szabadság belsejében, ami nem az enyém, és ami lételem feltételét jelenti.”⁹ Az elbeszélések mindvégig egyfajta eszközkérés narratívájaként is működnek – a szöveg a tehetetlenség és kifosztottság állapotából kiindulva jár be egy ívet, megjelenik a cselekvő potenciál, amely – azontúl, hogy poétikai jelentőségre tesz szert, szövegszervező erővé válik – bizonyos értelemben képes megvalósítani az én szabadságát.

Aki attól fél, hogy saját szubjektivitását a másik elsodorja, korlátozza, befagyasztja, az gyakran maga igyekszik elsodorni, korlátozni, megsemmisíteni a másik szubjektivitását. Ördögi kör. Minél inkább úgy próbálja valaki megvédeni autonómiáját és identitását, hogy megsemmisíti a másik fél emberi mivoltát, annál inkább úgy érzi, hogy ezt folytatnia kell, mert minden alkalommal, amikor megtagadja a másik ontológiai státusát, egyúttal saját ontológiai biztonsága is csorbát szenved, a másikat egyre nagyobb fenyegetésnek látja, és egyre kétségbeesettebben próbálja tagadni. A személyes autonómiaérzés sérülésekor a személynek sem másokkal szembeni, sem az önmagában érvényes éntudatát nem sikerül fenntartania.¹⁰

Az elbeszélői perspektívából a törvény egységesíti és absztrahálja a Másikat, nincs arca, nem érinthető, nem utolérhető, nem közelíthető meg, pusztán a parancs, a kényszer révén, tehát hatásában

6 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 11.

7 SARTRE, i. m., 334.

8 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 14.

9 SARTRE, i. m., 330.

10 LAING, i. m., 81.

van jelen, felszámolhatatlan távolságot vetve ítélő státusza és az elítélt közé. Objektív és egyirányú nyelv, amely nem teremt lehetőséget a kommunikációra, csak a kijelentés formájában él, eleve adottan végleges és kimozdíthatatlan – nincs tehát szubjektív komponense, lényege szerint magába olvaszt minden egyedit. Csakhogy a kötet legelső szövege még E/3-ban kezdődik, kívülről láttatja a fogságban lévőket, leírja, *értelmezi* annak helyzetét, majd a narráció mondat közben vált hirtelen E/1-es elbeszélésre, és szó szerint elismétli ugyanazt, ami vele kapcsolatban előzőleg elhangzott. Az értelmezés szempontjából egyrészt jelentős, hogy valójában két elbeszélői perspektívával számolhatunk, másrészt fontos, hogy az első elbeszélő nem mond el többet a fogvatartottról, mint amit ő maga is kijelent. A perspektívaváltás azt a hatást kelti, hogy a fogvatartott megkapja a szót, hogy elmondhassa, amit szeretne, szót kap, hogy számoljon be az élményeiről, értelmezze a helyzetet, amelybe került – így viszont a szöveg függőben hagyja annak kérdését, az elbeszélésre bízva, hogy a bezárás mint ítélet indokolt-e. Ez a gesztus felveti azt a jogelméleti kérdést, hogy miként létesül kapcsolat, és milyen természetű kapcsolat létesül az absztrakt jogszabály általánossága és a konkrét tett egyedisége között. Az egész kötet olvasható a törvény applikációja felől, így a szöveg olvasó általi értelmezése az egyedi eset jogi értelmezésével válik azonossá, tehát a törvény mégsem eleve adott a szövegben, nem merev dogmaként áll elő, hanem eleven erőként, amely az egyedi esetre való alkalmazásban nyer konkrét megvalósulást.

Az önmagában vett törvény általánossága abban áll, hogy a hatáskifejtésre irányuló készen állás móduszával bír, mint a konkrét megvalósulás különféle irányába kifejlteni képes potencialitás, amely minden alkalommal egy meghatározott egyedi esetre való konkretizálás révén teljesül ténylegesen ható törvényként.¹¹

Gadamer a jogot hermeneutikai szempontból vizsgálja, az értelmezés gyakorlata felől, amely leválaszthatatlan mozzanata az ítélethozásnak, vagy egyáltalán az absztrakt jogrend valóságba való átültetésének. „Az értelmezés feladata a törvény konkretizálása a mindenkori esetben.”¹² Ezt az értelmezést, tehát az applikációt pedig az olvasás aktusa hozza létre, a szöveg játéka, hogy éppen a mindenkori olvasó válik a Másikká, aki az ítéletet jóváhagyja, és így feloldja azt az olvasati lehetőséget, hogy a törvényt önkényesen lehet értelmezni, a jogrend az emberi létállapotra kívülről ráerőszakolt és lerögzített normarendszer. Eszerint a szöveg egésze éppen a jog hegeli meghatározását reprezentálja, miszerint az „az öntudatos szabadság létezése”.¹³ Ez mindenképpen árnyalja azt a szabadságfogalmat, amely a szövegben a fogvatartott által értett és megteremtett szabadsággal szemben tételeződik.

Az elkövetett tett a maga *techné*-szerű mivoltában épp olya befejezetlen, mint a bírói döntés alapjául szolgáló jogszabály a maga absztrakt és általános mivoltában [...]. A jogképződés hermeneutikai folyamatában a *hozzátartozás* struktúrája jut érvényre: egyazon jogszabály közös értelemhorizontjába

11 VERESS Károly, *A kommunikáció közegében. Tanulmányok a kommunikáció filozófiája köréből*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2017, 71.

12 Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 232.

13 G. W. F. HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és az államtudomány vázlatja*, Bp., Akadémiai, 1971, 58.

vonódik be az elkövetett tett és a bírói ítélet, oly módon, hogy az elkövetett tett a bírói ítélet igazságságtartalma, a bírói ítélet pedig a tett büntartalma révén nyer ugyanazon jogi forma által megformált jogi értelmet.¹⁴

Az elbeszélői technika a perspektívaváltás által tehát megkérdőjelezhetővé teszi az elítélt státuszát, egyben a szövegértelmezést rávetíti a jogértelmezés, az applikáció folyamatára, amivel gyakorlatilag megvalósítja az egyedi esetre való alkalmazást, „a produktív jogkiegészítés” aktusát – a befogadó kvázi bírói pozícióba kerül.

Sartre kétféle létrégiót különböztet meg egymástól *A lét és a semmi* című munkájában; az objektum, a pusztá jelenség önállóan, teremtetlennek, áthatolhatatlannak mutatkozik, ami egybeesik önmagával, tehát *az, ami*, így megvalósul az abszolút létteljesség: ez az *önmagábanvaló*, míg ezzel szemben az emberi lét a tudat semmitő tevékenységén keresztül ragadható meg. A tudat képessége, hogy zárójelbe tudja tenni a létezőket, semmitő tevékenységével hiányokat tud felfedezni a világban, kérdésessé tudja tenni azt, s tagadó válaszokat is képes adni, mint „semmi”, „sehol” vagy „soha” – Sartre ebből vezeti le azt, hogy az ember szabad. Csakhogy kizárólag annyiban képes kérdésessé tenni, semmitíteni a világot, tehát elszakadni tőle – vagyis annyiban szabad –, amennyiben ő maga nem más, mint önmagától való állandó elszakadás, önmaga állandó hiánya. Ez az *önmagáértvaló*, ami *nem az, ami, és az, ami nem*, hiszen a múltjától folyamatosan, minden pillanatban elszakad, az már nem ő, a jövő még nem érkezett el, így tehát olyan módon a saját jövője, hogy valójában még nem az.¹⁵

Beleterítettek ebbe a pillanatba, de az előzőből meg a következőből kizártak, így hát üvöltök egyetlen üvöltésben, kizárva az időből, bezárva egy térbe, amelyet nem rám méreteztek, mert ez a baj, a tér, hogy ehhez a térhez nekem semmi közöm, az égadtavilágon semmi közöm nincs ehhez a struktúrához, ezekhez a perspektívákhoz, ezek a perspektívák ugyanis nem alkalmasak arra, hogy létezni tudjam bennük [kiemelés tőlem P. D.]¹⁶

Ebben a – legelső szövegből való – idézetben már megjelenik az önmagáértvaló ellehetetlenedése az időből való kizáródás tapasztalatában, amely által a szubjektum megszűnik abban az önmagát folyton lekéső vagy elmulasztó struktúrában létezni, ami emberként a sajátja, egybeesik önmagával, ami az önmagáértvaló létre nem, kizárólag a tárgyi létezőkre lehet jellemző. Egyetlen, végtelenített üvöltéssé lényegül át, kinná, tehát bizonyos értelemben tárggyá válik – pontosabban ez a megélése. A bezárás hatását tehát a szöveg már az elejétől kezdve úgy reprezentálja, hogy az a tudat sajátos szerveződését befolyásolja. Nem létezik idő a tudat nélkül, az hozza létre – éppen a folyamatos semmitéssel, ahogyan a jelent minden pillanatban szakadatlanul a múltba űzi. Azonban az idézet tanúsága szerint a fizikai elzárás mint gesztus, mintha a tudat alapvető mechanizmusát is érintené, illetve már itt megjelenik a szövegben az ilyen értelemben vett „én”¹⁷ erodálása.

14 VERESS, i. m., 77.

15 FEHÉR M. István, *Jean-Paul Sartre*, Bp., Kossuth, 1980, 37–45.

16 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 5.

17 „A fenomenológiai szemléletből következik, hogy az, amit énnek, szelfnek hívunk, nem a sokféle élmény fölött

A kötet tizennégy különálló szövegből áll, amelyek egymásutánja kirajzol egy folyamatot – a világ tudat általi semmítésének folyamatát, ami önmegsemmítésbe fordul át. Az elbeszélő először saját helyzetére, bezártságára, az új, de elviselhetetlen tértapasztalatára reflektál, illetve reflexió tárgyává teszi lehetőségeitől való megfosztottságát, és már itt megtörténik az a szubjektum általi felismerés, hogy ez a megfosztás felülírja a fizikai szenvedést.

Krasznahorkai szövege valójában kétféle szabadságfogalmat állít szembe egymással: egyfelől az ember szabadsághoz való jogát, amelyet a törvény biztosít és ír elő alaptörvényként, és ugyancsak a törvény által büntetésként megvonható, másfelől a sartre-i szabadságfogalmat, amely egyáltalán nem evidens módon befolyásolható bármilyen törvény által. Az elbeszélés egyik kérdése éppen ez, hogy ontológiai értelemben mi a törvény hatóköre, meddig hatol a törvény az énben? Vagy úgy is feltehető a kérdés: a törvényi alapon kiszabott börtönbüntetésnek (fontos, hogy nem bármilyen fogva tartásról van itt szó) milyen ontológiai következményei vannak a kötetben? Ezt pontosítja a korábban említett értelmezési lehetőség, miszerint az ítélet az olvasás folyamatában konkretizálódik, annak analógiájára, hogy a törvény az alkalmazás konkrétumában nyer tényleges befejezést és megvalósulást.¹⁸ Ez valójában a szabadság harmadik aspektusa a műben, amely a tett értelmezésére, a jogrend rugalmasságára, a jogképződés nyitott és szabad megvalósulására utal. Eszerint a szöveg által reprezentált szabadságvesztés még nem volna feltétlenül végleges, de azzá válik, ahogyan az elbeszélés fokozatosan validálja azt. Éppen az én felszámolódását kísérő, pusztító hajlam kibontakozása az, ami az értelmezőt meggyőzi az elzárás szükségességéről, jogerőssé teszi azt. „A jog belülről hatja át és formálja meg azt a közeget, amelyben a tettet elkövetik és az ítélet megszületik.”¹⁹

Nem értek el. Nincs szemem [...] nincs nyelvem, nincs agyvelőm [...] nincs bennem érzés, nincs bennem hűség [...] nem ismerem a fájdalmat, nem ismerem az irányokat, nem ismerem a bűvöhelyeket és nem is fogom keresni őket soha [...] nem hallok semmit [...] nem látom, mert vak vagyok [...] nem anya szült, nem lettem, csak vagyok [...] nincs szükségem levegőre, és nincs szükségem szabadságra, és nincs szükségem semmire [...] mert menekülni, azt már nem lehet, mert itt vagyok [...] nincs se szagom, se formám, nem férek el semmiben, mert csak gyűlölet van bennem. [kiemelés tőlem P. D.]²⁰

A második szöveg szinte kizárólag tagadásokból áll, terjedelmes felsorolás, amelyben az én hiányokon keresztül definiálja önmagát. Az egyetlen pozitívitás, amelyen keresztül létezőként képes megragadni magát, az a gyűlölete – nem arról van szó, hogy egyetlen érzés van benne csupán, és ez a gyűlölet, hanem inkább arról, hogy a gyűlölettel azonosítja magát, gyűlöletté válik, ahogy előtte kinná lényegült. A felütés – „nem értek el” – okot ad a negációra, megmagyarázza azt – az én menekül. Feltűnő, hogy itt már nyoma sincs a bezártságnak, a fizikai tér szűkösségének és

lebegő entitás, hanem ezen élmények kapcsolategységével azonos.” PINTÉR Judit Nóra, *A krónikus betegségek lélektana. Válság és megújulás*, Bp., L'Harmattan, 2018, 13.

18 VERESS, i. m., 71.

19 Uo., 77.

20 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 6.

idegenségének, sőt az első mondat a szubjektum utolérhetetlenségéről ad számot, mintha őt bezárni lehetetlen volna, hiszen a tagadással visszavonja mindazt, amin keresztül megragadható. Megvonja, semmíti mindazt, amit a törvény szava utolérhetne, de ehhez egy ponton túl saját létének különböző aspektusait kénytelen felszámolni. Nem az elbeszélői szituáció változik, hanem a szabadsághoz való viszonya, amelyet úgy élhet át és tarthat meg, ha önmagát leválasztja, fokozatosan eloldja a világtól, amelynek keretein belül az ő szabadsága befolyásolható, a Másik – a törvény által – azzal rendelkezni képes. Az emberi tudat negáló tevékenysége tehát itt az én kontrollja visszaszerzésének eszközévé válik, a semmítés a fogságban való szabadság megteremtése – valójában a fogság tagadása. A gyűlölettel való azonosulás eleve fenyegető, azonban ez fokozatosan egyre erőteljesebbé válik, az agresszió konkrét fenyegetésbe, majd a pusztítás intenzív vágyába fordul át, ami a kötet végére a világ leigázásának víziójába torkollik. A második szöveg még úgy zárul: „Nem értek el soha. Ha kijutok innen.”²¹, tehát a fizikai bezártság tudatát valamelyest még magán hordozza a nyelv, azonban a következő rész éppen ezzel nyit: „Túl nagy vagyok. Túl erős. Olyan nagy vagyok, hogy átérek két fa lombja között [...] átérek két város között.” Önnön határait folyamatosan tágitja, a harmadik szöveg ennek a szó szerint végtelenségig való fokozása: „az egész univerzumot átérem, ha akarom, de még ez sem elég nagy nekem, mert annyira nagy vagyok [...] nagyobb vagyok mindennél, aminek mérete van.”²² Végleg eloldódik az önmagáértvaló létstruktúrájától, a fizikai határtalansággal valójában az emberi végességet és védtelenséget hagyja maga mögött. A fokozás, a szöveg ilyen módon való építkezése (ami a kötet egészére jellemző) azért is jelentős, mert ennek az új minőségnek a kialakítása a nyelv áradásával együtt történik, a nyelv teremti meg. Előbb ölt nyelvileg formát az, amivé folyamatosan alakul – itt ér össze a kétféle nyelvi teremtés, a törvény szava, a törvény által kimondottak, illetve a szubjektív nyelv, amely újratemti azt valóságot, amelyet előírtak a számára.

Túl nagy vagyok. Túl erős. Olyan nagy vagyok, hogy [...] átérek két kontinens között [...] átérem milliárdszor a Földeteket [...] az egész univerzumot se elég nagy ahhoz, hogy nagyobb legyen, mint én [...] nagyobb vagyok mindennél, aminek mérete van.

És erős vagyok. Túl erős. Olyan erős, hogy [...] eltöröm az Atlanti-óceán alját [...] az eget is eltöröm [...] nagyobb vagyok nálatoknál mind, én, akinek az is elég, ha benneteket legyőzlek [...] mert a végén én fogok győzni. [kiemelés tőlem P. D.]²³

Sartre úgy tekint a képzeletre, mint a világ megszervezésének egy specifikus módjára. Ez is összefügg a semmítéssel, hiszen ahhoz, hogy a képzelet működése egyáltalán lehetséges legyen, az szükséges, hogy a tudat képes legyen elszakadni a valóságtól, tehát tagadni azt, és csak így hozhat létre autonóm módon egy új tárgyat. Minden destrukció, ami a szövegben cselekményként áll elő, az voltaképpen a fantázia konstrukciójában történik, a szöveggel egyre beljebb hatolunk a látomásos, ellentmondásokból álló, épp ezért folyamatosan széteső, foszlékony és szürreális világba, ami az én felbomlásának dokumentációjaként, az örület általi szétfeszítettség naplójaként olvasható.

21 *Uo.*, 7.

22 *Uo.*, 8–9.

23 *Uo.*

Mindez egy nagyon intenzív emotív beállítódásban valósul meg, és – ismét Sartre művei alapján – az emócióban az ember világgal való viszonya változik meg: Krasznahorkai szövege egyfelől épp ezt a változást reprezentálja. A különböző emotív viselkedések – állapítja meg összefoglalóan Sartre – mágikus magatartások, általuk a világ átformálása történik meg. Az emóciókban a tudat nem pusztán megváltoztatja a környező világot, hanem egyúttal át is éli azt. A világ racionális megragadásából a mágikusba való belezuhanás az emóció – a tudat egyik létezési formája, egyik módja annak, ahogyan megéri saját Világban-való-Létét. Egy szintetikus viselkedésmódról van szó: az elbeszélő gyűlöletében, ebben az érzelmi töltetben az egész világ megjelenik, és fontos, hogy egy meghatározott módon jelenik meg. Tanulmányom címében is erre utaltam: a törvényt mágia írja felül, csakhogy ahhoz, hogy ezt megtehesse, fel kell áldoznia emberi létét, le kell mondani mindarról, ami ontológiai szempontból az embernek sajátja. Az előttünk feltárulkozó lét saját magát fosztja ki, a szövegekben porlad szét, a semmités révén a szabadság képzele egy ideig fenn tarthatónak, megmenthetőnek tűnik az én számára, de pont azt nem lehet képes közben megtartani, amiből a szabadság, mint olyan, értelmét nyeri. Értelmetlen tehát ez a szabadság.

Azt, hogy jelen értelmezésben ekkora szerephez jut Sartre filozófiája, azt az magyarázza, hogy a képzelet és a szabadság Sartre munkáiban szorosan összefonódik egymással: „a képzeletnek a világkonstitúcióban betöltött központi szerepének a hangsúlyozásával a világ úgy jelenik meg nála, mint ami alapvetően a mi szabadságunk terméke, mint amit bármely pillanatban hatalmunkban áll megváltoztatni.”²⁴ A tudat legfőbb jellemzője, elválaszthatatlan képessége éppen az, hogy „mindig megragadja a dolgokat másképp is, mint ahogyan ténylegesen adva vannak, vagyis: a tudat mindekor képes arra, hogy tagadja a fennálló állapotokat, és helyettük új állapotokat tételezzen.”²⁵ Sartre ezzel kapcsolatban arra is felhívja a figyelmet, hogy – habár a múlttal kapcsolatban feltétlenül felelősséggel tartozik – az egyén szabadságának lényegi vonása, hogy bármikor megújíthatja múltbeli énjével való azonosságát.²⁶ Krasznahorkai szövegét a képzelet tevékenysége, annak világszervező funkciója felől értelmezem, ahol az énnel való azonosság megújítására tett kísérlet összeomláshoz vezet. A szabadság fogalma a műben sokrétű: egyfelől annak hiánya szervezi a szöveget, másfelől valójában mindvégig jelen van a képzelet teremtő ereje által. Sartre elmélete felől tekintve, amit a szöveg áradása megtesz, az éppen a szabadság gyakorlása – és ahogyan fentebb kifejtésre került, mindez beleágyazódik a törvény egyedi esetre való alkalmazhatóságának, a tudatos, értelmezés által véghez vitt applikáció szabadságába, amely más értelemben, de ugyancsak a szabadság gyakorlata. Mindenképpen utalnék rá, hogy *A lét és a semmiben* a szabadság és a szituáció elválaszthatatlan egységére nagy hangsúly esik, ahogyan a problémát elemző tanulmányában arra Marosán Bence Péter is rávilágít: „a szabadság mindig beleágyazódik valamilyen szituációba, mely a szabadság ellenállási közegét alkotja, és ily módon a szabadságot lehetővé teszi.”²⁷ Krasznahorkai szövegében az ellenálló közeg nem objektíválódik, a Másik, a külső betörése és fenyegetése, azaz semmiféle kényszerítő erő nem jelenik meg a maga konkrétságában, még a fizikaiként leírt ketrecreől

24 MAROSÁN Bence Péter, *Szabadság és képzelet. Az ember mint világteremtő lény Sartre fenomenológiájában = Imagináció a filozófiában. Hermeneutikai, fenomenológiai, vallásfilozófiai megközelítések*, szerk. FEHÉR M. István, Bp., L'Harmattan–MTA–ELTE Hermeneutikai Kutatócsoport, 2017, 219.

25 *Uo.*, 221.

26 SARTRE, i. m., 69.

27 MAROSÁN, i. m., 226.

is feltételezhető, hogy valójában mentálisan létező, gondolati határokkal kell számolni, amelyek megélésésként artikulálódnak (lásd a korábbi idézeteket). Az applikáció itt is fontossá válik, hiszen maga az értelmezői művelet, illetve az olvasói tapasztalat hozza létre az ellenállási közeget, amelyben a szöveg azt juttatja érvényre, hogy „a többi ember nem fogadja el és nem tűri el, hogy a képzelet egy bizonyos, társadalmilag intézményesült és kikristályosodott projektumát semmibe vegyük, hatályon kívül helyezzük”.²⁸ Ez a projektum jelen esetben pedig a törvény. A szöveg tehát előre számol a befogadói ítélettel, az örjögés elutasításával, ellenáll a rombolással szemben, potenciál fenyegetett, így válik a Másikká, így jön létre hermeneutikai értelemben az ellenálló közeg a műben. „Egyedül vagyok, végtelenül egyedül, annyira egyedül, hogy rajtam kívül nincs is voltképpen senki, én vagyok itt, de még én sem egészen, mert éppen ugrásban vagyok, tulajdonképpen belezáródtam abba az ívbe, amelyben éppen ugrom”²⁹

A nyolcadik rész egy olyan magány-élményt ír le, ami a világból való kizáródás magánya, azon a módon egyedüllét, hogy a sartré-i koncepció szerinti, interszubsztívításban összeálló, a csakis abban létező én számára megszűnik ez a fajta interszubsztívításba ágyazottság, van Másik, de már nem függ tőle, feloldást kap a tekintet uralma – ami az emberi létet alapvetően folyton kíséri – alól. A Másik csak azon a módon létezik, hogy felbukkanásának pillanatában szét kell tépni, megszűnik cizelláltsága, megszűnik az interszubsztívív viszony, amelyben megjelenhet bármiféle kölcsönösség, közös dinamika. A Másik az én létét már kizárólag olyan módon határozza meg, hogy az a pusztítás belső parancsának tárgya. Mintha a többiek egy kollektív Másikba rendeződnének, és őket/őt „gazdámként” szólítja meg a szövegbeli hang újra és újra, ezzel állatias, állatszerű lényként definiálja magát: „miért van itt ennyire sötét, ebben a sötétben hogy találok majd meg a tálacsát, és hogy fogok így vacsorázni, én nem értek semmit, de hát hol vagy tényleg, kicsi gazdám, miért nem találok”.³⁰ Az adott rész szövege az elején még fenntartja a függő viszonyt, ami a gazda-állat viszonyban nyilvánul meg, az ételhez való hozzájutás, a tájékozódás, sőt még az értelem, a világ értelme is a Másikhoz van hozzárendelve, azonban az elbeszélő ezt még a – magát a fejezetet jelentő, sokszorososan összetett – mondaton belül felszámolja, kilátásba helyezi a pusztítást, hirtelen agresszívvá válik, ígéretet tesz arra, hogy amint „felnő”, többé nem lesz szüksége senkire. „minden vacsoraidejében vacsorálnom kell, és ennek így kell lennie minden nap [...] amíg fel nem nőök, amikor már nem kell többé a tálacsád, mert akkor [...] *kimarom a szemedet* [...] szétmarcangolom akkor a te egész fejedet”³¹ [kiemelés tőlem P. D.] A szem *világának* elvétele, egyfelől visszaautal a sartré-i koncepcióra, arra, hogy a szemet elsősorban nem a látás érzékszerveként ragadja meg, hanem a tekintet alapjaként, amely pedig a Másik világban való létezésének a jelölője, az esszenciája, amely „a *nézve lenni* tudatának felvételét implikálja”³², másfelől *világtalanítás* az elbeszélő víziójának értelmében, amelyben a világot bekebelezi, összeolvasztja, megsemmisít benne mindent, hogy az az ő birodalmává váljon – ez egyben a képzelet világának teljes kiterjesztését, a valósággal való bármiféle kapcsolat, a racionalitás felszámolását jelenti. Amiként Ullmann Tamás

28 *Uo.*, 225.

29 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 19.

30 *Uo.*, 27.

31 *Uo.*

32 SARTRE, i. m., 321.

rávilágít: habár a fantáziát nagyfokú vizualitás jellemzi, nem képként szerveződik, ugyanis *világszerű*, tehát az élmény (a fantáziálás) a világszerűség összes mozzanatát tartalmazza. A fantáziált jelenetet azonban eleven affekciók kísérik, az érzelmek valóságosak.³³ „A fantázia nem belső kép, hanem olyan sajátos tudat, amihez fantáziált én és fantáziált világ tartozik.”³⁴ Ebből következik, hogy az elbeszélő képzeletben tényleg létrehozza a Másik nélküli világot, amelyet tökéletesen át is él, tehát agressziója és dühe, így pusztító hajlama valóságos – és éppen ez a valóságosság teszi elítélhetővé. Csakhogy ebben az esetben a fantázia olyannyira eluralkodik a valóság felett, hogy felül is írja azt – ez maga az örület. A lét ontológiailag (is) áthelyeződik a vízió síkjára, megváltoznak azok a feltételek, amelyek az önmagáértvalót strukturálják – pontosabban a tudat változtatja meg saját lehetőségfeltételeit. A torzult tudat a szövegben elkezd teljesen másképpen működni: felszámolja a distanciát tudása és önmaga között, azaz léte és tudása lassanként egybeesik – ennek folyamatát kíséri végig a szöveg: „mert a mi számunkra mindennek színe van, csak *mi nem látjuk, hanem tudjuk*, azaz tisztában vagyunk vele, hogy vannak”.³⁵ [kiemelés tőlem P. D.] Ez azt jelenti, hogy a tudat semmítő tevékenysége révén önmagát fosztja meg saját dinamikájától, a világ abszolút újraírásával, a fantázia hegemoniájában önmagát saját létmegértése alapján kezdi létrehozni – önmaga alapjává válik. A szöveg kimozdítja az én-t az önmagáértvaló ontológiai pozíciójából, többé nem felel meg azoknak a kritériumoknak, amelyek alapján ide sorolható volna – az emberi valóság legsajátabb jellegzetességétől mentesíti, hiszen az ember *az, ami nem, nem az, ami*. Ezzel szemben az én itt már *az, ami*. Az elbeszélő önmagát az emberi léttől nyelviileg is elválasztja állatszerűségével (de nem konkrétan állattá válásról van szó), a deiktikus távolság nyelvi felvételével, a differencia reflektáltságával.

mindent látunk mi már idefönről, mert figyelünk benneteket, ha felnéztek, ti is megláthatnátok, ahogy megcsillan a szemünkben a fény, de nem néztek fel, és így ér véget számotokra a nap, így ér véget számotokra az élet, mert mielőlkünk nem lehet elbújni, nincs a földnek olyan mély pontja, amely nektek menedék lenne³⁶

A reflektált magányt a tizedik szöveg megsokszorozódásban oldja fel, az E/1-es elbeszélés többes számba vált, vélt ikertestvérekkel mozog együtt, ami az én töredezettségének, szétesésének egyértelmű nyelvi jelzése. Baudrillard beszél a *Rossz trasznparenciájában* az Azonos pokláról: a klónozásból, a sejt hasadásának és sokszorozódásának következményeiről, a protézisek, valamint a szellemi modellezésből fakadó azonossággal való szembenézésről, a Másik kiírásáról. Többé nem a Másik tényező, az Azonos gyötör. Az általa leírt tendenciák mentén is értelmezhető Krasznahorkai szövegének fordulata, hogy az én osztódni kezd, mihelyst felszámolja a Másikat (mint fenyegetőt).

33 ULLMANN Tamás, *Képzelet és tudattalan. A fenomenológia és a pszichoanalízis találkozási pontja = Imagináció a filozófiában*, 90.

34 *Uo.*, 87.

35 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 23.

36 *Uo.*, 24–25.

Vége az elidegenedésnek: nincs többé a Másik mint tekintet, a Másik mint tükör, a Másik mint átlátszatlanóság. Ezentúl a többiek (értsd: „klónok” – P.D.) a transzparenciája lesz az abszolút veszély. Megszűnt létezni a Másik mint tükör, mint visszaverő felület, az öntudatot az a veszély fenyegeti, hogy az ürbe sugárzik. [...] A meghatározatlanságban az alany már nem az egyik vagy a másik, már csak Ugyanaz lehet. A megosztás az osztódásnak engedi át a helyét. Márpedig, ha a másik rejthet is egy másikat, az Azonos csakis önmagát rejti. Ez a mi mai klón-ideálunk: a másiktól megtisztított, a megosztásától megtisztított, önnön metasztázisára, a pusztá ismétlődésre ítélt alany. Ez már nem a másik pokla, ez az Azonos pokla.³⁷

Itt válhat fontossá az értelmezésben az *állattá-leendés* fogalma is, amely Gilles Deleuze és Félix Guattari szóösszetétele. Az állattá-leendés nem metaforaként értelmezendő, vagyis nem hasonlósági viszonyt jelöl, hanem elszabaduló sokaságot. Mielőtt szilánkokra robban, az állattá alakuló ember személyiségének vonalai összesűrűsödnek, akár egyetlen telített, intenzív ponttá, amely váratlanul szétrobban a létezés minden irányába. Intencionalitását tekintve az állattá-leendés megzavarja az újrakódolást, vagyis kifelé irányul a reprezentációból.³⁸ Úgy vélem, hogy a kötet általam nyújtott interpretációjában az állat fogalma csak ilyen módon gondolható el, semmiképpen nem egy konkrét vagy metaforikus átalakulásként.

Az utolsó szöveg – ugyancsak egyetlen mondatba sűrítve – kiemelten fontos a mű egészének szempontjából, hiszen ebben valósul meg minden, amelyet a kötet mindvégig előkészített. A zárlat győzedelmesen számol be a hatalom visszaszerzéséről, ami az előzmények tükrében elsőre meglepő lehet, hiszen milyen értelemben beszélhetünk itt győzelemről (arról nem is ejtve szót, hogy az eredeti tétje nem ez volt a szembenállásnak)? Egyfajta kegyelmi állapotként tűnik ez fel, a pusztítás végbement, a tudat levált a valóságról, a világ nem adott többé horizontként. Az (élet)világ egésze parantézisbe került, és annak nemcsak tárgyi valósága van tagadásban, hanem minden fizikai törvényszerűség, amely mozgásban tartja. Sem energetikai, sem dinamikai, sem akusztikai tulajdonságai nincsenek többé. Test sincs, hiszen a sérülés is lehetetlen, nincsen sem cselekvés, sem lélek, hiszen nincs bűn sem – és ami kifejezetten fontosnak tűnik az utolsó sorokban: *ítélet és büntetés sincs*. A szöveg megérkezett.

még a mag se hasad az anyagban tovább, mert nincs többé erő, mely bármit hajtana, és nincs többé változás, mert nincs többé irány, amerre fordulna bármi is, nincs, kiapadt örökre, ami örökre feszített valamit fölfelé, na, most már nem feszít semmit soha többé, és enni sincs mit, és inni sincs mit, de se éhség, se szomjúság sehol, mert már nincs, aki éheznek, és nincs, aki szomjazik [...] *és nem hangzik el többé semmiféle ige, nincs emlék, nincs nyom, nincs ítélet, és nincs se bűn, se büntetés* [...] mi akartuk, hogy nyomotok se maradjon [...] mi elvégeztük ezt (kiemelés tőlem P.D.)³⁹

37 Jean BAUDRILLARD, *A rossz transzparenciája. Esszé a szélsőséges jelenségekről*, Bp., Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, 106. Vö. „L'enfer, c'est les autres”, vagyis „a Pokol: a Másik/a többiek.” Híres idézet Jean-Paul Sartre *Zárt tárgyalás* című drámájából.

38 HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám, *Az állattá leendés és az erkölcsiség viszonyáról*. J. M. Coetzee Szégyen című regénye nyomán, 2000 folyóirat, 2021/2, 17–27. Ld. még: Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia Vol II.*, ford. Britan MASSUMI, London–Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

39 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 31.

A semmités egyik utolsó mozzanata, hogy még a nyelvet is megsemmisíti – így zárul a kötet, a szövegnek ténylegesen vége szakad. Ha a fentiek nincsenek többé, az a tudat létét is kizárja, legalábbis egy különös, redukált tudati működésről beszélhetünk csupán, amely nem funkcionál. A tudat legfőbb jellemzője, hogy olyan lét felé fordulva szünetlik, mely nem ő, itt viszont épp a tökéletes magába záródását követi végig a szöveg. Ha pedig magába záródik, akkor tehát többé nem önmagáért van, hanem önmagában, tehát önmagábanvalóvá válik – ez a lét sűrű, önmagával teljesen egybeesik, megvalósítja a létteljességet.⁴⁰ Ez Sartre kategóriái szerint azt jelentené, hogy pusztá jelenség, fenomén lett belőle, vagyis az én egyszerűen tárggyá vált. Túlzónak tűnhet, de a szöveg ezt a fenomenológiai-ontológiai folyamatot reprezentálja, tárgya mindvégig épp ez az átalakulás, a tudat megmerevedése (és nem eltűnése).

Feltűnő, hogy továbbra is megmaradt a többesszám, és immár nem csak nyelvileg, az osztódás, a többiek („klónok” értelemben, ahogyan Baudrillard érti) feltűnése sem tét nélküli: „nem maradt más csak a pusztá kéreg a földön, csak a vastag, fekete, halott, hideg hamu, abban állunk, egymással szemben, megfeszülve, csupa izom mind a két oldalon, és most már csak az a kérdés, kettőnk közül ki lesz a király.”⁴¹ A reziduált én, az önmaga (amennyiben itt még lehet beszélni ilyen konstrukcióról) rázuhan saját magára a Semmiben, immár egybe fog esni önmagával, megszűnik a visszamaradt távolság is: létteljesség, amely áthatolhatatlan és szilárd. És voltaképpen az őszinteség „lovagja” ezt kívánja az embertől, hogy ismerje be azt, ami ő, essen egybe létével, legyen az, ami.⁴² „Ha az egyén már nem szembesül a másikkal, önmagával száll szembe. Saját antitestévé válik, mert támadásba fordul az immunitás folyamata, mert összezavarja a saját kódját, mert tönkreteszi a saját védekező képességét.”⁴³ Ebben az állapotban tehát önmagát saját létmegértése alapján hozza létre, ez az, amire az önmagáértvaló folyton törekszik, de sosem lesz rá képes – ezért ember, ezért nem isten. A győzelem itt az istenné válás győzelme, csakhogy minden, ami felett így, istenként hatalma van, az a Semmi.

40 FEHÉR M., i. m., 37–45.

41 KRASZNAHORKAI, NEUMANN, i. m., 31.

42 FEHÉR M., i. m., 48.

43 BAUDRILLARD, i. m., 105.

Nyéki Gábor

„Magyarázta a magyarnak”. Meglátások Krasznahorkai László *Az utolsó farkas* című elbeszélésének narrációjával kapcsolatban

Az utolsó farkas nemzetközi és hazai fogadtatásáról

Elsőre akár furcsának is hathat *Az utolsó farkas* című Krasznahorkai-elbeszélést tanulmány tárgyául választani, reményeim szerint azonban hamar sikerül választásomat igazolni. Először is, nehezen vitatható, hogy a szóban forgó szöveghez hasonlatos, rövidke terjedelmű „kis művek” a Krasznahorkai-életmű szignifikáns részét képezik. Ha végigtekintünk a szerző kötetein, azt láthatjuk, hogy azok között egymást váltják a komplexebb, több száz oldalas regények, terjedelmesebb novellásokötetek, és azon alkotások, amelyek inkább rövidegükkel tüntetnek. Ezek között vannak, amelyek afféle kiegészítőül, alapozásul szolgálnak az egyéb művekhez: ilyennek tekinthető a *Háború és háborúhoz* csatolt Korim-levél, a *Megjött Ézsaiás*. Más szöveg ugyancsak egy rákövetkezőt vezet fel: az *Aprómunka egy palotáért* előzményeként szolgáló (Ornan Rotem közreműködésével elkészült) *A Manhattan-terv*. Mindezek bizonyos értelemen kísérletezgető természetükkel is felhívhatják magukra a figyelmet, lásd az *Állatvanbent* szövegeit, amelyek Max Neumann képeihez íródtak. *Az utolsó farkas* is ehhez a vonulathoz tartozik, és végső soron annak a próbájaként is elgondolható, hogy vajon mennyiben lehet működőképes egy olyan szöveg, amelynek szintaxisát

(az amúgy is sokszorososan tagolt összetett mondatokkal operáló életművön belül) mindössze egyetlen mondat adja? Kínálhat-e többet ez, mint pusztán a provokáció gesztusát? Bővíti-e a szerzői életművet, rákérdez-e alapvető fogalmaira és egyéb alkotóelemeire?¹

Az *utolsó farkas*, noha idehaza első alkalommal 2009-ben jelent meg, 2020-ban újfent a polcokra került, lehetőséget biztosítva arra is, hogy az olvasó a 2009 után publikált szövegek függvényében is értelmezze. A magyarországi újrakiadásra ráadásul nem sokkal azután kerül sor, hogy a Profile Books és a Serpent's Tail a *Herman, a vadőr* című másik Krasznahorkai-novellával együtt is publikálta – nyilván nem véletlenül, hiszen egyéb hasonlóságaik mellett mindkét szöveg az ember és a természet összetett viszonyrendszerére kérdez rá.²

Ha áttekintjük, hogy a külföldi kritika miként fogadta azt a kötetet, izgalmas közös pontokat találhatunk az egyes recenziókban. Hari Kunzru például arra mutatott rá, hogy a két szöveg akár bevezetésül is funkcionálhat a magyar szerző egyéb kötetéhez, és hasonló következtetést sugall Michael Landes is. Claire Kohda Hazelton megállapítása szerint – akárcsak a megjelentetett szövegek – „Krasznahorkai történetei mindig emlékezetesen zsigeriek és szépek”. Ugyancsak így vélekedik Adam Thirlwell: megítélése szerint az elbeszélések nagytónusúként emelik ki „Krasznahorkai gyendégségét és fanyar humorát”.³

A külföldi kritika a *Hermant* és *Az utolsó farkast* övező méltatásában egyrészt a szövegek szintetizáló jellegére hívta fel a figyelmet (rendelkeznek ugyanis azon stílusjegyekkel, illetve tartalmi elemekkel, amelyek egyébként is jellemzőek Krasznahorkaira), másrészt ismerkedési, „beszállási” pontként is azonosították a kötet darabjait.

Ha vetünk egy pillantást az elbeszélés első magyar kiadásakor megjelentetett hazai kritikákra, azt láthatjuk, hogy nagyrésztük – még mielőtt kitérne a szöveg méltatására vagy elmarasztalására – nem áttal rögtön az elején a kiadvány megjelenési formájára reflektálni.⁴ Nem lenne túl meglepő persze mindez, hiszen *Az utolsó farkas* különösen ízléses díszkiadásban látott napvilágot, ugyanakkor ennek kapcsán (mármint, hogy mégiscsak rövidke szövegről beszélhetünk) mintha valamiféle megütközést is ki lehetett volna hallani az akkori recenziókból. Darvasi Ferenc már az első soraiban kijelenti például, hogy a legfrissebb Krasznahorkai-kötet kapcsán az a legkülönösebb és legmeglepőbb felfedezése, hogy az általa elbeszélésnek aposztrofált „mindössze hetvenoldalmi szöveg” önálló kiadványként, zsebkönyv-formában kerül az olvasó kezébe.⁵ Borsik Miklós a *Magyar Narancs*ban szintén többször hangsúlyozza az elbeszélés zsebkönyv-voltát, de a kulcsin és

1 VASS Edit a 2021-es *Herschtről* írt recenziójában például éppen arra mutat rá, hogy már önmagában azt megérné vizsgálni, milyen szerepet töltenek be a farkasok az említett regényben. VASS Edit, *Krasznahorkai Bach-mondata*, <http://www.barkaonline.hu/kritika/7784-krasznahorkai-bach-mondata> (utolsó letöltés: 2022. 06. 02.)

2 László KRASZNAHORKAI, *The Last Wolf & Herman*, ford. George SZIRTES, John BATKI, London, Profile Books–Serpent's Tail, 2017.

3 A külföldi kritikák válogatásához ld. „Nemcsak komor, hanem csábító és mulatságos is”. Krasznahorkai László *Az utolsó farkas & Herman című kötetének angol nyelvű kritikái fogadtatásából*, vál. PUSZTAI Dóra, *Élet és Irodalom*, 2017/20, 21.

4 KRASZNAHORKAI László, *Az utolsó farkas*, Bp., Magvető, 2009. Az idézett szövegrészek ebből a kiadásból származnak.

5 Darvasi le is mérte a zsebkönyvet (18,5*11,5 cm), egy helyen pedig az elbeszélést termékként aposztrofálja. A későbbiekben is erősen foglalkoztatja a marketingszempontok felderítése, ld. DARVASI Ferenc, *Déja vu*, *Bárka*, 2010/1, 109–111.

a terjedelem közt feszülő oppozícióhoz fűződő észrevételek a későbbiek során is a központi helyen állnak a bírálatokban – még az elmélyültebb értelmezések sem mulasztják el a lehetőséget, hogy ne foglalkozzanak a Magvető Kiadó stratégiájának, gesztusának boncolgatásával.⁶

Mindezt azért tartottam fontosnak itt megjegyezni, mert véleményem szerint *Az utolsó farkas* ugyanakkor annál jóval több kérdést vet fel, mintsem hogy túlságosan is előtérbe helyezzük a kiadástechnikai megoldások véleményezését – bár vitathatatlan, hogy mindettől eltekinteni úgyszintén nem tudunk. Az mindenesetre elgondolkodtató, hogy amíg a nemzetközi kritika (bár számos emblemikus Krasznahorkai-szöveg elérhetővé vált angolul már jóval *Az utolsó farkas* fordítását megelőzően) a rövidségből adódóan mintegy az életmű lehetséges bevezetőjeként utalt a könyvre, addig a hazai legelőször is inkább arra kérdezett rá, valóban érdemes volt-e ezt önálló műként kiadni? (Mindezzel kapcsolatosan természetesen ne hagyjuk figyelmen kívül azokat a megjegyzéseket sem, amelyek szerint ezen elbeszélés sem haladja meg az életmű addigi alappontjait, és továbbra is sematikus ideologikus a Krasznahorkai-világ.)⁷

A fentiek szellemében mindenesetre talán már érthetőbb, miért is tarthat számot érdeklődésre *Az utolsó farkas*. Meggyőződésem az is, hogy rövidsége ellenére számos aspektusból megközelíthető műről van szó. Mindegyik közül jelenlegi tanulmányomban elsősorban narratív szerkezetét szeretném vizsgálni. A szöveg ugyanis a különféle narrációs szintek folyamatos egybefonódását kínálja, újból és újból olyan alapvető kérdéseket megfogalmazva az olvasóval, mint például „ki beszél?” és „ki a közönség”. Bízom benne, hogy írásom talán képes lesz olyan meglátásokat kínálni, amelyek további Krasznahorkai-szövegek esetében ugyancsak érvényesek lesznek.

***Az utolsó farkas* narratív szintjei**

A következőkben tehát a kötet olvasása során felmerülő narratológiai problémákat szeretném vázolni, vagyis megtalálni azokat a szövegpontokat, melyek felelevenítik és kiaknázzák az elbeszélő-irodalomban rejlő lehetőségeket, illetve ezek metaleptikus természetét, és ezáltal elemzésre teszik érdekessé a szöveget.⁸

Dorith Cohn *Metalepszis és mise en abyme* című tanulmányában éles határvonalakat igyekszik meghúzni öntükrözés és belső metalepszis között: míg állítása szerint a *mise en abyme* csak mint végtelen struktúra fogható fel, ami nem más, mint önmagának folyamatos kicsinyítése (lásd André Gide *A pénzhamisítók* című regényét), másképpen szólva „szórakozás az olvasóval”, addig a

6 Lengyel Imre Zsolt kritikája többek között a valóság–fikció közötti határvonalak elmosottságát látja meg a szövegben, emellett kitér a narratív szintek bemutatására is. Emellett „furcsaságnak” tartja, hogy egy elbeszélés hosszúságú kötet kötetben jelenik meg. LENGYEL Imre Zsolt, *A pusztulás, vagyis a létezés*, Alföld, 2010/6, 99–106. A dolgozat szempontjából olvasásra érdemes sok egyéb mellett még: VELKEY György, *Farkaszemek*, Műút, 2011/25, 48–51.

7 A Krasznahorkai-életmű önismétlő voltának vázolásához ld. BARANYÁK Csaba, *Szerző, mű és ...?*, Alföld, 2009/11, 102–107.

8 THOMKA Beáta a novellaműfaj lassan kivesző, kiveszett lehetőségeit véli felfedezni az elbeszélésben, ld. THOMKA Beáta, ... *Mesélte aztán később...*, Jelenkor, 2010/10, 1134.

metalepszis „egyedi módon, hirtelen játszódik le”.⁹ Példaként Julio Cortazar *Az összefüggő parkok* című novelláját hozza, amely esetében a jelenlevő két narratív szint között a legtermészetesebb módon történik meg az átjárás – így többé nem határozható meg olyan egyértelműen az elbeszélő és elbeszél közötti eltérések, ami pedig a tanulmány felfogásában tanácsalanságot és szorongást kelt az olvasóban – arra nem tér ki Cohn, hogy mi módon határozható meg az, hogy adott szöveg vajon kiváltott-e szorongást, vagy csupán zavarba hozta olvasóját, ez alapján tehát *mise en abyme* és metalepszis definíciója jelentős nehézségekbe ütközik. Ezt szem előtt tartva inkább Genette meghatározásához érdemes fordulni, amely igyekszik mérsékelni a szöveg olvasóra tett hatásának hangsúlyozását, és a metalepszist úgy definiálja, mint „létezők vagy cselekvők átlépése bármely hierarchikusan meghatározott [diegetikus] szintről eggyel fentebbre vagy lentebbre”.¹⁰ Ennek egyik lehetséges velejárója pedig a felfedezés, hogy amit a narratíva elmesél, az nem biztos, hogy a szó szerinti igazság.

A következőkben arra a kérdésre szeretnék kitérni, hogy az elemzendő szöveg esetében milyen funkcióval bír a genette-i értelemben vett metalepszis – más szóval: mire hívja fel az olvasó figyelmét az a jelenség, amikor a történet szereplői rendelkeznek a narratív szintek közötti elmozdulás képességével?

Az *utolsó farkas* esetében meglehetősen furcsának és talán zavarba ejtőnek hathat a kérdés, hogy voltaképpen „miről is szól”, hol és mikor játszódik a szöveg; vagy valamivel konkrétabban megfogalmazva: milyen narratív szinteket különíthetünk el? A szöveg egyik legalapvetőbb tulajdonsága ugyanis az, hogy folyamatosan variálja egymással a közbeékelte narratív szituációkat, és emlékezteti olvasóját a beágyazottság jelenlétére – ezt a fogást pedig elsősorban a szöveg története teszi lehetővé. Érdemes tehát röviden összefoglalni felépítését ebből a szempontból.

A genette-i terminológiával élve az extradiegetikus narráció,¹¹ vagyis a keretelbeszélés esetében nem olvasunk másról, mint hogy a berlini Sparschwein kocsmában egy volt német filozófus (pontos neve nem derül ki, egyes pontokon Stammgast, tehát törzsvendég néven szerepel) megosztja a pultossal azokat az eseményeket, melyek egy egyhetes spanyolországi tartózkodás során érték őt. Előadását hallgatója néhol figyelemmel, néhol bosszankodva követi, bizonyos pontokon kommentárokkal kíséri és hangosan interpretálja, nem egyszer így jelezve az olvasó felé a hallottak mindenkorai esetlegességét (ezzel olyan metalepszisztípust teremt, amely narratív szünetet eredményez a diskurzusban).¹² Az elsődleges szinten egy heterodiegetikus narrátor az elbeszélőnk: közvetíti számunkra a filozófus szavait, nézőpontja elválik a szereplőétől; szerepét végletekig leegyszerűsítve azt mondhatjuk: azt magyarázza, amit a Stammgast magyaráz. Az elbeszélés játékosága azonban innentől kezdve bontakozik ki igazán: lassan világossá lesz önreferens szerkezete, amely a legutolsó szavakig nagy szereppel bír majd – az extradiegetikus narrációba beágyazott intradiegetikus narráció (ahol beszéde során az elbeszélte filozófus elbeszélővé válik) ugyanis maga is tartalmaz egy újabb szintet: ennek felelőse a tolmácsnő figurája.

9 Dorrieth COHN, *Metalepszis és mise en abyme = Narratívák 6*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat, 2007, 120.

10 Genette-et idézi: Monika FLUDERNIK, *Szintérelmozdulás, metalepszis és metaleptikus mód = Narratívák 6*, 83.

11 FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/narracio/index04.html#narrativszint> (utolsó letöltés: 2022. 06. 02.)

12 FLUDERNIK, i. m., 88.

Genette rámutat arra, hogy a metadiegetikus elbeszélésmód a végtelenségig birtokolhat egy újabb narrációt – *Az utolsó farkas* a második metadiegetikus szintig jut el, ahol is a tolmácsnő által közvetített történetben szereplő vadőr a mű utolsó harmadában, amikor a farkasvadászat eseményeit osztja meg közönségével, elbeszélőből elbeszélővé változik. Visszavezetve tehát a következőképpen foglalható össze az elbeszélés cselekménye:¹³ az utolsó farkasok elpusztításának történetét José Miguel a tolmácsnőnek mondja el (spanyol nyelven), aki ezt angolra fordítva adja át a filozófusnak, aki hazatérése után németül fogalmazza meg egy berlini kocsmában egy magyar csaposnak. Így jutunk el a jelöletlen elbeszélőnkig, vagy később akár a szöveg implikált szerzőjének képéig, legvégső esetben a szöveg címéhez érkezőnk (amely, mint Halmai Tamás rámutatott, maga is vendégszöveg¹⁴). A szöveg egyik folyamatosan visszatérő és erősen hangsúlyozott problémájaként ez a narratív elbeszélésmód jelölhető meg.

A kérdés természetesen adott: milyen következményekkel fog járni az elbeszélők tükröztetésének, közvetített jellegének („jobb, ha itt, azaz ott” [18.], „milyen itt egy reggel és milyen a Sparschweinban, miért, milyen, mordult rá a magyar” [22.]), valamint a történetátadás szándékának kiemelése; illetve milyen olvasói viszonyulást válhatnak ki ezek.

A többszörös elbeszélő szerepeltetésének egyik alapvető és leginkább szembetűnő következménye ebben a szövegben, hogy a narrátor megbízhatósága az intradiegetikus szinttől kezdve megkérdőjeleződik, nézőpontjának esetlegessége nem egy helyen többszörösen is kidomborodik.

A második narratív szinten szereplő magyar pultos például a történet bizonyos pontjain aktív hallgatóságnak bizonyul. Mindez azért hathat zavaróan, mert indexikus jeleivel azt a tényt hangsúlyozza, hogy az elsődleges narratori és szereplői nézőpont az elbeszélésben egymástól különválík, és előbbi nem minősíti az eseményeket – így teljesen rá vagyunk hagyatkozva a filozófus észlelési mechanizmusaira, amiről viszont nem dönthetjük el egyértelműen, valós élményekről számol-e be (annyi az elbeszélés végére bizonyosan megállapítható, hogy maga csak egy lehetséges interpretációt hajt végre minden egyes újraírásnál) – kétségeinknek a pultos, vagy később a tolmácsnőre hagyatkozva maga a filozófus ad majd hangot. Ez más szövegek elemzésének esetében nem biztos, hogy fennakadást kellene jelentsen, ezúttal viszont úgy tűnhet, a szöveg sok helyen éppen arra igyekszik rámutatni, hogy a kérdés alapvetően befolyásolhatja az értelmezés kimenetelét, a fiktív világ visszaadhatóságának, elbeszélhetőségének megítélhetőségét.

Utóbbit érdekes módon az bonyolítja, hogy a szöveg világa több szalon is kapcsolódni próbál az olvasó világához, és több olyan konkrétummal is szolgálhat, melyeket felderíthetünk és visszaellenőrizhetünk.¹⁵ A megfeleltethetőség ezzel együtt arra mutat rá, hogy a német filozófus megbízhatóságát az még messze nem garantálja, hogy információi helyesek, hiszen ezek az adatok

13 Füzi és Török eltekint a történet–cselekmény–narráció különböző iskolák általi definíciók összevetésétől, ehelyett az azok közötti hasonlóságot használja ki. <<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tortenet/index02.html>> (letöltés időpontja: 2022. 06. 01.)

14 „valami furcsa ökológiai cikkekre emlékezett, amelyben a szerzőpáros, hivatkozván valakire...” [19.] ld. még: HALMAI Tamás, *Egy mondat a létezésről*, Vigilia, 2010/5, 397.

15 Lengyel Imre Zsolt következetesen felderítette a világhálón az elbeszélésben felelgetett ökológiai cikket, a vadászok neveit, a farkasok történetét. Persze hiba lenne megfeledezni Ingarden ismert kijelentéséről: „Ez az ábrázolt München, a különösen a tér, amelyben ez a város mint ábrázolt város „elhelyezkedik”, nem azonosítható a térnek azzal a darabjával, amelyben a reális München város valóban található”. Ld. Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, Bp., Gondolat, 1977, 231. Ld. ide még *Az utolsó farkas* utószavát és köszönetnyilvánítását.

a világhálón bárki számára elérhetőek (ő maga is gyakran keresi fel az internetkávézót: „hamar megérkezett az ő válaszára, amit egy e-mailben küldött el a szomszédos Telecafe egyik asztaláról, a megerősítés” [10.] „és írt és ment a Telecaféba, és ott volt a válasz” [11.]). De ugyanez vonatkozhat az elsődleges elbeszélőre, aki szintén mesteri pontossággal határolja körbe a berlini környezetet.¹⁶

A Krasznahorkai-mondat egyik érdekes szöveghelye igyekszik tovább problematizálni a hitelesség kérdéskörét. Az elbeszélés során ugyanis mindössze egy alkalommal kerül elő tárgyi bizonyíték, amely az előadott mondandóhoz kapcsolódik, és amely látszólag igazolhatná annak megtörténtét: Domínguez Chancón lakásán hatalmas üvegvitrinben áll kipreparálva a feltételezett utolsó farkas (a történet e része a pultos részéről is kitüntetett figyelmet kap: „micsoda?!, hüledezett a pultra könyökölve a magyar” [34.]). Ám azon nyomban két dolog is történik: egyrészt távolság jött létre az elbeszélő és a maga által prezentált történet között („teljesen be volt szarva, azt se tudta jóformán, hova lő, semmiféle irányzék, ilyesmi, semmi, csak a nagy beszárás, magyarázta vidáman Domínguez Chancón” [36.]), másrészt rövidesen kiderül, hogy a nyomozás itt hamis állomáshoz érkezett. És mialatt a Stammgast a vadász nagy büszkeséggel, sokadszorra is ugyanazokkal a szavakkal elmondott történetét osztja meg, tetőpontjához érkezik a történet és a fikcionalitás közötti konfliktus: „te, vágott a szavába a magyar váratlanul tegezésre váltva, voltál te egyáltalán ebben az Estreizében?, s olyan gyanakodva meredt rá, mint aki nem is vár választ, mert úgyis tudja, hogy nem” [37.]. Ezt a feltételezést (hűen az eddigiekhez) válaszra sem méltatva beszél tovább a filozófus – mint ahogy a tolmácsnő is egyre türelmetlenebbül látja el fordítói tevékenységét, megteremtve ezáltal a paralepszis alakzatának lehetőségét.¹⁷

A következőekben néhány további, a történet továbbmesélhetőségét hátráltató tényezőre szeretném felhívni a figyelmet. Ilyen lehet az a szöveghely, amikor a vadór a farkasvadászatról szóló beszámolója során teljesen magára vonja közönsége figyelmét. A tolmácsnő egyre remegőbb hangon közvetít, míg végül elsírja magát, a filozófus viszont dühöt érez, mert úgy érzi, az elmondottakat a fordítás hiányában a legalapvetőbb módon sem képes megérteni. A kiváltott hatás és a katarzis-élmény, valamint hogy az összes szereplő közül a vadór áll a legközelebb a mindentudó narrátor által betöltött szerepkörhöz; látszólag elnyomni látszik a kérdést, mely szerint mennyiben tekinthetőek relevánsnak a megosztott információk – ugyanakkor a történet közvetíthetőségének és megértésének kétsége továbbra is jelen van.

Egyfelől újfent a nyelvi korlátok aktualitásával példálózhatnánk (fontos, hogy a vadór kinyilatkoztatásszerű tételmondata először spanyol nyelven idéződik: „el amor de los animales es el único amor que el hombre puede cultivar sin cosechar desengaño” [56.]); emellett a tolmácsnő egyik jellegzetes alaptulajdonságai közé tartozik, hogy első megjelenésétől kezdve ordít („szinte ordítva magyarázott neki valamit angolul [...], aminek a lényege jutott csak el hozzá” [14.]); „a tolmácsnő rögtön felemelte a hangját, és még jobban ordított” [18.]; „mindjárt visszahív, ordította a

16 „hogy tegyen egy kört odakint a Hauptstrasse mocskos járdáin, el a Goeben felé, aztán tovább a Kleistpark előtt a Kaiser-Wilhelm-Platzig, ott át a halasnál meg a Humana Second Handnél a másik oldalra”. KRASZNAHORKAI, *Az utolsó farkas*, 5.

17 Genette értelmezésében paralepszis jön létre, amikor az elbeszélő kevesebbet közöl, mint amennyit tud – ez azonban nem tartozik az ellipsis köréhez. Ld. Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 91.

tolmácsnő” [25.]), teszi ezt abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy kommunikációjuk közben a zaj állandóan jelen van.¹⁸

Nem eldönthető egyértelműen az sem, hogy mennyiben monologikus a szöveg. Amikor a Stammgast valamit „maga elé mond”, eldönthetetlen, hogy magában beszél, magának beszél vagy ténylegesen maga elé, tehát a pultoshoz szól. Tudható ugyan, hogy a magyarhoz fűzi a legközelebbi kapcsolata, de részint a szerkesztésmód, részint a szövegben rejlő filmnyelvi lehetőségek igen finom határokat képeznek kettejük közé.

Végül pedig be kell látnunk, hogy az egymondatos szerkezet alkalmazásával előtérbe kerülnek az úgynevezett szintérelmozdulást jelölő metanarratív szerkezetek:¹⁹ a szöveg tagolatlan, sem bekezdések, sem fejezetek nem szolgálnak logikai kiindulópontként, a szabad függő beszéd szerepeltetésével jellegzetesen többszörös elbeszélői hang jön létre.

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy *Az utolsó farkas* egy lehetséges interpretáció szerint azt a – modern irodalomtudományban is rendre felmerülő – problematikát járja körül, mely alapjaiban kérdőjelezi meg egyik oldalról a világ maradéktalan megtapasztalhatóságát, másik oldalról az ehhez fűződő gondolatok kifejezhetőségét, átadhatóságát, megérthetőségét. Mindezt pedig egy igen nagy hagyománnyal bíró irodalmi alakzat, a metalepszis segítségével hajtja végre.

Hogy írói technikái révén újszerűvé válik-e az elbeszélés vagy (még egyértelműbben fogalmazva) milyen ellenérvek sorakoztathatóak fel a végtelenségig bővített tagmondatok sorozatával szemben, alapvető fontossággal bíró kérdések, amelyek további vizsgálódások alapjául kell, hogy szolgáljanak.²⁰

A hallgató mint olvasó

Az ugyan most nem tartozik a tanulmány célkitűzései közé, hogy esetleges analógiákat derítsünk fel az elbeszélésben szereplő magyar pultos és *Az utolsó farkast* magyar nyelven olvasó közönség között, de mindenképpen érdemes lenne röviden kitérni a szöveg hallgatójának befogadói attitűdjének felvázolására. Az ugyanis a fentiek értelmében kijelenthető, hogy a szöveg különböző módszereket alkalmazva, de mégiscsak elejétől a végéig számot tart a befogadó aktív közreműködésére. Elsősorban Paul Ricoeurhoz nyúlnék vissza, aki rávilágított a megbízhatatlan narrátor jelenlétének egyik alapvető ismérvére, tudniillik hogy „szétzilálja az olvasói elvárásokat és bizonytalanságokat hagy”,²¹ a befogadó egyik fontos feladatául pedig a válaszok kutatását, a folyamatos interpretációt jelöli meg. Az elbeszélés világában az olvasó szerepét a magyar pultos tölti be. Azt ugyan nem mondhatni, hogy összeroppan feladatának lehetetlen súlya alatt, de mindenképpen jelen van, interpretál és kutatja az összefüggéseket, ennél fogva szöveggel való együttműködésével mégiscsak

18 Ld. még: mialatt a vadór a farkasok kiirtásának eseményeit beszéli el, a dzsip ide-oda dobálja őket, és túl kell kiáltani annak zaját is. KRASZNAHORKAI, *Az utolsó farkas*, 47.

19 Ld. GENETTE, i. m., 92.

20 Érdemes ugyanakkor emlékezni arra is, hogy a tagmondatok folyamatos bővítése más Krasznahorkai-szövegek esetében is jelentésképző erővel bír. Ld. pl. GYÖRFFY Miklós, *A karmester és muzsikusi*, Jelenkor, 2017/7–8, 891–897.

21 Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 1998, 17.

létrejön valamiféle mű. Hogy nem egészen tét nélküli ezzel foglalkozni, jól jelzi a tény, hogy amit a pultos felfog, azt vagyunk képesek mi is mint olvasók felfogni – más kérdés, hogy ő maga a ricouri értelemben véve jó olvasónak bizonyulna-e, hiszen a szöveg meghatározhatatlan helyei olyan mértékben jelentkeznek, vagy a határozottak olyan mértékű torzuláson mennek keresztül, hogy szinte lehetetlennek bizonyul a konkretizálás, illetve a hallgatóság súlyának felmérése. Természetesen ugyanez vonatkozik a tolmácsnő alakjára: mennyiben képes megérteni a vadőr történetét, vagy a vadőr alakjára, aki az állatokat próbálja a saját világába integrálni – mindezt pedig folyamatosan újraírja, ki tudja, mennyi ponton, a filozófus; véget nem érő eseményként beállítva az értelmezés aktusát.

Kitekintés: Krasznahorkai az irodalomórán?

Végezetül rövid kitekintésként néhány gondolatot szeretnék megosztani a Krasznahorkai-szövegek didaktizálhatóságával kapcsolatban, abból kiindulva, hogy amennyiben elfogadjuk a kritika azon állítását, miszerint egyes Krasznahorkai-szövegek alkalmasak lehetnek az életmű bevezetésére, és terjedelmükre kiaknázandó lehetőségként tekintünk, talán érdemes lehet elgondolkodni azon, vajon elképzelhető volna-e néhány elbeszélés (vagy akár az életmű egyes részletének) bevonása a középiskolai irodalomtanításba? Különösnek és talán idegennek is tűnhet persze a Krasznahorkai-olvasó gimnáziumi diák képe, ugyanakkor egy pillanatra érdemes lehet elidőzni itt – még akkor is, ha véleményem szerint nem az a legégetőbb kérdése a magyarországi irodalompedagógiának, hogy terítékre kerüljön-e *Az utolsó farkas*.

Mert az világos, hogy minden hasonló próbálkozáshoz (és általában a kortárs irodalom bevonásához) a hazai irodalomoktatást elsősorban koncepciójában kellene sürgősen újragondolni. Mindenképpen tanulságos újból és újból felidézni például azon meghatározó irodalompedagógiai tanulmányokat, amelyek a kerettantervek által összeállított irodalmi jegyzék (és elsősorban az ezeket elrendező kronologikusság elve), illetve az olvasóvá nevelés folyamata között fennálló feszültségre reflektálnak, rámutatva arra, hogy az alaptanterv által szabályozott irodalompedagógia nem egy esetben az olvasás megszerettetése helyett éppen gyökeresen ellentétes hatást vált ki: ha olvasnak is a diákok szabadidejükben, magánolvasmányaik és az iskolai kötelezők ritkán ugyanazok – és amennyiben ezek mégis egybeesnének, érdemes azt is fenntartásokkal kezelni.²² Ezen probléma reflektálása az utóbbi évtizedekben rendre megjelenik a pedagógiai tanulmányokban. Arató 2004-es sorai mindmáig fájóan aktuálisak: 1978 óta „súlyos és mély válságállapotban” létezik

22. Vö. ARATÓ László, *Olvasóvá nevelés és irodalomtanítás*, Dülő, 2017. 81. <http://www.muut.hu/?p=26930> és GOMBOS Péter, TÓTH Máté, PÉTERFI Rita, *Hogyan és mit olvas a digitális generáció – a 2017-es reprezentatív olvasásfelmérés tapasztalatai*, Könyv és Nevelés, 2019/3–4, 12–51. „A megkérdezett 14–18 évesek maguk adtak választ a kérdezőbiztosoknak, nem a szülők feleltek helyettük. Talán ezzel is magyarázható az, hogy a könyvlistáikat nem uralják oly mértékben a klasszikusok, mint a fiatalabbakét.” (25.). A korosztály kedvenc könyvei: *Harry Potter*, *Szent Johanna Gimi*, *Alkonyat*, *Pál utcai fiúk*, *Egri csillagok*, *A Gyűrűk Ura*, *Légy jó mindhalálig*, *Robinson Crusoe*, *Bánk bán*, *Rómeó és Júlia*. A klasszikus alkotások szereplése kapcsán emlékeztetnek bennünket a szerzők, hogy ez nem új felismerés: a diákok valószínűleg nem azokra a regényekre voksoltak, amelyeket szerettek, hanem azokra, amelyeket mondani illik. Vö. a Nagy Könyv kapcsán gyűjtött tapasztalatokkal: GOMBOS Péter, *Gárdonyi és az iskolai irodalom*, Somogy, 2013/3, 28–32.

idehaza az olvasóvá nevelés, és fejlesztésközpontúság, és a „diákbefogadók” figyelembe vétele helyett a különféle szabályozó dokumentumok a hagyomány-, kánon- és ismeretközvetítés fetisizálását végzik el.²³ Ha felidézzük Bókay Antal tanulmányát, illetve reflektálunk saját tapasztalatainkra, láthatjuk, az irodalomtanítás a hazai közoktatási intézmények zömében mai napig a premodern szakaszban zajlik, korrajzok, életrajzok tanítása történik a kronologikus szemlélet jegyében. Sem a modern szemléletű irodalomoktatásra jellemző értelmezésközpontúság, sem a posztmodern megközelítésben domináló élményközpontúság nem bír döntő jelenléttel országos szinten.²⁴ Hosszú évek óta adós a magyar oktatáspolitikára az irodalomtanítás reformjával.

Aligha ez a tanulmány fogja elvégezni a fent említett feladatokat. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a Krasznahorkai-életmű számos darabja potenciálisan a középiskolai tanórák tárgyát képezhetnék, hiszen rengeteg lehetőséget rejt magában a művek tematikus és motivikus szintjeinek vizsgálata, nem beszélve az elbeszélésmódok feltérképezéséről.

Ráadásul, talán nem is gondolnánk, de egy másik Krasznahorkai-szöveg, a *Báró Wenckheim hazatér* kapcsán már rendelkezésre állnak rendkívül színvonalas tananyagok. Az Arató László vezetésével kidolgozott dokumentum²⁵ többféle hozzáférési lehetőséget is megvillant: a regény olvastatható részleteiben vagy egészében, megközelíthető aszerint, hogy hogyan érvényesül narrációjában a zenei szerkesztésmód, hogyan reflektál a szatíra hagyományaira, hogy olvastatható egybe az 1984-hez hasonló negatív utópiákkal.

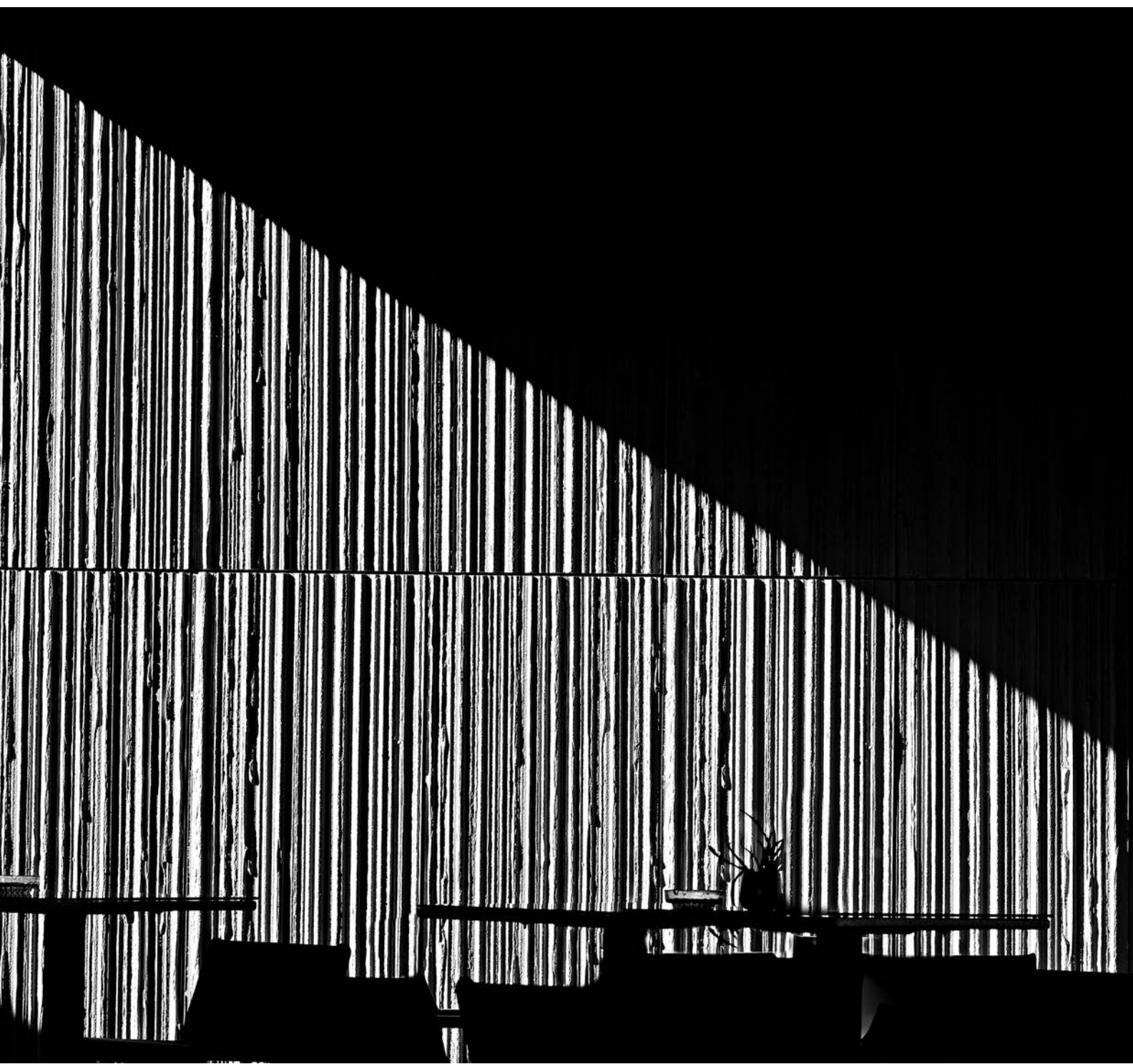
De egyéb szövegek bevonása is elképzelhetőek. A *Seiobo járt odalent* novellái közül számos például a művészet működésmódjait vizsgálja, azt kutatva, milyen hatást vált ki a zseniális mű, és tulajdonképpen mi is adja zsenialitásának lényegét – legyen az festmény, épület vagy szobor. Ugyanúgy termékeny lehet a Krasznahorkai-szövegek filmszerűségének vizsgálata azok didaktikai hasznosíthatóságát illetően, esetleg összevetésük filmadaptációikkal (lehetőleg nem a *Sátántangó*val kezdve). Az *utolsó hajó* és *Vörösmarty* egyes verseinek egybeolvasása. Az *utolsó farkas* más Krasznahorkai-művel párhuzamba állítása (lehetne az éppen a *Herman* is).

Nem volna haszontalan ezen területeken is vizsgálódnia a kritikának – még akkor is, ha hozadékainak megvalósítása ma még kétségtelenül mindössze néhány középiskolában képzelhető is el.

23 ARATÓ László, *Tizenkét tézis az irodalomtanítás válságáról*, Dülö, 2017, 66–69.

24 BÓKAY Antal, *Az irodalomtanítás irodalomtudományi modelljei = Irodalomtanítás a harmadik évezrendben*, főszerk. SIPOS Lajos, Bp., Krónika Nova, 2006, 29–43.

25 A Krasznahorkai Aegon-díja kapcsán létrehozott feladatgyűjtemény elérhető itt: https://magyartanarok.files.wordpress.com/2021/02/karsznahorkai_laszlo_feladatok_a_baro_wenckheim_hazater_feldolgozasahoz.docx (utolsó letöltés: 2022. 06. 02.)



Tóbiás Krisztián

Camera

Martinovics Tibor ablakai (és ajtói)

Tavasszal mindig kinyitom a dolgozószobám ablakát, és késő őszig nyitva áll. Autók, szemetes kocsi, szomszédok, szomszéd kutyák, postás, madarak, a hangok szép, logikus egymásutánja egész nap. Van ebben valami rend, következetesség és nyugalom. Már csak akkor veszem észre, ha külön erre figyelek, egyébként meg csak a szoba csendjének a része. Majd jön az ősz, az ablakot becsukom, csak néha, rövid időre nyitom ki szellőztetni, reggel, talán egy kicsit a perverz hűvös reggeli levegő miatt is. A hangok tompák, szürkék, ahogy az ősszel lenni szokott. Csukott ablak mögött.

A nyílászárók tematikájának nem szentel túl sok jelentőséget az irodalom. Az ajtón kimegyünk, bejönnek, az ablakot kinyitják, kihajolnak, bedobnak egy követ, szöknek rajta keresztül, de körülbelül ennyi. Mintha semmi több nem lenne, mint válasz, határ, kapu kinn és benn között.

Az ablakok, ajtók világa elsősorban a fotósoké. Ha belegondolunk, a valaha készült első fotó is egy ablakot ábrázol. 1826-ban Joseph Nicéphor Niépce camera obscurája nyolc órán át egy ablakot (és az ablakon keresztül a háztetőket, fa lombkoronáját, a horizontot) fixált, mire elkészült az a fotó, aminek köszönhető, hogy kétszáz év alatt eljutottunk a gigapixeles mobiltelefonokig. Niépce feltaláló volt, valószínű, hogy csak azért választotta az ablakot, mert kellett valami fényes, ahonnan ömlik a foton, be a lyukon, reakcióba lép, de azóta is, az ablakok, ajtók szinte minden fotográfus munkájában megjelennek, hangsúlyosan.

Voltaképpen a camera obscura is egy kis szoba, ha kinyitjuk az ablakát, beáramlik a fény és rögzül a falon. Az ablakokat kinyitjuk, és valami a „kintből” bekerül a szobába és benn marad. Kitörölhetetlenül bevésődik a falakba, bútorokba (idővel kisebb-nagyobb elszíneződések keletkeznek). Most például kutyák ugatnak valahol, behallatszik, írok, leírom, rögzül. Vagy az eső utáni illat, egész éjjel esett, a szoba is sokkal frissebb. Ablakot kinyitjuk, betódul az ózonillat, és minőségileg változtatja meg az egész camera aedest. Ha már latin, legyen az.

Martinovics Tibor kamerája is ablakokat/ajtókat (is) lát vagy ír le. Adott egy keret, üveggel vagy nélküle, köré épül fal, ház, kerítés. Elhelyezi térben és időben az ajtókat, ablakokat, de mégis a téma maga az ablak. Az, hogy ezek mit zárnak be, mit zárnak ki, esetleg mit engednek be és talán még, egy kicsit túltolva, mit engednek ki. És engedtek ki. Mivel ezek jellemzően régi ablakok. Fa és üveg. Vagy ajtók. Fa. Nem műanyag, nem hőszigetelt, kétrétegű, vákuumszigetelésű, gumirozott illesztésű... Talán egyszer. Majd néhány évtized múlva, ha élnek és látnak egy kicsit. Martinovics régi ablakai és ajtói már láttak ezt-azt. Tengerészkek csíkos, kezeslábas fürdőruhás turisták között nyakig begombolt kabátos, kalapos szikvízárust, vezényszóra menetelő katonákat



az utcán, közben porceláncsészék cserepeit pattogva törni benn, a szoba padlóján, a hálósobában szülő nőt, bábaasszonyt, lavórból kiloccsanó fürdővizet. Talán még láttak camera obscurát is, a ház előtt vagy benn, a szobában.

Móra Ferenc ír így a kremenyáki ásatások csontvázairól. Kérdez, hátha válaszolnak, majd jobb híján válaszol helyettük. Ezeknek az ablakoknak, ajtóknak többsége az idő tájt készült, amikor még Móra múzeumigazgató volt. És válaszolunk a kérdéseinkre. Jobb híján. Közben meg nézzük a fotókat. Színesek, kopottak, repedezettek. Mintha az a mester már eleve így is készítette volna. Gyalulta, csapolta, összeillesztette, ragasztotta, beüvegezte (gitt, mint a Pál Utcaiban), festette, majd nekiesett egy kalapáccsal, csiszolópapírral, hegesztőpisztollyal. Antik hatású, mondhatni. De nem, ez antik. Régi. Hegesztőpisztollyal sosem lesz ilyen, hegesztőpisztollyal nem lehet történeteket égetni az ablakkeretbe. A hegesztőpisztoly fénye a camera obscura ablakán keresztül is csak egy fehér folt. Nincs adat.

Adatot akarunk. Történetet, mesét, kérdezzünk, válaszolunk. Történet nélkül nyomasztó ez a csend. Adat kell, mint Niépce kísérletéhez. Ha kell, mesélünk, kitalálunk valamit, a saját történeteinket, nézzük az ablakokat, ajtókat, és szempillantás alatt beindul a tükörreflex.