

Hari Kunzru: Deus ex machina (próza) 3

Báthori Csaba: A *Macbeth*ről (esszé) 10

Krulik Zoltán: Anyakönyv (próza) 20

Háy János: Mamikám (próza) 25

Egressy Zoltán: A legszebb idő (próza) 35

Hocza-Szabó Marcell: A mitológiaalkotó jelképrendszer felépülése

Mészöly Miklós *Szárnyas lovak* című novellájában (tanulmány) 38

Rábai Dóra: A Mészöly-értelmezés (kortárs) alternatívái

(Szolláth Dávid: Mészöly Miklós) 50

Deczki Sarolta: „Csupa pecsét vagy” (Háy János: *A cégvezető*) 56

Kovács Viktor: „Te fogod a régi és az új világot összekötni”

(Genealogikus összefüggések, testrepresentáció

Láng Zsolt *Bolyai* című regényében) 61

Békefi Teodóra: Legyek én az, aki vigyáz

(Ismeretelméleti és etikai kérdések Németh Gábor prózájában) 73

Németh Gábor: RÉS, avagy a helytelenségről (esszé) 88

Jenei Gyula: Múzeum a hatodikon (vers) 93

Kelényi Béla: Kép-terek/Tér-képek 3. (esszé) 94

Szabolcsi Alexander: A képégető és a golya (próza) 97

A borítón és a lapzárókon Lévai Ádám grafikái

E számunk szerzői:

Báthori Csaba költő, fordító (Bp.), Békefi Dóra kritikus (Bp.), Deczki Sarolta kritikus (Bp.), Egressy Zoltán író (Bp.), Háy János író (Bp.), Hocza-Szabó Marcell kritikus (Bp.), Jenei Gyula költő, szerkesztő (Szolnok), Kelényi Béla tibetológus, író (Bp.), Kovács Viktor író, kritikus (Bp.), Krulik Zoltán zeneszerző, író (Bp.), Kunzru, Hari brit-indiai író (London), Németh Gábor író (Bp.), Rábai Dóra kritikus (Bp.), Szabolcsi Alexander író (Bp.), Szilágyi Mihály műfordító (Bp.)

Azt mondják, mindenkinek van őrangyala. Nem a szóval van bajom. Azzal, ahogy használják. Szerencse értelemben, vagy egyéb véletlenszerűségként. Lefokozásnak tartom, ha metaforává egyszerűsítik. De mit tehetek, miután az Értelme Korának hajnala óta tilos szó szerint érteni, látványos csodának, kedvező fordulatnak tartani?!

Hari Kunzru 3

DEUS EX MACHINA

Az „őrangyal” kifejezés, persze, a legrosszabb fajta népi hiedelempléldája. Itt most nem fejthetem ki, mert ehhez – nektek halandóknak – több kötetnyi hittudományi magyarázatra volna szükségetek, melyet csak akkor olvasnátok el, ha ezek a könyvek óriási reklámot és dicsérő kritikákat kapnak. Az élet rövid, a művészet végtelen – mondta egy hitetlen*, bár amikor mondta, másféle életre gondolt, mint az enyém.

Azzal se terhelném e szöveget, hogy az „őrangyalt” mindig idézőjelbe teszem. Legyen elég annyi, hogy tágabb értelemben a jó szellem, a tündér, a dzsinn, a házi isten, a bálvány, a kobold is e fogalomkörhöz tartozik. Anyagtalan, erős és tevékeny lények. Volt idő, mikor reméltük, hogy lesz egy ember, aki megalkotja az összes vallás szintézisét, ami mindent megmagyarázna, helyettem is. Akadt néhány szorgos német, de egy ideje megszűnt az esély a sikerre, és idejémtúlt újra törekedni rá, mert ti a számítógépes játékokat alkottátok meg végül.

Így hát marad az őrangyal továbbra is. Nyilván vannak kérdéseid. Igen, Isten van. Igen, ő teljesen megértő. De nem, egyáltalán nem a saját képére teremtette az embert. Ez egy darabka hebraikus hiúság volt, amely számtalan bajt okozott az évszázadok során. Mint a mennyei sereg egyik tagjától, fogadd el tőlem, hogy Isten hátborzongatóbb a legkerengőbb dervisnél, a legelvontabb oszlopos szerzetesnél is. Igen, a hagyomány szerint mi, angyalok, gombostűfejen táncolunk. Ami nem korlátoz minket, hiszen – mint mondtam – teljesen anyagtalanok vagyunk.

Ami a vallásgyakorlást illeti, egyáltalán nem várjuk el a felekezethez tartozást. Helyeseljük a szertartásokat, a bűnbánatot, a böjtöt, az áldozást – csak tessék! De egyik sem hatásosabb a másiknál. Az őszinteség a lényeg. Azt méltányoljuk. De a dzsihádok és kereszties hadjáratok; a szektásság és a szakadárság; a viták, hogy hány ujjal vessünk keresztet; hogy maradjanak-e ábrázolások, vagy zúzzuk be őket – mindez nagyon távol áll a lényegtől. Alapjában véve: tégy, amit akarsz. Mulass. Révedj. Őlkez. Azt akarjuk, hogy jól érezd magad, de az ég szerelmére, próbálj rendes lenni. Nem túl nagy kérdés, ugye?

Ha belenézel a középkori angyaltan egy vékonyabb kötetébe, ott találasz megemlítve. *Liber Argentum* (1312) című könyvében Otto van Leyden

„az arkangyalok alá, de még a főbb döntéshozók közé” sorol engem. A drezdai bölcs, Athanasius Hermeticus lelki szeme előtt egyszer az egész függelmi viszonyrendszer megjelent, miközben kolostori cellájában feküdt. Sajnos,

ahogy leírta (*De Rerum Ignotum*), kicsit színtelen, mert szegény

4 Athanasius mindig jobb volt a meditációban, mint a szófűzésben.

A *Dictum Sapientae* ismeretlen 13. századi szerzője – a rágalmazás nagymestere – megadja a nevemet is, melyet azonban jelenleg nem áll jogomban felfedni. E papi előljáró (akinek történetesen Pablo volt a neve) jobban is tudhatta volna, hogy nem dobálózhat felelőtlenül bizalmas információkkal. Nem csoda, hogy rosszul végezte: az egyház bírósága máglyahalálra ítélte, amiért eretnek véleményének adott hangot Pál apostol nemi habitusáról.

Ám ez mellékes. Őrangyal vagyok, és születése óta egy Christina nevű ifjú hölgyre vigyázok. Mióta embriójának első sejtjei formálódni kezdtek, azóta kísérem állandó és teljes angyali figyelemmel. Ahogy kifejlődtek csontszövetének száalai, megjelentek az első vértestek szíve kicsiny tarsolyában, elbűvölten és elégedetten néztem, azóta őerte létezem.

Mint közismert, Isten útjai kifürkészhetetlenek. Az egyik legrejtélyesebb a megbízási rendszere. Hogy egy kis szakmai kitérőt tegyek, nem mindenkinek van őrangyala. Előfordul, hogy többeknek van egy. Ha nem is korlátok nélkül, de nekünk, angyaloknak, rendkívüli adottságaink és képességeink vannak, úgy-hogy ez nem olyan hátrányos, mint elsőre hangzik. Az Egyesült Államok déli részén, például, egy egész város osztozik egy őrangyalon. Ez nem valamiféle égi fukarság. Teljes figyelmet kap mindenki. Átgondolt az őrangyalok beosztása. Ám a módszer mennybéli, és Isten a legkevésbé sem nyújt betekintést a nyilvántartásába.

Tehát én Christinára ügyelek. Csak Christinára. Őt szívből szeretni, ez a rendeltetésem, és ebbéli érzésem csupán visszfénye Isten hatalmas szeretetének, melyet iránta és minden élő iránt érez. Christina huszonnyolc éves. Gesztenyebarna hullámos haja van, melyet hosszúra engedve visel. Olyan fénykoszorút von feje köré, miközben lépdél, hogy utána fordulnak, megnézik az emberek. Nem tud erről. Azt hiszi, csúnya. Részben amiatt, hogy nem divatos a testalkata. Teltebb, nőiesebb annál, amit a divatdiktátorok épp erőltetnek. De Christina szép. Rendkívül, fájdalmasan szép. Köldökmélyedése, kulcsfontjának vonala, bőrének finom mintázata – láttam kialakulni mind-ezeket – elbűvölőek. Christina szexi is. De erről majd később.

Christina költő szeretne lenni. Olyan, akinek közlik a költeményeit. Tizenhárom éves kora óta ír verseket. Nagyon jókat, de ennek sincs tudatában. Kétségei vannak. Sokat kételkedik, rongálja magát a tehetsége, a külleme, a jövője miatti aggódással. Legutóbb egy Robert nevű, hitvány alakkal rongálta, szomorította magát. Annyira, hogy a halál gondolatával foglalkozik.

Barátnője londoni lakásának fürdőszobájában a faliszekrény tükre előtt áll, kezében egy gyógyszeres üveg, a címkéjét nézegeti.

Teljesen elrélvül. A címke elkenődött felirata segíti a döntést. Iskolai kérdőívekre, adózási űrlapokra és más lehangoló, életidegen dolgokra emlékezteti. Christina mindig elvontnak és sorszerűnek képzei a ha-
lálát. Olyannak, mintha nem is vele történne. De most elérkezett az ideje – erősíti meg gyanúját a személytelen betűhalmaz. Még pár perc, és Christina lecsavarja a kupakot, kiborít egy maréknyi nyugtatót, matat a fogmosó pohárral meg a vízcsappal, aztán a tenyerébe vett összes keserű tablettát lenyeli a langyos vízzel.

És itt jövök én a képbe.

Christina az arcát nézi a tükörben. Szétfolyt a szemfestése, és azt gondolja, hogy a két sötét karikától foltos arcával olyan, akár egy panda. Inkább rajzokról és mesekönyvekből ismeri a pandákat, mint filmekből és fotókról. A valóságban egyet sem látott még, mert aznap, mikor apja elvitte az állatkertbe, nem bújtak elő. Az ő fejében a bambuszrügyet majszoló pandák mindig mosolygósak, mert a gyermekkönyvek rajzolói – emberi érzelmet tulajdonítva nekik – ilyennek ábrázolják őket. Ezért, hogy még jobban hasonlítson egy pandára, Christina, halványan belemosolyog a fürdőszobai tükörbe, mielőtt megöli magát.

Ismerem Christina minden porcikáját, gondolatát, érzését, hangulatát. Tudom, mit szeret, mit nem, melyik a kedvenc zenekara, hol az a pont a nyakán, melyet szeret, ha csók közben megérint a partnere. Pontosan tudom, milyen erősen szereti a kávé, és hogy mit súgott neki haldokló nagymamája a kórházban. Azt is tudom, hogyan fog hatni rá a maréknyi lenyelt pirula. Tudom a nevét az összes vegyületnek, amely kémiai kölcsönhatásba lép zsidbadt agyának megtámadott sejtjeivel.

És igencsak sokat tudok Robertről. Akinek sok van a rovásán.

A könyvbemutatóján olyan csaliszöveget súgott Christinának, amely már akkor is régi volt, amikor Boccaccio leírta a *Dekameron*ban. Egy mondatot, amely különféle változataiban tizenhét kultúrában van jelen, köztük egy 10. századi norvég rúnakövön. És Christina bevette! A taxiban Robert tapizással nyomult tovább, és a következő hetekben elkövetett egy sor galádságot, amit Christina izgalmasnak és szenvedélyesnek vélt. Aztán rajtakapta, hogy a másik barátnőjével kötött le egy karibi utazást. Kapcsolatuk tegnap véget ért kilenc hónapja és tizenhét napja során Christina bámulatatosnak tartotta Robertet.

Leginkább azért, mert kiadták a verseit, és egy díjat is nyert velük. Christina szerint Robert éles eszű, lángelkű és bátor – egyszóval: zseni. Szerintem üres, nagyképű, gátlástalan hólyag, aki a legjobb sorait egy manchesteri

költőtől lopta tíz évvel azelőtt. Egy nyári mesterkurzuson találkozott vele, és miután leminősítette, azt mondta neki, ha keményen dolgozik, egyszer még olyat is alkothat, amit érdemes megtartani. Robert velejéig romlott, alattomos gonosztevő. Az ágyban is gyatra, de ezt Christina – szerelmes lírai képzelemben elmerülve – nem érzékelte, vagy nem vette észre, hogy érzékelte. Ahogy arra sem figyelt, hogy legalább a teste vonzó-e.

6 Nézem Christinát, ahogy lenyeli a pirulákat. A grimasz, amit vág – arcizmai megfeszülésének és elernyedésének sajátos hulláma – négyéves kora óta ugyanolyan, és éppúgy ismerős nekem, ahogy utána három ujjal belesimít hullámos hajába. E mozdulatért szeretett bele egy Hervé nevű francia fiatalember tavaly egy párizsi kávézóban. Christina egyedül utazott Párizsba, hogy összeszedje magát egy Richard nevű silány, ámde publikáló fickóhoz fűződő fájdalmas kapcsolata után. Christina a limonádéjába kortyolva próbálta felidézni kedvenc számukat, amely – mint később kiderült – Richardnak egyidejűleg Wandával és Gabyval is kedvenc száma volt. Tűnődése közben emelte a kezét így a hajához.

Hervé szintén költő volt, ezért jó eséllyel pályázott Christina figyelmére. Igaz, természettől félnék volt, és még semmit nem közöltek tőle. Ennek ellenére, bátorkodott szóba elegyedni a szép külföldi hölgygel.

Sajnos gyengén tudott angolul, és Christina gondolatai túlságosan Richard körül forogtak ahhoz, hogy megpróbálja megérteni, amit Hervé mondott. Lerázta, mert a sokadik aznap délutáni nőcsábásznak vélte, aki fel akarja csípni őt. Kár, mert ők ketten szép reményű pár lettek volna. Akár a Nagy Szerelem is kibontakozhatott volna közöttük. Ehelyett Hervé egyedül téblábolt padlásszobájában, Christina pedig folytatta az irodalmi estek látogatását, kitéve magát annak, hogy olyan alakok mellett köt ki, mint Robert. A nemtörődömség szülte bizonytalanságban, de tudva, hogy nem vezet jóra.

Christina lezöttyen a vécéfedőre, fejét a mosdókagyló oldalának dönti, és leereszti a szemhéját. Mögötte benzodiazepin molekulák férköznek az agyába, kizárva minden nyugtalanságot és szorongást, mintegy lazító vegyi masszázst adva gondolat szövetének. Alvást, sötétséget, lezárást sugallva. Orcáján két ellentétes érzet: a mosdókagyló hideg porcelánja és kedvenc fekete mellényének meleg gallérja. A fürdőszobaajtó másik oldalán senki nincs. Csak egy nappali, egy dohányzóasztal, rajta egy teli hamutartó, egy üres vodkásüveg, és egy kehely elolvadt fagyalt. Paulette elment. Mindenki elment. Senki nincs ebben a lakásban Christinával, aki tegnap ment át Paulette-hez, és sírta végig az éjszakát a kanapén a tartalék paplan alatt, melyen mások szaga érződött.

Miközben Christina elveszti eszméletét, és lerogyik a kőre, autómotor duruzsolása hallatszik a lakás ablaka alól. Ahogy lennie kell. Aznap este, amikor Christina egy üveg olcsó vodkával küzdve felidézte szeszes mélypontjait

– melyek sora tizenhat éves korában egy autós moziban kezdődött –, én más-hol voltam. A háttérben azon dolgoztam, hogy más irányt vehessenek az események. Ehhez a leghatékonyabb eszközt vettem igénybe: egy számítógépet.

Csodás dolog a komputer. Charles Babbage, Alan Turing, Neumann János, még Bill Gates is – mind nagy kedvencem. Mióta e csodagépek az emberi társadalom minden területére behatoltak, a munkám jelentősen könnyebb lett. Az angyalok tevékenységük során, természetesen, a technika minden vívmányát használják, különösen az átlagember számára bonyolult, nehezen érthető gyors adatrögzítőket és –tárolókat. A modern világ érzékfeletti tevékenységének fő eszköze azonban számítógép. Egy olyan korban, amikor (az üdvösségpolitika új irányvonala miatt, melyet itt nem helyénvaló kifejtteni) szigorú egyezmény tiltja a csodatevést és a földöntúli erők nyílt megmutatkozását, nagyon szűk az angyali beavatkozások köre. Mostanság nemigen reptethetünk valakit vállra véve, jelenhetünk meg arany fényben fűrödve, vagy lehetünk más módon látványosak. Kár, viszont egy igazi művész a hátrányokat is képes előnyére fordítani. A minimalizmusnak is megvan a szépsége, és az én ízlésemhez a félvezetőkre épülő ténykedés áll legközelebb.

A sors megváltoztatásához jelen esetben beértem annyival, hogy elektronokat mozgattam. Konkrétan: féltucat ponton megváltoztattam az elemi részecskék töltését egy Suzie nevű ingatlanügynök asztali számítógépének központi egységében. Néhány egyest nullára, néhány nullát egyesre cseréltem egy kényes algoritmus futtatása közben. E kis beavatkozás folyamán módosult Suzie napirendje. Amikor ma reggel munkához látott, azzal szembesült, hogy az egyik találkozója, melyet a délután közepére tett, igazából kora este esedékes. Hogy este hétkor kell megmutatnia a lakást Harakami úrnak. Vagyis öt perc múlva. Paulette Conollynak sürgős az eladás, és Harakami Jukió esélyes vevőjelölt.

Természetesen, a japán érdeklődő elektronikus naptárát is átállítottam, úgyhogy most Suzie és Jukió egyaránt azt hiszi, hogy rosszul emlékezett: valójában három órával későbbre beszélte meg a találkozót.

A komputerekkel végzett munka szépsége a bizalmi jelleg. Ezek az ingatlanügynökök és a képregényrajzolók (ez utóbbi Harakami Jukió foglalkozása) életében oly fontos szerepet betöltő készülékek olykor zsigeri vonzerővel vagy kozmikus kisugárzással bírnak. Mély értelmű, misztikus tárgyak – sugallatok, megérzések hordozói – és teljes figyelmet igényelnek. Suzie és Jukió gondoskodik hibátlan és biztonságos működésükről, vírusmentességükről. A magasrendűvel szembesülve az emberi esendőség a hitre hagyatkozik. Mindkettő bízik az eszközében, és kétség nélkül elfogadja a

kijelzett időpontot. Ezért annyira hasznosak nekünk, angyaloknak ezek az alkalmatosságok. Ők lettek a modern kor ereklyéi, látomáshordozói.

Suzie és ügyfele könnyed társalgásba merülve lépked az emeleti lakás felé, ahol Christina eszméletlenül hever a fürdőszobapadlóján, és a
8 mosdókagylóban egy üres nyugtatósüveg jelzi ennek egyértelmű okát.

Paulette szólt Christinának, hogy későn jön haza, mert Clive-val találkozik, hogy tisztázzák viszonyukat. Említette, hogy jön az ingatlanügynök, és megkérte, hogy tegye elfogadható rendbe a lakást. Christinának zaklatottságában mindez kiment a fejéből, sőt óriási rendetlenséget csinált. Nedves papírzsebkendők, üres cigisdobozok, rágcsálnivalók maradványai, elszórt ruhadarabok és teleírt papírlapok borították a lakást. Ez utóbbiakon, vagy egy tucaton, Roberttel akarta közölni, hogy mit gondol róla. Szabadversben.

Christina mélyrepülésének nyomait meglátva, Suzie-nek a düh az első reakciója. Vannak, akik szándékosan megnehezítik a dolgát. De muszáj megbirkóznia a helyzettel, ezért színleg rámosolyog ügyfelére. Jukió visszamosolyog, de nem azért kényszeredett, mert őt is bosszantja a lakás állapota. Egyszerűen *déja vu* élménye van. Mintha már járt volna itt, szívta volna ezt az áporodott, füstös levegőt, melybe egy másik szag is vegyül, melyet szeretne elcsípni, megtartani és kiélvezni. Mert valakié.

Suzie épp átlépné Christina ledobott paplanját, majd kimondaná a végzetes „és ez itt a fürdőszoba” szavakat, amikor Jukió hirtelen úgy érzi, meg kéne állítania. Mintha szeretne felkészülni arra, ami az ajtó túloldalán várja. Sosem fog rájönni, hogy miért volt ez. És nem lepődik meg, amikor meghallja a sikolyt. Igen, Christina teste láttán Suzie – a sok kriminézéstől kialakult reflexként – felsikolt. Egy test a fürdőszoba padlóján neki azt jelenti, *itt bűntény történt*, és mire Jukió bedugja a fejét az ajtón, hogy lássa, miért sikított, már csuklyás hőhérokat lát lelki szemei előtt, és folyosókat, melyeken futva menekül.

Christina kifejezetten jól mutat, amit biztosan nem akart. Olyan testtartásban fekszik, amely több jelentős japán és európai műalkotásra emlékeztet. Oféliára. Hokusai alélt udvarhölgyére. Néha Jukió is e pózban ábrázolja hősnőit, leginkább Kék Lolát, akit többnyire a saját nőideálja szerint alakít. Ami felettébb kényelmes és – sietek hozzátenni: nincs részem benne – tökéletesen működik. Persze Christina nem bociszemű gyermekded figura, mint Lola, de hát Jukiónak nincs nagy tapasztalata háromdimenziós nőszemélyekkel.

Jukiót elsőre nem a haláleset lepi meg a fürdőszobában, hanem a halott lány szépsége. Nem éppen természetes, de bámulatos, és nagyon jól illik a képregények ízlésvilágához. Annyira fontos ez első benyomás, hogy mire Suzie sikoltozva visszaroohan a nappaliba, Jukió már el is tárolta az eszméletlen Christina alakját a „szívdobogtató látványok” közé, mely valahol mindenki memóriájában megtalálható, csak az emberek többsége nem tud róla

vagy nem fér hozzá. Nem így Jukió, aki néha képes egyik-másikat előhívni és szavakba önteni, némileg a 10. századi japán udvarhölgy, Szei Sónagon stílusában: „Míves penna vont a finom tusvonal, az estéli Ginza neonfényessége, magas pontszám *A szorít az idő* nevű videójátékban, a gesztenyeszín hajfellegű szép lánytetem”.

Jukió legugol, és kitapintja a lány pulzusát. Annyira gyenge, hogy alig érzékelhető. De Christina életben van. Jukió szíve nagyot dobban a felismeréstől.

Hívjon mentőt! – kiáltja ügynökének. Feleslegesen, mert Suzie – abban a hitben, hogy egy krimi közepébe csöppent – a rendőrségtől a polgári védelemig mindenkit riaszt. Tíz perc múlva szirénázástól visszahangzik az esti utca. Jukió próbaképpen megpofozgatja Christinát. Miután nem reagál, Jukió szánakozva leül mellé a kőre, és ölébe vonja a lány fejét.

A mentősök ebben a pózban találják őket. Megnézik az üres orvosságosüveget, és beadnak a lánynak egy élénkítő injekciót – felgyorsul tőle a szívverése, de nem tér magához. Jukió úgy dönt, hogy vele megy a kórházba. A mentőben le sem veszi a szemét a lány arcáról, amelyet kissé elcsúfít az oxigénmaszk.

Jukió így is elbűvölten nézi Christinát, és időnként sokatmondóan megszorítja ernyedt kezét. A lakásban Suzie egyik cigarettájáról a másikra gyújt. Paulette-t visszajöttét várja, aki közölte a fásztó és unalmas Clive-val, hogy mostantól egyedül fásztó és unalmas.

Mi egyebet mondhatnék? Mára végeztem, és tisztán művészi szempontból, minden simán ment. Szándék és forma tisztán megvalósult, és ez különösen jólesik. Egy ideig elégedetten távol maradhatok. Ismét megfigyelő leszek, lankadatlan éberséggel és szeretettel Christina iránt. Érdeklődéssel várom a fejleményeket. Jukió kiszakad a munkájából. A manga képregényírás nem költészet. A japán és az angol érzelmi skála nem mindig összeegyeztethető. Christina bonyolult, szélsőséges és sokkal kifejezőbb a maga nyelvén, mint Jukió a sajátján. És meglehetősen nyűgös, legalábbis ezekben a napokban. De furcsább párok is összeálltak már, némelyik általam, és – Hervéhez hasonlóan – Jukió is fejlődőképes egy kapcsolatban. Remélem, felismeri, hogy szerencsés ember. Kapott egy lehetőséget. Az ő arca lesz az első, amit Christina megpillant, amikor magához tér. Olyannak látja majd, mint egy angyalét.

Fordította Szilágyi Mihály

A *Macbeth* William Shakespeare legrövidebb, legvéresebb és legegyneműbb drámája. Fele olyan hosszú, mint a *Hamlet*. Ami a kiontott vér arányait illeti: megszámlálták, hogy a darabban száznál többször bukkan fel – olykor

10 Báthori Csaba

A MACBETHRŐL

1. rész

ijesztő halmazati szomszédságban – a *blood-bloody* kifejezés. Egyenműségben pedig (s ez Shakespeare-nél az uralkodó kisebbség) a *Julius Caesar*hoz vagy a *Coriolanus*hoz hasonlít.

Ami az előbbieknél fontosabb (s ez a *communis opinio doctorum*, a doktorok egyöntetű véleménye): ez Shakespeare *technikai* értelemben legtökéletesebb remekműve. Nem múló varázsát olyan jegyeinek köszönheti, amelyek a szerző más műveiben ilyen összességben nemigen ötlenek szemünkbe. Mindenekelőtt: a cselekmény rohanó, szinte süvítő ütemére gondolok. Az olvasó lélegzetvisszafojtva figyeli az események zúgó torlódását, majd a következmények hirtelen villanásait. Aztán említhetném a lineáris bonyolítás bámulatosan gazdaságos, mesteri kézzel szövögető, majd kibogozó technikáját. Aki a szöveget csak harmad-figyelemmel is követi, azonnal felfogja a gyorsan sorjázó tények szövevényét. A modellálás soha nem veti oly távol az anyagot a fősodortól, hogy ne értenénk egy-egy tett, gondolat vagy eszmei mozzanat logikáját. A mű könnyen áttekinthető – persze, végtelen tartalmi elemekre szétbontható, s végül örökre megmagyarázhatatlan – alaphelyzetekre épül, és alig-alig akad „elvarratlan” szál, vagy nyugtalanságot gerjesztő megoldatlanság (ilyennek nevezném Fleance teljes eltűnését, Donalbain ismeretlen sorsát, vagy azt, hogy a jogszerű skót trónörökösből vált új király, Malcolm nem űzi ki a boszorkányokat).

Én, mi tűrés-tagadás, sokáig fáztam ettől a darabtól. Minek keressek örömet egy brutális törtető meséjében, aki az erőszak kultuszában véli célba juttatni életét? Egyáltalán: miért a barbárság természetrajzát bámuljam s vizsgáljam tüzetesen, ha választhatok magasabb rendűt is a velőtrázó Shakespeare-i kínálatban? De aztán engeszteltek és segítettek a megértésben olyan lángelmék, akiket régtől fogva és mindörökre csodálok (hadd nevezem meg Tomasi de Lampedusa kis Shakespeare-könyvét, vagy Jászai Mari csodálatos *Lady Macbeth*-elemzését; de a tudást aprólékos pontossággal közvetítő modern Shakespeare-szövegkiadások is, mondhatnám, megindították felém ezt a kimeríthetetlen szöveget). Érdekes fordulat történt: a darabból mindjobban visszahúzódtak a nyers erőszak elemei, és előtérbe tolult a mű elsöprő erejű nyelvi villogása, az erőszakkal nem közvetlenül

összefüggő emberi vonatkozások sokasága, a lélekrajz ellentmondásokban kibontakozó sokrétősége.

Ráhökkenem: a *Macbeth* korántsem csupán a jogtalan hatalomszerzés és a vérengző uralom-örzés drámája. Hiszen a főhős viszonylag hamar megkaparintja a királyi címet, és legfőbb becsvágya kielégül. De ennyi 11 volna? És itt kezdődik (vagy: miután a lélek mélyén már réges-rég megfogant, itt folytatódik) a figura mélyebb természetrajzának észlelete. *Macbeth*, semmi kétség, gonosz pára, aki a trónért bármely gazságot képes elkövetni. De azonkívül még kitűnő katona (ha lehet ezt ma erényként említeni). Vagyis: hadi szolgálatai közben rendkívüli hősiességről tett már, több ízben is, bizonyosságot. Továbbá: szereti feleségét, s egészen addig, amíg érzelmeit a közös bűn elkövetése nem torzítja gyűlöletté, imádja ezt a nő-férfit, aki folyton fűti és tüzeli benne a nagyravágyást. (Valaha a koronát is, olvassuk, szerelmeskedés közben ígérte meg a Ladynek.) Szereti királyát, Duncant, elszántan hadakozik hazája üdvére. Tehát azt akarom mondani: ahogy egyetlen rossz ember sem csak rossz ember, hanem lappang a szívében valamicske jó, *Macbeth* is, így vagy úgy, felkelti és ébren tartja rokonszenvünket, minden vérszomja ellenére. Ez mehökkent, mindenképpen. Hogyan képes elérni Shakespeare ezt a hatást? Mi az, amit *Macbeth* iránt érzünk? Szánalom? Gyűlölet? Részvét? Szorongás amiatt, hogy kivetíti eléink a bennünk szunnyadó negatívumot? Mint Shakespeare-nél általában, itt sem segít egyetlen megnevezés. Iszonyodunk attól, hogy ő maga gyilkol; hogy bérgyilkosokat küld legjobb barátja, Banquo és fia megölésére; orvul megöletti *Macduff* feleségét és gyermekeit. És mégsem mondhatom, hogy reakción kimerül ebben a természetes viszolygásban. A dráma ugyanis fortélyos úton-módon megteremti a részleges rokonszenv, vagy a zsugorodó ellenszenv szinte észrevétlen biztosítékait. Feltűnik például, hogy maga *Macbeth* sem örül meg, sem nem öli meg önmagát; felesége ellenben holdkórossá torzul, s önkezével vet véget életének. Talán nem is észleljük teljes tudattal, hogy ez a vonás, tehát Lady *Macbeth* tébolya és önbüntetése növeli a férje iránti engedékenységünket, azaz csökkenti szigorunkat, hiszen úgy tűnik, a Lady mintegy átvállalja a gáztettek miatti közös felelősség oroszlánrészét. A szerző a darab közepén hovatovább elnémitja ezt az asszonyt, kivonja a forgalomból, s ezzel is jelzi: a feleség nem volt elég aljas, nem tudta büntetlen hordozni az önvád mérgeit, csalódása férjével szemben vigasztalan. A hatalombirtoklás üres ceremónia a szemében, értelmét vesztett erőltetés. Mintha úgy éreznék: a beváltott gyilkos ígéret kiváltotta benne az önmegsemmisítés kényszerét. És tudjuk: az öngyilkosság – még a legelvetemültebb gonosztevők esetén is – képes megkholni bennünk az együttérzés természetellenes vitaminjait.

Shakespeare-nek ez a formálása a Ladyvel kapcsolatban is óvatosságra int: meglehet, hogy (noha vérmesen és lázasan uszította férjét a gyilkolásra) valamikor esze ágába se jutott volna embert ölni a hatalomért. Tehát ennek az asszonymnak igenis van, vagy volt erkölcsi érzéke. Mint ahogy Macbethről sem tudjuk végső soron, hogy nem a boszorkányok, vagy „sors-nővérek” teremtik-e meg benne – mielőtt folytonosan unszólnák a rosszra – a gyilkos becsvágy indulatát. Nem volna vaskos tévedés azt gondolni, hogy Macbeth a sors présében cselekszik ilyen kegyetlenül. Ha viszont a természetfeletti elem döntően beavatkozik életébe, akkor felmerül a kérdés: mennyiben felel egyénileg mindazért, amit tesz.

De ennek az engesztelőedésnek más oka is van. Ahogy haladunk a műben, a merő megvetés furcsa módon azzal is csillapodik, hogy egyre erősebben érzékeljük: ez a Macbeth nem csak gyilkos és felbujtó, hanem egy tébolyult és végül üresnek bizonyuló hatalmi rögeszme áldozata is. Átkozott ember, de ugyanakkor rémtetteitől gyötört, a lelkifurdalástól mindvégig szenvedő, a törvénytelen gerjedelmek szélsőségei közt vergődő, önnön beszakadt szuverenitásáért szenvedő halandó. És, persze, a legfontosabb körülmény: az egész macbeth-i borzalom a lenyűgöző nyelvi képzelet síkjain jelenik meg, és az olvasó verbális hódolási készsége eltakarja, sőt elfojtja az erkölcsi ítélet „jogerőre” emelkedését. Shakespeare időtlen komplexitása ebben a műben is megbarátkoztat azzal a gondolattal: türelemmel kell viselnünk a tényt, hogy soha nem juthatunk végleges, mindenkit megnyugtató értelmezéshez. A. C. Bradley, az író egyik legmélyebb elemzője csak négy Shakespeare-figurát tartott „kimeríthetetlen”-nek; ezek: Hamlet, Kleopatra, Falstaff és Jago. Hogy miért csak ezt a négyet, azt még tán Macbeth boszorkányai se tudják. Mert nem „kimeríthetetlen” alakzat-e Lear, vagy Jacques, vagy Romeo és Julia, vagy Troilus, vagy Brutus?

És Macbeth? A híres Nietzsche-i állítás óta (*Morgenröte*, 240) – hogy ti. Shakespeare színháza nem hat az erkölcs síkján, és az író nem a drámai vétek kérdését helyezi a középpontba, sőt annak kimondását igyekszik elkerülni, továbbá hogy műveinek teljes körű átvétele éppen a *meg-nem-értés* rejtélyében történhet meg („egy Shakespeare-dráma célját előbb megigazítva és méltányosan kell megteremtenünk, azaz: nem megértenünk” – „uns den Zweck eines Shakespearischen Dramas erst zurecht und gerecht zu machen, das heißt, es nicht zu verstehen”), mindannyian azon tűnődhetünk: mi alapozza meg mégis azt a megrendülést, amely a mű láttán mégiscsak létrejön. (Ne nevezzük ezt katharsisnak.) Én magam is osztom a gyanút, hogy itt is – mint nagy művek esetén számtalanszor – a morális volumen esztétikai átlényegülésének varázsát éljük át, és a figura erkölcsi mibenléte másodlagos a modellálás esztétikai fajsúlyához képest. Nietzsche-nek igaza lehet, de igazsága mégis módosító járulékokat követel. A műben ugyanis számtalan ponton

át-átdereng a morális vonatkozások mértékrendje, és azok valójában még az öröm- és ösztönszempontra uralkodása közben is átítatják az olvasói befogadás folyamatát. Két példát említek, beszéljenek sok más helyett is.

1. Rögtön a darab elején a sebesült százados, miközben Macbeth és Banquo hősiességeit ábrázolja (ami részben borzasztó, részben szédületes, hiszen a hazaszeretetet örvén elszabaduló öldöklés tárgyyszerű leírása), azt mondja: Macbeth és Banquo „*mint két kétlövetű ágyú, / úgy / kettőzte meg csapásait az ellenségre: / ha nem az volt a szándékuk, hogy gőzölgő sebekben fürödjének, / vagy egy második Golgothát örökösségek meg, azt jegyezzék meg, / akkor nem tudok mit mondani*” („*As cannons overcharg'd with double cracks; / So they / Doubly redoubled strokes upon the foe: / Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorize another Golgotha, / I cannot tell*”). Itt nem az a döntő, hogy a Golgothahasonlat pontosan kinek a szenvedését jelképezi, hanem az, hogy egyáltalán szóba jön, és a véres esemény viszonyítási pontjaként tolu fel. Ha Shakespeare, aki valóban nem buksi erkölcsi példázatokat nyújt darabjaiban, teljesen mellőzni szeretne volna a morális szempontot, akkor még mellékesnek rémlő képanyagában sem említett volna igenis erkölcsi üzenetre emlékeztető műveltséganyagot. Azt hiszem, Nietzsche és föltétlen rajongóinak tévedése a sokszorosan kudarcot vallott kereszténység elutasításának indulatával áll összefüggésben, túlzó hangneme pedig egy mély és öngyötrő moralitás tükröződése. Számomra nem kétséges, hogy a *Macbethet egészeben* meg sem értenénk a vallási esetlegességek mögött elevenen élő belső erkölcsi igénykatalógus nélkül – mindegy, milyen vallásról beszélünk. (Akira Kurosava filmje éppen ezt igazolja.) Az sem kétséges, hogy nincsen nagy világirodalmi mű – Shakespeare *egész* életműve sem ilyen –, amely megállná a helyét, mint meztelen esztétikum. A *Macbeth* hatalmas, mély és nagyszabású képanyagot görgető jelenetei együtt járnak a belső radarjainkat folytonosan izgató, felháborodást gyönyörködéssel egyesítő „technika” ragyogásával.

2. A darab IV. felvonásának második jelenetében Macduff felesége és kislánya beszélgetnek. Lady Macduff azt hiszi, férje halott, és most új férjet apát kell keresnie. A párbeszéd háttérében a Máté-evangélium néhány verse húzódik meg (6. 26 ff.). A jelenet első felében a kisfiú meglehetősen cserfes nyelven, már-már frivol fifikával ugratja anyját az új párválasztásról és másról. Fölöttébb mulatságos nyelvelés, érdemes többször ízlelgetni olvasás közben. Aztán azonban hamar felbukkan a kérdés – mégpedig a nyeglének tűnő kölyök szájából –, hogy „*Ki az áruló?*” („*What is a traitor?*”). Mert azokat fel kell akasztani. De ki akassa fel őket, kérdezi a legény. „*Nos, a becsületes emberek.*” („*Why, the honest men.*”). Itt már kitágult orrlikkel lesünk-fülelünk,

hová terel bennünket megint ez a fortélyos szerző. De közben – a *honest* fogalmának bevezetésével – burkoltan mégiscsak etikai síkra terelődött a szó, hiszen az „áruló”-k kiszűrése nem csak jogi-hatalmi ismérvek szerint történik (főleg nem a korszak, hanem a történelem igazságszolgáltatása előtt), hanem (és döntően) erkölcsi mérlegelés alapján. Legalábbis 14 így érezzük olvasás közben. Nem? Ez nem amolyan henyé, könnyed kézzel odanyesett kérdés, hanem a Shakespeare-i eszméletnek igenis centrális tartalma. Mindezt aztán még megtézi a kis vakarcs azzal a roppant éles elméjű, korát messze meghazudtoló érettséggel, hogy: a gazemberek bolondok, ha nem ők akasztják fel azt a néhány becsületest – hiszen ők vannak túlnyomó többségben. Látjuk: ez a kis párbeszéd ugyancsak azt az óvatos tartózkodást erősíti, amely nem hajlandó kapkodó fölényrel rossznak bélyegezni az *egész* Természetet (amely ellen Macbeth fellázadna), hanem egyidejűleg észleli az aljasság viharos irtóhadjáratát és az ellentett értékrend sugallatait is. Shakespeare erkölcsi mintázata ebben a műben sem a keresztény moralitás képzetkörében helyezkedik el, tehát nem azt delejezi, hogy (teológiai zsargonban) az eredendő bűnnel megromlott Természetet a kegyelem, a bűnhődés, a megbocsátás vagy megváltás révén „szelídíthetjük”, hanem csak azt: a jogszerűtlen tett ellentettet szül, a bűn folytonos és erősödő lelkifurdalást gerjeszt, és rendszerint jogos büntetést von maga után. A darab azt is felejtethetetlenül mutatja, hogy az erőszakkal megszerzett hatalom csak úgy tartható meg, ha a felpiszkált vérszomjat újabb büntettek csillapítják, véglegesítik. A trónszerzés ábrándja nem egyszer kielégíthető szenvedély, hanem – a lelkiismeret kiélesedése miatt – a meg-megújuló nemi sóvárgás rangján álló indulat. „Nincs gyermeke!” – hangzik el a darab vége felé, s noha Lady Macbeth a darab elején szoptatásról beszél, feltételezhető, hogy a párnak nincs gyereke, és nem is lesz. (Bár erről nem értesülünk nyíltan, gyaníthatjuk, hogy a Ladynek Macbeth nem az első férje; esetleg szülhetett gyermeket másnak, nem tudjuk.)

Nincs hely itt ennek a döbbenetes erejű műnek tüzetes elemzésére. Azonban mondanék még pár szót Shakespeare nyelvhasználatáról, képzeletének természetéről, a dráma hatásmechanizmusainak egy-két eleméről. Nem a művek szerkezeti, lélekábrázolási, általános atmoszférikus jegyeiről szólnék (melyekről sokat és sokszor hallottunk már), bár azokat sem árt tágasabb összefüggésbe emelni, s együtt kezelni a konkrét, részletekben felragyogó s folytonosan villogó kis csodajelekkel. A *Macbeth* olyan parabola, amely ugyan mély, elvont tudás és élettapasztalat ismert és megismerhető elemeire épül, ugyanakkor tükröz bizonyos gnosztikus jegyeket; a világot nem keresztény távlatból nézi, hanem a gnosztikus megbotránkoztatás indulatával. A pesszimista gnosztikus alapfelfogás ugyanis (mely két istent különböztet) abból a belátásból, hogy a teremtés romlott és végzetes hibákkal

terhes, arra következtet: a fennálló világ teremtője, a demiurgosz maga is rossz, és semmi köze a jó istenhez. A jó Isten nem akarta a világot, és nem vett részt annak létrejöttében. Ezért nem is felelős érte. Az ember nem szorongás, korlátok és siralmas fenyegetések közt kényszerül eltölteni életét a világon, amely a Gonosz kezében van. Macbeth bizonyos kifakadásaiban épp ez a gnosztikus ízű világmegvetés tükröződik: mintha az ő lelke is csak „kívülről” vettetett volna az anyagba, kötődött volna a testhez, a demiurgosz bűneként (aki később megbánhatta tettét). A drámát azonban nem csak ez a feltételezett gnosztikus szellemi háttér teszi olyan riasztóan idegenszerű, és mégis egész valónkat megrázó példázattá, hanem főleg az a Shakespeare-re jellemző „egyetemesítő” tendencia, amely minden művét az *egész világhoz intézett*, csalhatatlanul magasra különülő megszólításnak mutatja: olyan szellem alkotásának, ami minden térben, minden időben és minden lelki szinten visszhangra talál. Ezt az egyedülálló, végső soron nevesíthetetlen, kimerítően le nem írható jegyekre mutató ábrázolásmódot itt mégiscsak szeretném, akár dióhéjban, pár vonás említésével jellemezni. Ha e színműveket kítartóan, minden külső és előzetes ismeret nélkül vizsgáljuk, rögtön szembeötlik néhány olyan vonás, amely a Shakespeare-mű hatását szinte elviselhetetlen nyomatékkal idézi képzeletünkbe. Ezek közül kiemelek néhányat, mielőtt pár szót szólnék a fordításról.

1. Ellentétekben gördülő, az egyértelmű jelentést ingó helyzetben tartó modor. A *Macbeth*ben ez a modor különleges jelentőségű, hiszen itt a földi és a természetfeletti szféra kölcsönviszonya növeli a dialektikus késztetést, s általános érvényű talánnyal tölti meg még a legegyszerűbb eseménytöredéket is (hadd említsem pl. Banquo megjegyzését, közvetlenül megölése előtt, III/3: Banquo: *Ma este esni fog*. Első gyilkos: *Hadd jöjjön le. /It will be rain to-night. – Let it come down.*). A gyilkos válasza nem csupán többértelmű, hanem egyúttal fenyegetés is, amolyan sötét árnyék, és szinte másodlagos, mi a konkrét jelentése. A zuhánásnak, leesésnek képzete önmagában fokozza az olvasó-néző borzongását.

De visszatérve a lényeghez: ez az ellentéteesség már az első jelenet elején, a világirodalom egyik leghatásosabb nyitányában megjelenik. A második vészanya az első kérdésre (*Mikor találkozunk megint?*) így felel: *Ha elcsitult a zűrzavar, / ha elveszítik vagy megnyerik a csatát. (When the hurly-burly's done, / When the battle's lost and won.)*. Látjuk: ha egyszerre történik meg a nyeres és a vesztes, abban a pillanatban. A vesztes (másnak?) nyeres, és fordítva. Sajnos, Szabó Lőrinc, aki pedig az ugyanabban a léthelyzetben egyidejűleg feltoluló világerők nagy megfigyelője volt, itt kissé megreppen: *vagy* kötőszóval fűzi össze a két igét: *S győz vagy bukik a vezér*. Pedig pontosabb, hűbb és főleg megrendítőbb erejű volna a folyamat mindkét oldalát

felvillantani az és kötőszó révén. Hiszen erről szól a dráma: a felemelkedés közben készülődő zuhanásról, a zuhanás közben ígérkező mentelemről. Az attitűd még izmosodik is pár sorral lejjebb, a vérszbanyák, kórusban, így zárják a belépőt: *A szép rút, és a rút szép (Fair is foul, and foul is fair)*.

16 A mondat a későbbi világirodalom fényében még járulékos tanulsággal is szolgál: egy évszázadokkal későbbi mű visszamenőleg képes megvilágítani egy összefüggést, illetve a korábbi képzet (és az egész *Macbeth*-tényállás) emblémája hirtelen szemléletesebb fénytörésben lebegteti a Rilke-sorokat is (*Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören.*). Mi történik itt? Váratlan helyről fény tódul felénk, és mintha egyetlen idegen mondat ezt is, a *Macbeth*-paradigmát is magyarázni vélné. A szépségben gyönyörködünk mi is, miközben a szörnyűséget látjuk megindulni és elharapózni, és igen, urambocsá', csodáljuk is, mert még arra is fittyet hány, hogy megsemmisítsen bennünket.

2. Az iménti tulajdonsággal rokon, mégis különbözik tőle: Shakespeare különleges észjárása és fogalmazásmódja. Azt hiszem, itt nem egyszerűen különcködésről van szó, hanem egy természetesen „másként gondolkodó” (nevezetesen: művészként gondolkodó) szellem gyakorlatáról, aki csaknem képtelen a lapályos síkra leszállni, de anélkül, hogy ezzel bármiféle berzenkedésünket vagy szorongásunkat kiváltaná. Amikor ilyen gyönyörűségek derengenek fel a szövegben, hirtelen megtorpanunk (lépten-nyomon), és eltűnődünk a fordulaton. Idézek példákat. Amikor *Macbeth* először meghallja a boszorkányok jóslatait, hüledezni látszik (a banyák, igaz, királyságot ígérnek neki, de *gyilkosságra nem szólítják fel*; a gyilkossági szándék, pár lappal később kiderül, már rég megfogant *Macbeth* lelkében). És azt feleli: *Állj, tökéletlen szószólók, mondjatok többet (Stay, you imperfect speakers, tell me more)*. Szabó Lőrinc itt megint, szomorúság, lényeges ponton pontatlan: *Várjatok még, homályos szónokok*. Tudniillik épp ezt a furcsaságot, a *tökéletlen* (hiányos, fogyatékos, elégtelen) jelzőt sikkasztja el, pedig ez a darabban centrális jelentőségű, és a szerző különös jegye: Shakespeare számomra valahogy azt jelzi, hogy ezek a jóslatok épp baljós csonkaságuk, homályosságuk révén is felidézik a későbbi elvadulást. Itt is „kizökken a világ”, a főhős épp valamely torz hiányosságot gyümölcsöztetve jut majd bitorlott hatalomhoz, és ez robbantja ki a tragédiákat. Shakespeare kedveli ezt a jelzőt: a *perfect spy o' th'time* (III/1), az idő tökéletes kémei, ez a betét pl. azt jelzi, hogy a helyes időpont megválasztása a tett sikerének feltétele. És mégis, milyen különös az elképzelés.

Másutt (I/4), ahol Malcolm herceg jelenti apjának, Duncan királynak Cawdor pusztulását, így szól: *úgy halt meg, mint aki járatos volt a halálában (As one that had been studied in his death)*. Nem különös? Hogyan lehet valaki

járatos (tanult, tájékozott) abban, amit még nem élt át? A válasz: sehoggy. Csakhogy itt műalkotásról van szó, és ez a fortélyos szómágus mintha csak azt akarná mondani: nem készületlenül fogadta a halált, „tudott vele mit kezdeni”. Nem szeretném itt ismét Rilke szókészletét segítségül hívní (vö. „saját halál”), de Cawdor halála (annak ellenére, hogy idegen kéztől, 17 orvgyilkosság áldozataként halt meg) érintőlegesen ugyancsak efféle párhuzamra emlékeztet. De önmagában is felejthetetlen, ahogy Shakespeare ennek az „árulónak” végét a méltóság fénykörével övezi. „*Úgy vetette el legdrágább birtokát, / mintha az valami elenyésző semmiség volna*” (*To throw away the dearest thing he ow'd, / As 'twere a careless trifle*). A magyarban ezt nevezzük *halálmegvető bátorságnak*. Csakhogy a *has been studied* kifejezés összegző jellegű, és ennek az attitűdnek eredetibb, megjegyezhetőbb, emlékezni alkalmasabb változata. Ilyen találatok esetén olykor hajlandók volnánk feltenni: a filológust, aki az Erzsébet-kori drámai nyelv árnyalatait mérlegeli, nyilván kevésbé bővílik meg az efféle egyedi fordulatok. Ő megmagyarázza, mit jelentett ez akkor, beágyazza az akkori – feltételezett – nyelvhasználati szokásrendbe, s ezzel mintegy semlegesíti, ami Shakespeare-nél mégiscsak a bámulatos tudás vízjele. Az én szerény javaslatom ilyen esetekben az volna: épp a különlegesség pedigréjét kellene kidomborítani, a találó képzelet mozgását leképezni, hogy méltányosan járjunk el e nyelvhasználat jellemzésekor.

3. Shakespeare nyelve, mondják, gazdagságban is egyedülálló, sokrétű, páratlan. Igen, de. S itt szeretnék szóba hozni valamit, amit pár sorral feljebb is elmondhattam volna. A 21. századi olvasó szemében nem elsődleges, mit jelentett, milyen jelentésmezőket lebegtetett összességében annak idején egy-egy szó vagy szócsoporth. Az a lényeg, hogyan hat ránk *ma* a szöveg, miért érezzük olyan varázslatosnak, dúsnak, feledhetetlennek. És itt nevezném meg azt az uralkodó mellékérzemet, amely ezt a nyelvet (itt főleg a tragédiákra, nem a döntően vígjátéki elemek dúskáló darabokra gondolok – bár: Shakespeare bizonyos műveit, pl. *A velencei kalmárt* hosszú időközön át játszották, mint vígjátékot is; ennél a szerzőnél szinte lehetetlen a csalhatatlan műfaji és egyéb besorolás), minden barokkos roskatagsága ellenére, a tárgyyszerű, hovatovább száraz objektivitás közelében tartja. Igaz, hogy ha jellemezni akar valamit, akkor három vagy hat hasonlati elemet is bedob a szövegbe, s ilyenkor képzeletének egész tűzijátékát megcsodálhatjuk. De alapvetően mégis úgy van: ez a nyelv súlyosan állomásozik a helyén, a nehézkedési erő biztonságával; olyan, mintha a teremtés kezdetétől fogva létezne, még éreznénk rajta a teremtő kezének melegét. Soha nem érezzük, hogy – főleg a jelzők terén – keresett volna, meszterkéltség vagy hajszolt. Mindig a helyzethez mért, az érzelmi masszívumok

kötegeihez arányosuló kifejezésmód jelenik meg a lapokon. Csak annyit mond, amennyit kell, de annyit mindenképpen. Hiányérzetünk sem támad. Nem mondhatom: ezt még folytathatta volna. Van a szövegnek egy bizonyos, mondhatnám, sűrűsödési együtthatója; már értem: Shakespeare mindig képes volna sűrűsödni, ikrásodni, összepréselni verbalitásának szertelenségre hajlamos erőit. A *Macbeth* – noha, természetesen, párbeszédes mű, mégis úgy érzem – monologikus alkatú színdarab (ennyiben hasonlít pl. a *Hamletre*), és ez a vonása még külön izmosítja a *sec* (száraz, hogy Stendhal büszke szavát használjam) stílus iránti éberségünket. A főhős nagy magánbeszédei (ahogy a magyar színháztörténetben régebben mondták), a tör- vagy a tomorrow-monológ elementáris hatású szópillérek a műben, s mégis úgy rémlik: a kisebb jelentőségű, tárgyalásos vonulatokban is észleljük e fukar szófelrakási technika szépségeit. Egyetlen példát említek. A III. felvonás 3. jelenetében a két felbérelt gyilkos meghökken, miért csapódott hozzájuk egy harmadik. Életszerű ez? Hogy egy aprólékosan megtervezett bűntett (helyszín, időpont!) elkövetésének pillanataiban hirtelen a semmiből odacsöppen egy ismeretlen cinkos, akit az első kettő ott ismer meg a helyszínen. Nem, ez nem „életszerű”. De mégis nagyszerű ötlet (mondom, kurta, laza szövésű, sziszegés-suttogás zörejeivel előadható gesztusokkal). Mert a színpadon „megváltó erejűvé” válhat az életben valószínűtlennek rémlő tény, ugyanis a lélektani törvény rögtön felébreszti bennünk a lehetséges magyarázatot: Macbeth még a gyilkosokat is megfigyelteti egy különmegbízott odaküldésével; biztosra akar menni, és talán retteg is az árulástól. Minden áruló maga is retteg az árulástól. Ez az apróság innen, a 21. század felől tekintve – miután annyi meg annyi tömeggyilkos diktátor neurózisát, üldözési mániáját, ezer torzulását láthattuk közről lángeszű ötletnek – a gyilkos-lélekrajz egyik prófétikus jegyének tűnik. Tehát a tömény, cafrang nélküli kifejezésmód az egész életmű egyik alapvető jegye.

4. Shakespeare elképzeltetlen a burjánzó, olykor bizarr tajtékot vető képanyaga nélkül. Fantáziája a legváratlanabb pontokon, látszólag indokolatlanul, eszmei összefüggés nélkül veti felszínre alakzatait. Ha állítani akar valamit, képet iktat a fogalmi gondolat helyébe; ha az átvitt értelmű közlést érzékletessé akarja tenni, látványos összefüggést teremt; vagy egyszerűen csak medret vés az önmagában is nyomatékos gondolatnak valamilyen képmelléklet hozzáadásával. A kép egyik funkciója: *azonnali* belátáshoz löki az olvasói-nézői eszméletet. Az elme felfogja a közlést önmagában is, de a kép mintegy beoltja tudatunkba a nem könnyen átvehető tartalmat. Másik funkciója, azt hiszem, a megjegyezhetőség fokozása: a kép nagyobb kapaszkodási-tapadási felülettel tódul felénk, hamarabb meghódítja kíváncsiságunkat, mint a „magyarázó ábra” nélküli tételezés. Lady Macbeth az elején (I/5), miközben jellemzi férjét, azt mondja: *De félek a természetétől: /*

túláságosan tele van az emberi jóság tejével, / semhogy a legközelebbi utat választaná (Yet do I fear thy nature: / It is too full o' th' milk of human kindness, / To catch the nearest way). Ez a forma sokkal több, mintha csupán azt mondaná: nem mer habozás nélkül gyilkolni, mert túl jó ember. A tej képzete láttatja, érthetőbbé teszi a megállapítást, és egyszerűsre 19 szórakoztató, „ízfokozó”. Magyarul ezt mondjuk a jó emberre: *Ártatlan, mint a kifejt tej*. Vagy: *Fehér, mint a tej*. Lady Macbeth szíve fehér. Ezen a ponton majdnem megindulunk, és rezerválunk némi rokonszenvet a gaztetekre készülő főhős iránt. És persze, mint ahogy a Shakespeare-dráma lélektanához ez lényeg szerint hozzátartozik: a *szüntelen éberséget tápláló stabil feledés* folyamatában már nem is emlékszünk arra, hogy az I/2-ben Macbeth még olyan kegyetlen gyilkok-masinaként rémlett fel, aki ellenfelét „széthasította a köldökétől az álláig” („unseam'd him from the nave to th' chops”). A cselekmény lenyűgöző rész-eseményekből összetapadó – csak az alapeszme síkján eszmeileg lineáris – menetében alig-alig vesszük észre, hogy a mű voltaképpen meglehetősen ellentmondásos jellemképek hínárszövevényeként úszik a végkifejlet felé.

A képszerűsége még egy-két példát. Amikor Duncan király köszönetet mond a visszatérő harcos-párnak (Macbeth, Banquo), így fordul Banquóhoz (I/4): *Üdv nektek itt: / már elkezdtelek elültetni, és arra törekszem, / hogy buján növekedj* (Welcome hither: / I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing). Itt, úgy érzem, kissé túl nagy amplitúdót vesz igénybe az író egy véznább közlés köpönyegeként – de ez csak a benyomás első harmada. Ebben a megjegyzésben kétirányú jellemzési szándék lappang: az író egyrészt a nemsokára eltűnő király nagylelkűségét domborítja ki (mint már rögtön az elején, a vérző százados jelenetében), másrészt azonban Banquo dicséretén át szaporítja a pozitív oldal érzelmi összegeit. Nem csak a Rossz ámokfutásának állomásait kell jelölni és árnyalni a drámai súlyelosztás mérlegei szerint, hanem az eltaposandó Jó ellentett jelenlétét is. És ezt a szándékot gyöngéd arabeszkkal övezi ez az öntözéses metafora.

Nem szeretnék megfeledkezni a „kölcson-ruha”-hasonlatról (I/3) sem⁴. Macbeth, miután megkapta a „Cawdor thánja” címet, s Cawdore még él, színlelt meghökkenéssel azt kérdezi: *miért öltöztettek engem kölcsönzött ruhákba* (why do you dress me / In borrow'd robes)? Mint ahogy az „emberi jóság teje”, úgy ez a „kölcsonruha”-hasonlat is páratlanul érzékletes gesztussal fejezi ki a figura lényegét: azonnal megsejtjük a jóságnak tódított habozó hajlam valódi természetét, és az elbitorolt királyság aránytalan, nem Macbethnek szánt méreteit.

Ráfű a szél és már nincsen többé.
Elfeledi a hely is, ahol állott.
(102. Zsoltár)

20 Krulik Zoltán

ANYAKÖNYV

(részlet)

Nyílt az ablak, s anyám jelent meg a párkányra fektetett bordó díszpárnára könyökölve. Hallottam, ahogy ropog benne az afrik. Egy vászonzsákot tömött meg velem, s a levarrás előtt belegyömö-

szölte a díszes huzatba. Az öltéseket sodrott arany zsinórral fedte. *Rafinéria kell ám, a paszpól varrás eltűntetéséhez.* Az Anyák boltjában vásároltuk a hozzávalót. A polcokon bársonyok, selymek, szövetek pompáztak, damaszt, puplin, szatén, batiszt, taft, tüll, muszlin, moaré, mint az Ezeregyéjszakában. Csak találgatom, mekkora lehetett a színözön. Itt volt Galla centruma, a Fekete Gyémánt, járdaszintig érő okkersárga átlós rácsú ablakaival, zónapörköltjeivel, az Iparostestület, az Edison mozi, a Szabadság, jellegtelenné csupaszítva. Innen futottam hazáig a filmtől részegen vihar kifordította esernyőmmel Antonioni *Nagyítása* után, s itt találtak rám két-három évesen, a rézkorlátok, standfotók között önfeledten biciklizve. A Skrinjár-féle fényképész-műterem kirakatának képei előtt is elmélázott anyám, – s amikor a három utcát magába eresztő Piac tér mutató házának patikájába szándékozott betérni, a gallai temető és a háborús emlékmű mögött, hogy el ne tűnjek – a zárható kapus hátsó udvarba küldött egy nyáron is hűvös lépcsőházon át. A járda közein ki-bejáró hangyákat terelgettem, míg nem találtam játszótársat. Golda néni kalapos kirakata volt a következő állomás, majd a Ferke doktor házától induló meredeken emelkedő utca üzletsorán haladtunk apa üzlete felé. Időre mentünk s anyám sietett volna, ha nem rángatom oda a hangszerbolt kirakatához, de odarángatom. A trombiták arany tölcseire érdekelnek, s tapadnék már az üveghez, mikor felsikolt. Babonásan irtózik a kosztól, s itt Gallán minden porlepte volt, éjjel-nappal szitált a cementgyár füstje. Öt perc, mutatta apám, vagy még annyit se adott, hogy anya kifújja magát, s már a Bujdosó-féle kárpitos műhelyben folyt a *traccs*, ahogy az ilyen koccintásokkal járó eseményeket titulálta a társaság. Az egyetlen üres székkal anyámat kínálták, a másikon a töltőtollas ült, Libál Karcsi úr, számúzva a műhelyajtó mögötti sarokba kis kasznijával. Pestről ingázik, mióta golyóstoll a divat, s én őt lestem, várva, hogy játszassak kiszuperált töltőtollaival, anya fel is hajtotta az ingujjamat, s egy stampedli diólikórt is utána. Mire kimosakodtam, szappanos tinta pacnikkal lett teli a tükör, s mint egy visszapiillantóból,

láttam, ahogy a segédek egy kibelezett ágyat, a kikandikáló rozsdás epedaru-
góikkal a falhoz támasztanak. A könyvkötő műhely volt a következő stáció.
Elülső terét ébenfekete öntöttvas krokodil foglalta el. Karja a plafonig ért, s
könyörögnöm kellett, hogy felemeljen valaki, és belekapaszzkodhas-
sak, többnyire a mester, Krasznai úr volt rá kapható. *Ragadd meg jól,* 21
kisöreg, két kézzel, s a testsúlyomtól, ahogy süllyedtem alá, szuszogni,
csikorogni kezdett a szörnnyeteg, míg észrevétlenül, valami pedálra csúsztatta
a lábát, és én kapálózva fönn maradtam, mint Heni bácsi krampusza a báb-
színházban. Ha akarom, a Körönd is ott áll még az út végén a vonuló csillékkal,
s az Állami Áruház a zöld biciklimmel a kirakatában. Hátrafordulni tilos,
s a romtemplom nyomai után koslatni a Kálvária-hegy tetején, tudom,
de hogy a Köröndöt hívták *Bohóc körtémek* is a szénportól feketéllő
arcú bányászok után, már a Harasta kocsmában emlegetik csak.

Új Forrás 2021/8 – Krutik Zoltán: Anyakönyv
(részlet)

A vadszőlő levelek között sütkérező kaszáspók mindjárt a legszembe-
szökőbb tulajdonságával mutatkozott be, ahogy közeledésemre vadul
rángatózni kezdett. Az egész testét megmozgató jelenés volt a pot-
rohától a hosszú csápszerű lábak utolsó ízéig. Olyasféle, amikor a mo-
sógép a végső fázisban centrifugázni kezd. Hogy miért e nyolclábú
maradt meg első állat-élményemnek, míg lakásunk a Kálvária-hegyen
többet kínált volna. Anyám tyúkot tartott, ketreccben nyulat, ismer-
hettem az eltévedt őzek hangjelzéseit, a róka nyüszítését, amikor
csapdába lép, s az első kényszerű hurcolódásunk után, (nagyanyá-
mék kutya őrizte kertjében) a gyermeksírást hallató macskák vinnyo-
gását? A pók az idegenséget jelölte, az ismeretlent, a háziállataink, a
vadak, a mindennapok társutasaiként hangjukkal már a pólyától ro-
konaim lettek. Hogy ne legyen annyira tökéletes idill, kétéves korom-
ban egy farkaskutya kiharapott az arcomból egy darabot, ami ott
leffegett a fülem és az orrom között, ahogy ordítok, s anya pánikba esve ro-
hangál le-föl, a haját tépi, mígnem fölkap, és a karjában tartva szalad velem
Ferde doktorhoz, aki visszaforrasztotta. Így magyarázták el később, e szóval
illetve a kis műtétet, amikor a tükörben nézegetve magam érdeklődni kezd-
tem a forradás eredetéről. S azt is megtudtam, ez a kutya részéről csak amo-
lyan legyintés volt, kis pofon, hogy *no-no, nem huzigálhatod a farkamat,*
kisöreg. Ha tényleg haragudott volna – magyarázták a kutya-szakértők, tud-
ván a méreteket, nevezetesen, hogy az állat és az én fejem nem volt egy ma-
gasságban – szétmarcangolta volna a testem.

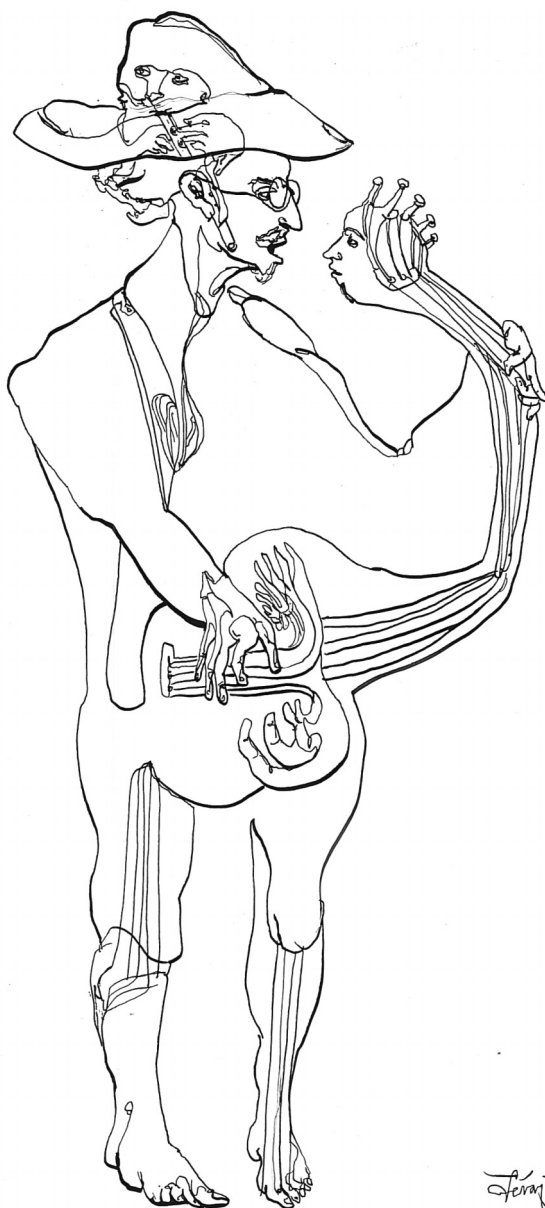
A mamilulát fokozatosan vette el anyám, mindig felébe vágva az alváshoz
rendelt rongyot. Amikor úgy tartotta, a tiltás, elvonás, anyapótlék eltüntetés
megengedhető, nem sérülök. *Elvégre nagyfiú vagy már.* A puha rongyot, amit

csecsemőkoromtól tett a fejem alá. A költözés után még sokáig tettem arcom a fürdőszoba fogasán lógó hűvös szatén köpenyének pöttyei közé. Évek múltán, egy lány illatát őrző pulóver vette át e szerepet a fürdő kéklő párájában.

22

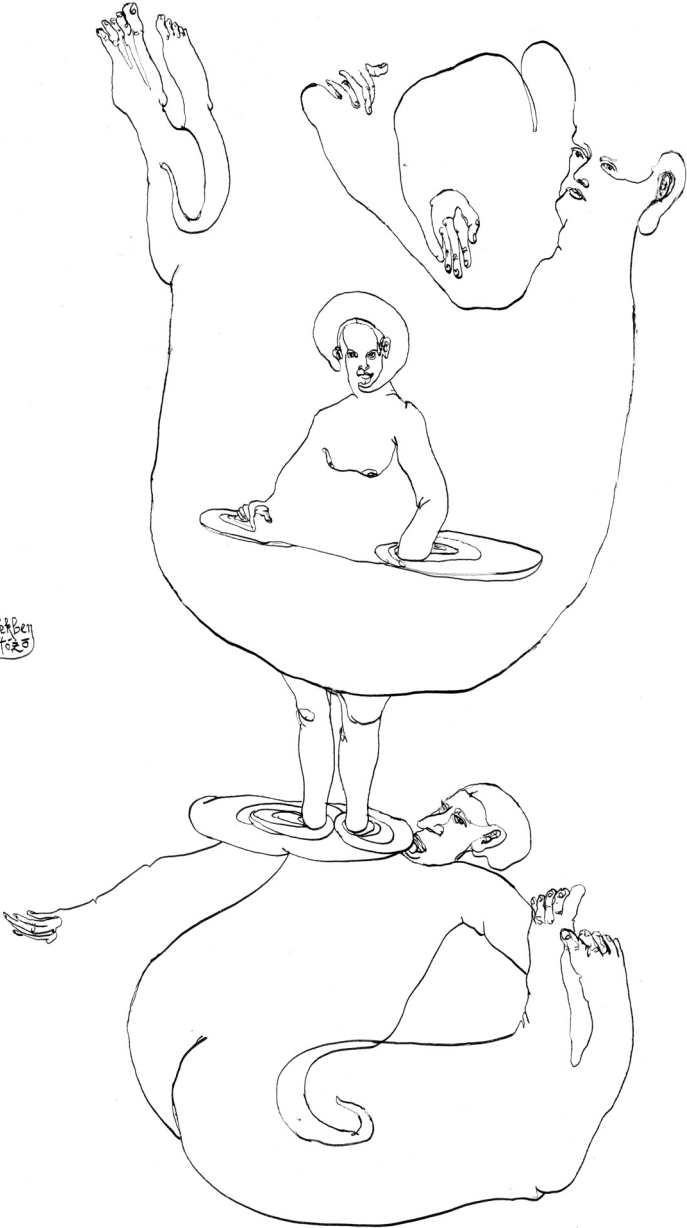
Nem először tekertem le a hegyről a szerpentes utcákon a háromkerekűmmel, anya szaporán szedte a lábát. Költözésünk napja volt. Csak egy búcsúszóra, köszönt be néhány szomszédhoz, s az óvoda udvarán, az óvónők gyűrűjében, váratlanul leguggolt hozzám, nem akarnám-e odaajándékozni a bringámat a *kicsiknek*. – Kinőtted már – folytatta könnyörtelenül. Valamit duruzsolhatott még a fülembé, talán hogy húsvétra a nyuszi biztos hoz egy újat, egy kétkerekűt, vagy ilyesmit, mire odatoltam végül elszorult torokkal az óvónők lábaihoz a gépet.

Másnap reggel már korán elindultunk. Némi elfogódottsággal lépdeltem mellette, le nem véve szemem a cipóm orráról. Nézd, milyen aranyos a te kis új óvodád, mutatott anyám a mézeskalács épületre. S hogy ez az én kis óvodám, timpanonos oszlopaival, piros cseréptetővel, füstölgő kéményeivel, tetszett is nekem. A kapuban ácsorgó asszonyok egyike fogott kézen, s már szaladtunk is a visszhangzó csarnokon át, lépcsőkön felfelé. Magamhoz se tértem, mikor a csomó, szaladgáló gyerek között találtam magam. A sarokban szőrös nagy fülű pamacs hevert, s át kellett magamat verekedtem a fogócskázók között, hogy magamhoz szoríthassam. Csak úgy odadobhatta valaki, ráunt már, olyan nyeszletten hevert, megsajnáltam, s akartam volna mutatni a dadusnak, mikor megszólalt a csengő, s egy magas, vastaglábú nő sorba rendezve minket körbevezetett a folyosókon. Egy fénylő kopasz fejű ember képe előtt hirtelen megállt. Mutatóujját a szájához érintve körbe hordozta tekintetét. *Ő a ti édesapátok* – suttogetta áhítattal. Édesapánk a kalászkokat morzsolta a búzatáblában. *(Amikor megállította a kocsisort, hogy sietős dolgát elvégezze, kifelé jövet, hirtelen ötlettől vezérelve kapta le a fényképész. Rákosi elvtárs, fogjon már egy kalászt a kezébe!)* – Ne bámészkodj te új kisfiú – csattant rám a vastaglábú, s láttam, a középen gombos köpeny a gombolásnál végig megfeszül. Combjai, mint a szovjet atlétáké. Úgy hajolt le hozzám, ahogy az *Iván gyermekkorában* a lassított felvételen a kisfiúhoz hajol le a katonára. – Kinek a fia vagy? – kérdezte. – Édesapánké, feleltem gyorsan, s hátraleptem kicsit. Ágnes nővérem jutott eszembe. Elmosolyodott, de nem jóízű volt a mosoly, inkább vészjósló, mint a gonosz mostoháé. Ide állj, mutatott a két ablak közötti falra, s elviharzott. A gyerekek korábban eltűntek már. Arra gondoltam, anyám is mostohája Ágnesnek, de nem gonosz. Koppant egy esőcsepp a bádogon, kettő, három, majd az ablak üvegét sorozták. Elhomályosult az ég, az esővíz elöntötte az ablaktáblákat. Egy fészek tűnt fel a párkányon, az ereszcatornából sodródhatott ki, láttam az alján egy ázott kis verebet.



Új Forrás
Krutik Zoltán

Krutik Zoltán
2021



Fei Jiakun
2018

Fei Jiakun
2018

Jó vót, hogy odakötöttünk, előtte a temetőné laktam, mer ott vót a Ragyásmaris meg a Mucur háza, hát onnét csak ejönni vót jó. Mer a házba is hallottam, amikó temettek, meg fétem is a halottaktó, hogy átgyünnnek. A halottak má nem bántanak, monta mindig a Mamika, csak attó kő féni, aki é, de én fétem a halottaktó, hogy odagyünnnek, oszt evisznek magukka, gyünnnek a csontok, nem csak egy, az egész temető, meg még olyanok is, akiktő még

Háy János 25

MAMIKÁM

(regényrészlet)

életükbe is fétem, ott megy elöttük a pap, olyan fekete ruhába, az vezetí őköt, oszt kiabának, hogy megindút a fájdalom, a sírodho érté, a csontok éneköték, vót nekik kaszájuk, mer úgy gyünnnek vissza, kaszáva. Nappa temettek, éjje meg fétem, hogy kigyünnnek, ahogy a bugarak kigyünnnek a fődbő. Meg az is vót ott, hogy amikó ement az esze nekik, a Marisnak meg a Mucurnak, akó vót, hogy kizavartak a házbó, akó is, amikó tél vót, mink meg bebújtunk hátra, ahó régen az istálló vót, de most nem vót benne semmi, egy kis szalma legfejjebb. Szalma vót, ott bújtam össze a gyerekekke, bujjunk össze, mind a szegin ember malackái, montam nekik, mer ezt monta az édeasapám is, amikó még vót, és fáztunk, oszt összebujtunk, én vótam nekik az anynyuk, mer nem vót nekik se.

Ott hallgattuk összebujva, hogy kiabának, osztán ha megunták, éneköték, száz forintnak ötven a fele, üvötötte a marha, erre a Maris is, hogy egye meg a fészkes fekete fene, ténleg ement az eszüik, a kecskének nagy szakálla van, anyósomnak nagypicsája van, nem lehet az ember fábó, osztán hogy szeretlek, Maris, osztán hogy tosz meg, Mucur, tosz meg, ezt kiabáta a Maris. Megtoszot a szomszédember, mondja a Mucur, megtoszot, mi? Meg, mondja erre a Maris, adott érte pálinkát, és akkó a Mucur megin ekezdett kiabányi vele, te bűdös kurva, a gyerekek kitő vannak, azok kitő, tőled, te marha, toszá má meg. A Mucur meg úgy csináta, hogy verte is közbe a Marist, hol a pálinka, hova raktad, a Maris meg üvötött, hol azé mer aszonta jó, hol meg, hogy ez fáj, ez fáj, te marha. Marha vagyok, mer olyan vagy, megőnélek, de nem akarok börtönbe menni, micsinász te velem, te mocsok, hogy lehánám a pinádat, mer az olyan, hogy mindenki belelógattya. Nyomjad Mucur, nyomjad. Te kurva, te ribanc, monta a Mucur, most aggyad nekem is, amit másnak attá, mer ez az enyim. Tosszá, Mucur, toszá!

Azé engem is kicsit kivert a víz, mer mégiscsak az vót ott, a sok kiabálás mögött, ami jó. Nyomjad, Mucur. Te bűdös kurva, téged mindenki megtoszhat, de most az enyim vagy, és szétbaszom a pinádat. Basszad, basszad,

monta a Maris, toszá má meg. A gyerekek ott bógtek a szalmán, ahol régen biztosan kisbornyúk heverték. A bornyú anyja is külömb vót, mind ezek az anyák, mind az enyim is vót, akik csak szútek bele a világba, oszt azt csináták, amit csinátak, mink meg ott hevertünk a szalmán a kicsikke, mer azok

26 nem is tutták, mi van, csak én tuttam, mosmá tuggyák azok is, mer aki így nyó fő, megtanúja, de akkó még csak azt kértik, hogy nem mesész nekünk, oszt montam nekik valamit, mindegy hogy mit, mer nem figyetek, csak azt akarták, hogy hajják, hogy valaki beszé. Ecce vót egy báránka, oszt Karcsinak hítták, oszt szerettik, mer má aluttak, nem köllött a mesét modani, hogy mi lett azza a báránkáva, meg oszt bent is csönd vót, én meg arra gondótam, nem akarok cigán lenni, osztán hallottam megin a halottakot, hogy gyűnnek értem, mind máskor is, kaszával a csontok.

Ahogy lehetett, ekötöztem, mer vót ez a gyerek, nem ötet akartam, de ő vót, akkor aszt kő akarni, aki vót, a Mamika is monta, hogy meg lehet szeretni azt, aki lesz, nem kő az a nagy szerelem, mer egyik is olyan, mind a másik, ha nem bánt, meg csinája, amit csináni kő, hogy gyerek, meg nem iszik annyit, akkó jó, mer nem akar senki mást, csak azt, hogy ez legyen, oszt minden emberbe megvan az, ami ehő köll. Hozzá kő szoknyi ahhoz, ami lett, mer nincsen más, csak az, ami van. Csak egy szekeret lehet tónyi. Nekem meg ez lett, ez a gyerek, a Csaba, az vót a neve, most is az, de nem tuttam, hogy milyen, amikó még csak az vót, hogy ez van.

Különben soha nem bántott, nem olyan vót, mind a néger, csak nem csinát semmit, olyan ganaj vót, hogy még bántani se. Űt a tévé előtt, oszt nézte a sorozatokat, meg a reklámokat is, meg mindent, jó olyan szerelmes sorozatokat nézni, én is leűtem néha, ha vót időm, meg befekűttem az ágyba is, oszt vártam, hátha arra gondó, hogy megfog ott, ahó meg kő, mer a tévébe is az van, de nem fogott meg, mer nem akarta megemeni a kezit, csak űt, oszt nézte a képet, csak azt csináta, mer aszonta, beteg neki az idege. Mondta, hogy rosszú van, ha emberek közé megy. Mi van akkó, kérdeztem, de aszt vártam, hogy rám csúsztassa a kezit, oda, ahol jó érezni, hogy ott van. Hát olyan, monta, hogy kiveri a veríték, meg szédű. De akkó nem veri ki a veríték, amikó megeszi a gyerekek elő az ebédet, akkó nem szédű, mindent megtalá, nem lehet edugni, ha a gyerek kapott a Mamikátó valamit, egy csokit, azt is megtaláta, oszt megette, ha a gyerek nem látta, akkó, ha efogyott, visszaűt a tévéhő nézni. Mire gondósz, kérdeztem tőle, mé mire kőne, monta, nem gondolok semmire. Rám, montam. Rád se, monta.

Amikó egyűttem a temetőtő, akkó még gondótam, más lesz, mer kicsit más is vót, meg az is jó vót, hogy má nem köllött hallgatni, ahogy a pap temet, meg nem köllött fényi, hogy a halottak kimásznak a sírbó, oszt evisznek. Jó vót egy darabig az Őrzsinei házába. Biztos bánta, hogy egy cigánnal, mer én cigán vótam, szégýőte, de paraszt nem lett vóna neki, mer nem vót

semmije, hiába dógoztak annyit az apja is, meg az anyja is, nem vót nekik semmi, csak erőköttek, de nem tuttak összedógozni semmit, nem olyanok vótak, mind a Fiatalpapa, mer az tutta, hogy mit kő dógozni, mit kő ütetni, amibő píz van. Meséte a Mamika, hogy mennyi píz vót akkó, hogy aszt vettek, amit akartak, meg vót nekik minden, ami csak az orvosnak vót, 27 olyan is, ha monták a gyerekek, hogy most ez Pesten ennyibe meg anynyiba kerú, akkó csak odaatták nekik aszt a píz, oszt megvettik maguknak. De az én uram anyja meg apja csak kijártak a mezőre, oszt kapátak, meg kaszátak, de píz nem vót belőle, oszt a gyereküknek se tuttak anni. Mibő is tuttak vóna, a semmibő nem lehet, meg nem is tutták taníttatni, mer a gyerek nem is akart tanúni, semmihö nem értett, semmire nem lehetett hasznáni. Ekütték Gyarmatra iskolába, mer mindenkit ekütték, de nem tanút meg ott semmit, oszt a végin visszagyütt, pedig még a cigánok is evégeztik, még a néger is nehézgépezelő vót, neki is vót szakmája, de ennek az embernek nem lett. Montam is a Mamiknak, micsinájak vele, mindegy mit mondok, egyik fülin be, a másikon ki, mindha nem is beszétem vóna. Legalább nem ver, monta a Mamika. Jobb vóna, ha verne, legalább csinána valamit, olyan, mind a gaz, csak nyő, oszt issza a vizet, de nem mozdú meg, ha belerúgok, akkó se. Legalább csak vizet iszik, monta a Mamika, az legalább ingyen van. Még csak az kőne, hogy pálinkát, hát akkó má ténleg, az mi vóna, milyen élet, de így is semmilyen. Hiába kérdezek tőle valamit, nem mond semmit, nem is tud má beszényi, olyan, hogy néma. Mé lett nekem ez, mé büntetett az isten, pedig én nem tettem senkinek rosszat, nem vagyok olyan, mind az Őrzsínéni vót.

Ott van neked, mondta akkó a Mamika, a Bernike, meg a másik gyerek is, aki meg rendes, nincs neki hibája, a Timike, abbó a gyerekbő lesz valami, monta, mer akkor az látszott, hogy lesz, nem is nézett ki cigánnak, azé vót jó, hogy a Csaba nem vót cigán, mer örököte azt, hogy nem úgy néz ki, mind az, akire mingyá, ahogy ránéznek, aszongyák, hogy vi-gyázzá, ez cigán, tedd a bukszádra a kezedet, meg teccő, de nem köllesz nekem, mer a cigán csak kurva lehet, mer úgy van a cigánokná, hogy annak aggyák a pinájukat, aki épp ott van, nincs olyan, hogy az ura. Nem, a Timirő ezt nem gondója senki, mer neki nem cigán kivú semmi, csak a vére, kivú apja, de belú olyan, mind az a nő, aki engem szűt, de akkó még nem tuttuk, csak később ütött ki belőle a vér. Mer a vér olyan, hogy hijába neveled, akkó is elő-gyün eccer.

Maraggy vele, monta a Mamika, a ganaj emberre, mer az úgy rendes dolog, meg majd, ha most rossz, jó lesz később, változik minden. Mamika ez má az, ami később van, montam, ez má csak rosszabb lesz, mer évrő évre rosszabb vót. Nekem köllött az a másik ember, mer hiányzott az ember, mer én

nem vagyok olyan, hogy egyedű. Mikó jánka vótam, akkó is mentem az iskolai bálba, oszt ott vót, hogy körbeátunk, oszt énekőtük, kívű a fiúk, belű a jányok, hogy sóder, sóder a lábam alatt, aki itt a legszebb, tőlem puszit kap.

Tuttam, kitő akarok, de én mindig egyedű marattam, mer a cigánnak
28 senki nem akart csókot anni. Arrébb lépett, hogy úgy látsson, a másikho ért, és hiába vót ott má valaki más, nem lépett vissza hozzám, az se, akitő akartam, mer senki nem akar a cigántó ilyet, ha lássák, de mikó sötétbe mentünk haza, oszt az a gyerek pont arra lakott, az micsinát, hát érzem a kezit a lábaim között. Sötétbe csak én köllöttem neki. Akartam, hogy legyen ott a keze, de nem hagyhattam, mer én nem vagyok kurva, oszt montam neki, hogy te mit gondósz rólam, hogy mikó meg sötét van, ezt lehet velem csinányi. Aszonta, hogy lehet, meg még aszt is, hogy szeret, de csak a lábam közé akart nyúni, mer a klubba ott még szembe se akart áni velem, mer kiröhögték vóna a többi gyerekek, hogy mi van, a cigánnal milyen vót, büdös vót a szája. Ellöktem a kezit a sötétbe, mer nekem ne tegye oda az ilyen, de átfutott rajtam valami, hogy megfogott ott valamit, mer én ténleg olyan vótam, hogy szerettem, ha szerelmes vagyok, és ezé lett az az ember is, aki miatt a pálinka köllött, hogy vigyem neki, mer akkó abba vótam szerelmes, az meg olyan, hogy az ember mindent megcsiná a másiké, a pálinkát is.

Montam is a Mamikának, hogy csak azé az emberé, azé köllött azt csinányi. Legalább olyan embert tanátá vóna, monta a Mamika, aki nem olyan, mind akit tanátá, mer az milyen, hogy a pálinka miatt le van százalékóva, meg járnýi se tud rendesen, csak az aszthalho az üvegé, oszt má megy is vissza a sezlonra, meg öreg is hozzád, mer hány éves, annyi hogy sok, és még többnek is néz ki. Én meg montam a Mamikának, hogy csak ilyen jut, mer cigán vagyok, meg nincs nekem má fogam, az egész kirohott a szájambó, oszt így kinek kőnék, hiába vagyok még olyan, hogy nagyon akarok, meg még fiatal, mer fiatal vótam, engem nem akar olyan, aki kinez valahogy, nekem meg meg is tetszett ez az ember, néztem ott a kocsmába, ahová ejárt, oszt addig néztem, hogy megteccett. Csak az tud megtecceni, aki van, aki nincs, az nem, az csak a tévébe van, a sorozatokba, de ez az ember rendesen vót, minden nap, minden nap ugyanott, nem köllött keresni, mindha várt vóna rám, hogy mikó gyüvök, oszt én mentem is, amikó a kocsmába, oda, amikó a házáho, oda.

Traktorista vót korábban, de lett neki betegsége, meg nem is engettik má a traktorra, csak ha nagyon köllött, vagy a többi traktoros má nem vót ott, mer ementek valahova máshova dógozni, ahol többet fizettek, no akkó még, de azóta má akkó se, má le van százalékóva száz százalékkal, de a száz százalék se vót elig a pálinkára. Száz százalékos ember vagyok, monta a kocsmába, oszt nagyot nevetett, meg akkó a többiek is nevettek, meg hogy akkó ez fölkhívás, hogy ki hoz neki pálinkát, a többiek meg monták, hogy te mikó fizetté. Amikó meggyün a nyugdíj. Nem fizetté akkó se, mer megattad

a tartozásod, oszt nem maratt semmi. De mennyit fizettem, amikó még a traktoron vótam, monta. Arra meg ki emlékszik, mer mikó vót. Az ember meg monta, hogy mit csinájjon, ha má nem annak neki traktort, mer le van százalékóva, meg mosmá hiába is annának, mer nem tunná benyomni a pedálokat annyira szarráment a lába, tiszta érszűkület, meg azé vót más világ is, akkó régen, soha nem kérdezte, hogy mé mindig ő fizet. Nem mindig te fizetté, mondta valamelyik. Pedig ő fizetett, mer emlékezett rá, monta máskor nekem is, hogy csak elővette az ezreseket a mukásnadrág zsebébő, oszt szót a kocsmárosnak, hogy akkó minden haverjének tőccsön, az meg tőtött. Addig, amig van pízéd, mindenki barát, monta a Mamika, de ha nincs má, egy se marad. Oszt annak az embernek ténleg nem is marat a végin valaki, aszt hiszem, én vittem neki egy pohárral, mer megsajnátam, hogy akar inni, oszt nincs neki, mer akkó már tetszett nekem, meg vót is pízem, mer az almásba vótam akkor almát szenni, abbó. Oszt tudott örüni annak, hogy kapott, mingyá meg is fogott, belemart a testembe, de montam, hogy azé ezt most nem kő csináni, oszt hazamentem vele, ott má engettem, hogy csinája. Akkó má úgy vót velem, hogy má régen nem vót jó senkive, mer nem vótam senkive, úgyhogy nagyon akartam, úgyhogy mindentő jó vót, a kezitő is, oszt mikó má háromszor is, meg őneki is jó lett, monta, hogy hozzak inni, montam, hogy hozok, mer még vót pízem, oszt gondótam, ha hozok, ez is olyan lesz, mind a néger vót, hogy még akarja csináni, mer én akartam vóna, egész este, meg éjje is. Nekem, ha ez megvan, akkó minden jó, akkó má nem kő semmi. De ő nem úgy vót, neki köllött a pálinka, akkó is, ha velem vót.

Azt a pálinkát, monta a Mamika, arró amit eloptam tőle, vagy nem loptam, csak bementem, amikó a Mamika a temetőbe vót, láttam, hogy emegy, szalattam, hogy kész legyek, mire visszaér, mer má nem sokáig van ott, olyan régen meghatak má az Öregpapa is, meg a Fialalpapa is, hogy nem maratt sokáig. Kította a virágokat, meg ement, öntözőkannáva hozott vizet, van ott csap, oszt má gyütt is vissza, nem ádogát a sírná, mind régen, néha megkapáta a sír körú, vagy kihúzta a gazokat. Gyorsan bementem a kamrába, no, mi van kutya, jó vagy, még szótam a kutyáho, mer a kutyát is szerettem, az része vót a Mamikának, oszt tőtöttem belőle, azokbó a marha nagy műanyagballonokbó, de mellément, mer nem vót ott a tőcsér, be meg nem akartam menni a házba, mer én nem akartam, hogy a Mamika asziggye, valamit ellopok, hogy a konyhafiókbó kiveszem a pízét, amit a krumplió kapott attó, aki tudott érte fizetni. Tuttam, hogy ott van, nem is vette vóna észre, ha kiveszek keveset, mer csak úgy bele vótak dobáva az ezresek meg ötszázások a fiókba, de az a Mamikájé, nem az enyim. Azt a pálinkát, monta a Mamika, az Öregpapa főzte még, amikó ét, a Fialalpapa má nem,

mer nem úgy van, hogy úgy hanak az emberek, hogy először az öreg, asztán a fiatal, hogy amíg az öreg é, addig nem kerű sorra a fiatal, nem, mer először meghalhat a fiatal, és meg is hat, az öreg meg még ott maratt, hogy gondó-
30 kogyon a pálinkán, amin nem gondózkodhatott, amikó még a Fiatal-
papa ét.

Hát az olyan vót, monta a Mamika, hogy nagyon szerette őtet a Fiatalpapa, olyan vót, hogy mindent megvett neki, hogy főmentek Pestre, oszt ementek a rokonokho, mer azé a rokonoknak is jó vót látni olyat, aki ott-hon é, nem ott, ahol ők étek, mer ők is otthon akartak vóna éni, de itt ma-rattak, mer itt vót a munka. Jó vót látni olyanokat, akiket má akkor is láttak, amikó gyerekek vótak, meg persze jó vót, hogy egy nagy kenyeret is vittek, akkó még nem az én édesapám sütötte, hanem othon sütöttik a Mamikáék a kenyeret, meg vittek egy szakajtó tojást, mer nem megy az ember üres kézze, oszt monták, hogy milyen jó helen laknak, hát olyan hel itt a faluba nincsen, mé lenne, hát nem kő emeletet építeni, mer van elég hel, meg alig van ember. Hát itt marha sok van, monta a Fiatalpapa, emberbő, meg házbő.

Mentünk a rokonokho, monta a Mamika, meg hogy, no, milyen roko-nok vótak, hogy az asszony összegyűtt a lépcsőházba egy orvossal, mer oda járt takarítani, oszt hát összetakarítottak egy gyereket, alig hogy megszüte, má börtönbe is kerűt, nem a főorvos miatt, mer különben aszonták, hogy fő-orvos vót, mer úgy jobban hangzik, hogy fő lett csináva, de nem akarkitő, meg nem is a férjitő, hanem egy főorvostő. Főcsináta a főorvos, monta a Ma-mika, és nevetett, de ilyené senki nem kerű börtönbe, mer ezt lehet, hanem mer máshol is takarított, oszt mi lett, evitte a dógokat, amiket tanát. Annyi minden van itt, gondóta, észre se veszik, ha hiányzik valami, de észrevettik, mer akinek sok van, arra a sokra is nagyon tud figyelni, de ő eszt nem tutta, evitte, elatta, oszt rá lehetett bizonyítani, hogy ő vót, no, ez má milyen asz-szony, oszt nem is vót cigán. Amikó emonta ez az ember, a rokon, hogy mi vót, má jó be vót rúgva, mer mindenki iszik, aki ember, csak az én uram nem, mer az a csokit szereti, azt is szereti, amit a Mamika kűd a Bernikének, az italt nem. Hát akkó a Fiatalpapa monta ennek a rokonnak, hogy az én feleségem ilyet, biztos a várostó van, hogy ilyen lett az Ilonka, mer nem ilyennek nőtt föl, ha otthon marad, olyan maratt vóna, mind az ő felesége. A rokon meg monta, hogy iszik még egy pohárra, mer másképp nem lehet evisenyi, ami történt. Igyá Bandi, monta a Fiatalpapa, mire a Bandi meg, hogy de jó neked, Janikám, mennyire jó, hogy neked ilyen asszony jutott. Az biztos, hogy a Ma-mikáró ilyet nem is lehetne eképzni, mer a Mamika szerette a Fiatalpapát, néha azé biztos gondót arra az orosz tisztre, meg hogy Moszkvába mennek vele, de má csak néha, meg az orosz má halott is vót.

A Fiatalpapa meg amikó ementek a rokontő, mentek a Korvinba, és vettek ruhát, azt, amit a Mamika akart, mer a píz ilyenkor nem számított,

és a Fialapapa akkor kihúzta magát, mer olyan büszke vót arra, hogy vett a Mamikának ruhát, meséte a Mamika, hogy nem is ő örít a ruhának, hanem az ura. Azt gondóták, ha főnyőnek a gyerekek, meg megkapnak mindent tőlük, amit megkaphatnak, mer a Fialapapa nagyon tutta, mibő lehet pízhez jutni, na akkó vesznek a gyerekeknek is házat Pesten, meg maguknak is, oszt nem dógoznak soha többet, csak jáccannak az onokákkal, mer megérdemlik, azé dógoztak, azé nem tuttak jáccani a gyerekekkel, csak azt mondani, hogy megyünk kapányi a fődekre, mer harmadost vállaltunk, meg felest, meg fóliázunk is, meg a tyúkoknak is kő enni annyi. A Fialapapa tutta mibő van píz, oszt lett is, ezé tutta megvenni azt, amit a Mamika akart a Korvinba, de má neki hiába lett, csak annyi jutott belőle, hogy megszámotha, és monta, hogy ma is mennyit kerestünk, mer nem tuttak ekötözni Pestre, mer meghat, a kötözés előtt. Meg hát a gyerekek se marattak Pesten, minek kötöztek vóna, ha életbe marad.

Nem az van, amit akar az ember, az van, ami lesz, monta a Mamika, hogy nem ezt tervezték a Fialapapáva, másra gondóták, hogy lesz, mer az neki olyan vót, hogy köllött, hogy mindig tervezzenek valamit, mer kő olyan, hogy mit akar az ember. Nekem is kőne arra gondónyi, mit akarok, nem csak éni bele a vakvilágba, ezt monta, meg hogy az a részeges traktoros, aki má rég nem traktoros, má menni se tud, öreg is, meg mindig iszik, csak akó nincs pohár a kezibe, ha kiesik belőle, az egy senki, azzal csak rosszú járok, mer azza jó nem lehet járnyi. Majnem ő is megharagudott rám a pálinka miatt, erre is gondójak, s ha ő megharagszik, hova megyek, mer annak az embernek nem én köllök, csak egy olyan ember, aki visz neki pálinkát, ha rákasztaná a Bundásra az üveget, a kutyát úgy hitták, akkó az is jó vóna neki, mer leakasztaná róla, nem is tunná, hogy nem te hoztad. Megsimogat, montam. A Bundást is megsimogatná, monta, a pálinka miatt, meg hogy azt a pálinkát, aszt még az Öregpapa tette e, mer ő még akkó ét, amikó etette, ha a Fialapapa is él, akó nem biztos, hogy eltehetete vóna, mer a Fialapapa mindent irányított, hogy mit, hova kő tenni, monta is az Öregmama, ha nem hal meg, akkó ők vannak most a temetőbe, mer olyan nehéz vót vele együtt, mer ha nem úgy vót, ahogy akarta, akkó csak hallgatott, oszt nem szót egy szót se, még a gyerekekhe se, mer ilyen természete vót. De amikó az unokatesvére emonta, hogy milyen lett a felesége a városba, hogy a főorvos, a lopás nem érdeköte az unokatestvért, csak a főorvos, mer lopni aszt lehet, mer arra nem megy rá a házasság, meg a család, nem így van, Janikám? De így van, monta a Fialapapa, meg hogy nem gondótam vóna, hogy ez lesz, amikó még gyerekek vótunk, oszt a háború után tőtenyeket, meg puskákat gyűjtöttünk a réten. Hát nem, monta a rokon, oszt eszükbe jutott, hogy

milyen jó vót akkor, hogy senki nem tuggya, mi lesz, nem akkó, amikor akkó van, de azé rosszra, pláne ilyen rosszra, mind a főorvos, senki nem mer gondóni, meg az Ilonka olyan szép jánka vót, hogy mindenki irigykedett, hogy ezé a rokoné lett. Mit tud ez a rokon, hogy az övé lett, mondogatták, 32 hát a Pestet tutta, mer az a jánka oda akart menni, mer neki az ura csak egy lépcső vót, hogy ejusson Pestre, aszt nem gondóta, hogy a végin Márianosztrára kerű, ami majnem ott van, ahó született. Még iszok egy pohárral, monta a rokon, nem iszó, Jani? Nem, mer vezetek, oszt a jogsi, nem kockáztatok. Haverok a rendőrök, nem lesz semmi. De Ipolydamásdon nem. Ipolydamásd, má efelejtettem, hogy ilyen falu is van. Oszt monta a Fialapapa, hogy majd emúlik ez is, mer minden emúlik, a rossz is, meg még van a vásárlás, hogy menni kő, akkó ementek a Korvinba, és a Mamika azt kérhetett, ezt má montam, de nekem nagyon tetszik, mer ilyet én még soha nem étém át, azt vett, amit akart, főleg azután, hogy mit tudott meg a Fialapapa a rokona feleségirő. Mindent vehetett, csak annyit mondott a Fialapapa, hogy de csak olyat, ami kő. Olyan vót a Fialapapa, monta a Mamika, hogy mindent odaadott neki, amit akart vóna, mi kő, főggő, szoknya, ing, cipő, mindent, csak hát nem tudta elig ideig anni, mer hát meghat korábban, mind köllött vóna.

Az Öregmamikáék így osztán életbe marattak, és az Öregpapa főzhetett kedvire pálinkát, amennyit akart, nem vót ott a Fialapapa, hogy azt mondja, hogy mi a lófasznak annyi pálinka, meg azt nem tuggya maga meginni, ide fognak jární venni a falubó, mindenféle részeg. Ezt monta vóna, mer ahó sok pálinka vót, ott odajártak az emberek regge, hogy akkó ócsóbb, mind a kocsmába, meg közelebb is van, amíg elérnek a kocsmáho, vagy a kisbódho, má van egy kis meleg a gyomrukba, jobban megy az út a bódig. A Fialapapa nem ivott pálinkát, ebbe olyan vót, mind az uram, montam is a Mamikának, hogy mikó választottam, majnem etalátam. Majnem, jánka, majnem, monta a Mamika és nevetett, a pálinkába etalátad, másba meg nem. Kiabát vóna a Fialapapa az Öregpapával, a pálinka miatt, főleg, hogy neki nem jutott ilyen az eszibe. Az Öregpapa meg mondta vóna, hogy itt van a földön a barack, csak össze kő szenni, kifizeted a főzetést, annyiba van, meg a szilva, az is, csak megrázod vagy megvered a fát, oszt ott van, csak főzetni kő, azt kifizeted, oszt mennyive többet ér, mind a semmi, ami csak a fák alatt rohad e.

A pálinka érték, az mindig érték lesz, és ebbe az Öregpapának igaza vót, mer amikő meghat, vót vagy három hekto pálinka, amibő a Mamika fizette az embereket, ha gyüttek fát hasogatni, vagy meghozták a búzát, vagy megszántották a ház mögött a földet. Itt van, Lajoskám, monta a Mamika, egy üveg pálinka, elig lesz? Elig, elig Mamika, meg ezt nem lássa az adóhatóság meg a finácok, és nevet, mer a feleségire gondót, náluk az vót az adóhatóság, este kiforgassa az ember zsebeit, hogy keresett-e valamit pluszba, oszt

eteszi, mikor másnap a kocsmába akart fizetni, nem vót má semmi a zsebibe. Má megin nem hoztá píz, Lajoskám, há nem fizetnek a szántásé, a Lajos meg ott vót megzavarodva, hogy há hova lett a píz, amit tegnap keresett, de a pálinka olyan, hogy az csak akkó nincs, ha ő megissza, meg is itta mindig, oszt azé se vette észre, hogy az asszon kiveszi a zsebibő a píz, mer má alutt, amikő ez vót, mer annyira berűgott a Mamika pálikájátó, mer fél liter, az má nem kevés, főleg ha eccerre van megíva, mielőtt hazament a gépállomásró, mer ott köllött hanni a traktort, oszt ahogy leszát, kibontotta az üveget, oszt úgy itta, mindha vizet inna, olyan szép, világos pálinka is vót, tiszta, gyümölcsbő lett csináva, nem cukorbó, olyan vót, hogy érezni lehetett rajta a szilva ízit, mind a gyógyszer, olyan vót, mondogatta is máskor a Mamikának, hogy akkó megin az a pálinka lesz az ára, mer az olyan, hogy csak jó tud lenni tőle az ember. 33

A pálinka az érték, monta az Öregpapa, mindig is érték vót, a zsidók tutták, hogy aranyba kő fektetni, mer az arany mindig arany, ezé bontották e a zsidó templomot a Lék, azt monta mindenki a faluba, hogy megtalálják az aranyat, amit odagyuktak a zsidók, de ha meg is taláták, nem monták el senkinek, és úgy csinátak, mind előtte, mikő még nem taláták meg, hogy a döggútból ettek. Ezé nem érdemes gazdagnak lenni, hogy semmi nem vátozik, csak úgy ész, mind korábban, de ha nem úgy ész, akkó meg rádkűdik a rendőröket, hogy mé tunnak a Lék most a bódba húst venni, oszt a rendőrök megtalálják az aranyat, amit kiszettek a falakbó, mind a Lajosbácsi biciglijét meg a Valinéni krumpliját. A zsidók aranyba tettik a pízüket, monta az Öregpapa, de mi nem vagyunk zsidók, akkó mibe fektessük, meg se ismerjük, hogy mi az arany, hát akkó olyanba kő fektetni, amit fölismerünk, az meg nem más, monta az Öregpapa, mind a pálinka. Pálinkába kő fektetni a megtakarítást. Az Öregmama meg monta, mer olyan vót kicsit az is, mind a Fialalpapa, ami neki nem teccett, az rossz vót, meg amit nem ő talát ki, az rossz vót, monta, hogy mit akar, öregem elinnya az eszit, mire az Öregpapa monta, hogy ő mindig csak egy pohárkáva iszik regge, neki az pont elig, és eddig is ihatott vóna kettőve, de nem iszik, mer neki egy kő, neki ez most csak a befektetés miatt érdekes, hogy legyen a nehéz időkre valami tartalék, oszt ez olyan, hogy ennek csak fölfelé megy az ára, és mindig e lehet anni, akkor is, ha má píz nincs is, akkó is aszondod, hogy ezé a dologé adok egy liter pálinkát, a másik meg mongya, hogy ez megéri neki, mer a pálinka mindig érték, ha megissza, azé, ha nem, azé, mer ő is e tuggya cseréni valamire, olyanra, amit szivesebben megiszik, vagy ha gyomorbeteg, vagy májbeteg, akkor valami másra, a patikába is adnak érte gyógyszert, még fő se kő íratni, mer a patikába gyógyszer az van, de pálinka nincs, és mibő igyon akkor a patikus, mer a patikus is iszik, akkó is, ha nő, másképp nem is birná abba a

marha gyógyszerszagba, meg ott is hatta az ura, a gyerekek meg má ekötöztek, mi csinájón esténként. Gondóni kő a hét szűk esztendőre is, monta az Öregpapa, nagyon hitt istenbe, a háború óta, mer megmenekűt azé, oszt mindig mondott valamit a Bibliábó. Ezé lett az a sok pálinka, amit én evittem az új embernek, nem mindet, mer a Mamika is hasznáta a szántásé, meg amikó gyütt egy ember, és fővágta neki a fát télire, evittem, mer nagyon szomjazott rá, én meg az emberre vótam szomjas, mer otthon má nem vót ember, csak galiba, aki csak azé vót, hogy legyen mit kerűgetni a házba, meg aki miatt nem lehetett eférnyi rendesen az ágyba, mer ott terpszkedett. Ami nem kő, az csak útba van.

Az Öregpapa pálinkájábó még mindig van, kérdezte az új ember, mer híre vót annak a pálinkának, hogy orvosság. Abba a pálinkában vót benne az Öregpapa emléke, monta a Mamika, mindig eszembe jut róla, meg az is, hogy hány évig nem vót édesapám, mer a háborúba evittik, oszt még utána se engedtek haza, hiába maratt élve, hogy azé neki nem fizet senki kártértést.

Van még belőle, kérdezte az ember, montam, hogy van, akó hozzá má belőle, mer az olyan, hogy abba csak gyümőcs van, a gyümőcs meg egésséges, monta, és rám vágott a bottyáva, mer bottal járt, ha járt, érszűkület vót a lábába a pálinkátó, ez olyan rossz, monta, hogy bottal kő járni, hogy inni kő, mer aszonta efelejtí, hogy van ez a rossz, ha ihat. Osztt hiába vót olyan sok, a végín efogyott az Öregpapa pálinkája is, minden efogy eccer, ha csak evesző belőle, és nem raksz hozzá, oszt mi lett, hogy aszonta az az ember, hogy hol a pálinka, mondom efogyott. Efogyott? E. Ha nem hozó, monta, ne is gyere, akkó minek gyűsz, csak, hogy itt legyé? Nem szerető, kérdeztem tőle, ő meg monta, hogy csak úgy szeret, hogy pálinkáva együtt. Pálinka nékű nem, kérdeztem tőle. Pálinka nékű én semmit nem szeretek, monta. Akkó én nagyon bőgtem ott, hogy nincs honnét vegyek, akkó meg monta, hogy kérjek píztt a Mamikátó. A Mamikátó? Más úgyse ad, monta, ha köll nekem, akkó köll a pálinka is. De én nem akartam kérni a Mamikátó, mer szégyőtem magam a pálinka miatt, hogy elloptam, de végű mégiscsak kértem, de azt montam neki, hogy a Bernikének akarok venni valami szép ruhát, mer azt láttam a picon, hogy árúnak. Bernikére adott, pálinkára nem adott vóna, ezé köllött a Bernikét mondani.

Alulról nagy, vastag fölhők gyűnnek, de hogy aztán lesz-e eső, nem-e, nem tudom. A veteménynek igen köllene. De nekem, ha kinn üddögelek, nem jó, mer meghűlöm magam.

Nem tudom, ten-
nap mi vót velem, semmi
kaját se kívántam. Elha-
tároztam, hogy sós pere-
cet sütök, rakogattam ki,
aztán annyira elfáradtam,
mint a hétrosseb. Nem

Egressy Zoltán 35

A LEGSZEBB IDŐ

csínyátam meg. A menyem hozott ilyen krumplipürét, azt meg nem kívántam. A kimagozott fagyos szilvából vettem elő, mondom, egypár szemet eszek, ha fölenged. De aztán nem. Van olyan nap, hogy a világerít se kívánok semmit. A menyem hozott kiflit is, akkor meg olyan ronda kívánságom vót, hogy csak kenyeret akartam.

Mit hoz a jövő, senki se tudja. Aszondtam mindig, nem menek el ebből a házbul. De muszáj lesz. Nem tudom már ellátni magamat, a házba meg minden megy tönkre. Ha az uram élne, sorba megcsinyáná, amit köll. Én már semmi se vagyok. Dógozni nem tudok, akkor hiába. Hogyan néz ki a kis ker-tem? A rózsafa körül tele van gazzal. Muskátlim sincs az ablakba, mondtam a fiamnak, hozzon egy négy bokrot, hogy azér valami legyen. Nem úgy van, ahogyan köllene. Hiába, nem érdemes ám ilyen sokáig élni. Már semmi se jó.

Amennyiért majd el tudják, eladják a fiamék, mit tudjam én. Menek hozzájuk lakni. A fiam még nem szólt semmit felüle, pedig tudja ám, mire határoztam el magam. Nem tudom, mi jár a fejiben, még talán nem akarja. Mára nem gyün, sok a dóga. Tennenap temetésem vótak, aszonta telefonba, nem vótak olyan igen sokan, a vírus miatt. Most nem érdemes meghalni se.

Sokszor eszembe jut ám, mi vót, hogy vót. A legjobb az vót, mikor a templomnál dógoztunk. Díszítettem, meg a papot köllött ellátni, az vót a leg-szebb idő az életembe. Mikor halottat harangoztunk, elsőben a nagy harang-gal köllött kicsendíteni két percig, azután mind a hárommal. Vót nagy harang, középső, meg kicsi. Az uram húzott kettőt, én egyet. Mondták neki a koc-mába, hogy segítenek, én maradjak itthon, de ő énvelem akart. Délbe, este egy harang köllött, de halottnál, meg misére mind a három. Mennél gazda-gabb, nagyobb paraszt vót a halott, annál többet köllött harangozni. Vót, hogy minden órába. Megkértük az árát, meg is fizették. Ezér mondta az a lütyyedt Ferkó, hogy mi abbú hogy meggazdagodtunk. Az igaz, hogy gyütt pénz esküvőkor is, vót egy vőlegény, az ötezer forintot adott az uramnak. Nem kevés pénz vót az akkoriba. Egy olyan nagy büszke gyerek vót. Vótak ilyenek idább-odább.

Jaj, de sajnáltam, mikor elgyüttünk a templomtól. Két évre rá lett a villanyharang. Az uram is szeretett ott lenni, nem csak én. Nem mondanám, ha nem így lett vóna. Szegényem, most is ministrálhat ott, ahol van. Nagy a pokol, de a Jóisten talán megsegítette, biztos nem ott van. Mer jó ember vót, az biztos, hogy az vót. Hiába is mondanám, hogy nem, az Isten is megverne. Jobb vót, mint én. A végin már nem tudott menni, de még azér élt. Azér mégis vót valaki.

36 Én nem vótam olyan hízelgő természet. A fiam se igen. A lányom jobban, de az egyszer szépen beszél a férjivel, a másik pillanatban meg mint a kutyával. Az uram nem ilyen vót ám. Tudta, hogy akkor megharagszok rá. Bár ma is vóna. Ötven évet meg négy-öt hónapot vótunk együtt. Mikor vót az ötvenedik évforduló, aszondta, ide ne gyűjön senki, nekem ne tartsatok évfordulót, én már össze vagyok rongyolódva, nem jó visszagondolni se a régire.

A születésnapján vót az esküvőnk. Pünkösöd napja tizenhetedikére esett. Utána három nappal mentünk a mezőre krumplit kapálni, az vót a nász-utunk. Jaj, te Jóisten. Hetvenhárom éve. Emlékszek az esküvőre, de még mennyire. Mindenre.

Szép gyümölcsös vót az udvarba. Sok szép szilvafa, cseresznyefa, végig az asztalok. Vótak itt harmincan is. Az uram rokonsága. Az uram aptyának a testvére, egy csendőr, az micsoda egy ember vót, annyira szeretett engem, jaj, édes kislányom, kis Jolikám, ilyen szépen tudott beszélni. Igen gazdag felesége vót, aztán a válsághelyzetbe deportálták őket. Mindent elvesztettek ám, házakat, mindent. Olyan világ vót. Mer ilyen kulákok vótak. Abba az időbe csendőr nem vehetett el szegény lányt, csak gazdagot. Aztán mi lett a nagy gazdagságbul. Semmi.

Az én falumba esküdtünk. Vótak itt koszorúslányok, vőfények, mindenféle. Az uram fogadott egy banda cigányt, azok gyüttek a háztul egész a templomig utánunk. Tíz óraker vót a mise, aztán az ebéd. Nem olyan sokan vótak, mer előtte két héttel égett le a házunk. A kultúrba adtak lakást, ott vót az ebéd. Aztán három óraker lovaskocsival hoztak át ide. Három vagy négy kocsit vót. Másik reggelig tartott a lakodalom. Anyi fiatalember vót, mint a hét nyavalya. Uram rokonsága, szomszédok. Anyám, apám ide már nem gyüttek. Négy testvérem vót itt a hétből, de a szülők nem szoktak átmenni másik házho. Elgyüttek két hétre rá egy kicsit. Onnantul alig láttam őket. Olyan könnyen nem lehetett ám utazni, a berken keresztül közel vótak, de kerülni köllött, úgy már nem.

Nehezen szoktam ám meg itt. Hiányzott a templom, minden. Az unokám mondta, hogy elvisz engem a falumba ebbe a tavaszba. De aztán olyan beteg vótam, semmire nem vótam, nem tudtam elmenni. Nem is él már senki ott.

Sokszor eszembe jut ám, hogy egyetlenegy tesvérem se él. A Bözsi de gyakran eszembe jut. Tizenhét évesen férjhö köllött mennie. A Katus is a fejembe van sokszor, meg a többi. Mind meghalt. A Katusnak a fia is, azt el se temették. Ott pihen a szekrény tetején. A feleségének nem maradt pénze rá. Pedig a Katus fia mind nagyobb urakat hordott autókba, so- 37
főrködött, csak aztán... Szerettek iddogálni. Aztán mikor meghalt, a feleségének annyi pénze se maradt, hogy eltemesse. Ott van a szekrény tetején, azt mondják. Nem szerették egymást, de azért nem vótak hitvány emberek azok se.

Így lett, hogy én élek legtovább a testvérek közül. A fiam sokszor elmondta, te addig élsz majd, mint az anyád. Aztán megkerültem az anyámat is, mer az csak kilencvenegy évet élt.

Máma paradicsonyos valamit hoztak ebédre, tonhal össze-
törve, nem tudom megenni. Össze van kontyafityálva, mit tudjam én, mi van benne. A leves se tetszik. Holnap tökfőzelék lesz, meg fasír. Nem szeretem. Régen köllött főznöm ilyesmi főzeléket, spárgaborsó, krumpli, sóska, muszáj vót megcsinyálnom, mer az uram szerette igen. Pörkült is mindig köllött neki rá. Szerette szegény. Mégis meghalt korán.

Reggel idegyütt a Vica, itt üdögelt. Be akart surranni, csak észrevettem. Üdögél, aztán kifakadt belüle, hogy adjak neki baracklekvárt. Hát mondom, én már tavaly se tudtam főzni, hogy adjak neked? Csak egy kicsit adjak, aszondja, tudja, hogy van nekem. Van, mer hoz a lányom is, menyem is, van, de azt én elosztogassam? Éntűlem ne kéregessen. Ha adok neki idább-odább valamit, akkor gyünni fog megint. Mútkor elvitt ezerötszáz forintot. Itt vót az asztal szélén, akartam betenni a bukszába, már nem vót ott.

Valahogy lelöktem tennap a rádiót, nem szót, csak recsegett. Kétségbe vótam esve, hogy nem lesz Dankó rádióm, abba vannak a jó nóták, aztán a menyem addig bögyülte, míg megcsinyáta. Most megint szépen szól, mint előtte. Sokszor el vagyok ám kámpicsálódva, olyankor hallgatom a nótákat. Azokba is sokszor el van mesélve, mi vót, hogy vót az életembe.

Mészöly Miklós prózaművészetének tárgyalásakor elengedhetetlen a művekben megjelenő narrátor folyton változó szerepének hangsúlyos vizsgálata, különösen egy olyan prózapoétika kapcsán, amely mindvégig kiemelt helyen

38 Hocza-Szabó Marcell

A MITOLÓGIAALKOTÓ
JELKÉPRENDSZER
FELÉPÜLÉSE MÉSZÖLY
MIKLÓS SZÁRNYAS
LOVAK CÍMŰ
NOVELLÁJÁBAN

kezelt a narrátor jelentésalakító funkcióit. Kulcsár Szabó Ernő szerint az elbeszélés módjának ilyen fokú középpontba helyezésével kiemeltté válik az elbeszélés szövegisége, amely a világ és az esztétikai tapasztalat közé íródik be. A szemlélet azonban, amellyel a Mészöly-próza a világot vizsgálja, még az oszthatatlanság felől képződik meg: nem feltételezi a vi-

lágok heterogenitását.¹ Az oszthatatlanság komplexitása végső soron előtérbe helyezi az olyan olvasatokat, amelyek a szövegszerkesztés módjával összekapcsolható értelmezéseket teszik indokolttá, ezáltal kihangsúlyozódnak az elbeszélő személyes privilégiumai. A szüzsé mentén fellépő strukturális megoldások magához a jelentéshez járulnak hozzá: a narrátor mint jelentésszervező elem lép fel. Elemzésem a *Szárnyas lovak* című novella értelmezésének alappilléreként a világ oszthatatlanságának alaptéziséből kiindulva, a narrátor kiemelésével, olyan aspektusok felmutatását tűzi ki célul, amelyek a világ ontológiai mélységébe kódolt jelenségeire hívják fel a figyelmet. Ezek a jelenségek a jelképrendszerek kauzalitásának narrátori működésére irányulnak, vonatkozhatnak magára a narrációra, illetve a narrátor-szereplő történetre tett ráhatására. Az elemzés tárgya a narráció mint a jelképrendszerek kiteljesedéséhez szükséges eszköz kutatása, amely a Mészöly-próza alapvető céljainak mélységére is rávilágít.

*

A narrátor fogalmának legpontosabb használatához szükségszerű tisztázni a fogalom szignifikáns vetületeit a konkrét novellára nézve. Ennek értelmében Gérard Genette felosztására hagyatkozva célszerű különválasztani az elbeszélő diszkurzus jegyében a történetet, az elbeszélést és a narrációt. Genette felosztásában a történetet mint tartalmat, az elbeszélést mint „a szó legszorosabb értelmében a jelentőt, kijelentést (signifiant, énoncé),

a diszkurzust vagy magát az elbeszélő szöveget² érti, a narrációt pedig mint „az alkotó elbeszélő eljárást és tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyben az eljárás is benne foglaltatik.”³ A dolgozat ennek mentén fogja megkülönböztetni az elbeszélést és a narrációt érintő meghatározásait, felmutatva a közöttük lévő mozgás összefüggéseit, valamint az ezen alapuló új fogalmak leképződését. Az elbeszélés és a narráció (beleértve a narratori és narrátor-szereplői működést) közti viszonyok előtérbe helyezésével a dolgozat ugyanakkor magára a történetre is reflektál, ugyanis „[a] történet és a narráció számunkra csak az elbeszélés révén létezik”,⁴ vagyis ezen három elem együtthatásában érhető csak el a szöveg összetett interpretációja. A novellában a jelképek vizsgálatának eredményeképp viszont az implicit szerző jelenléte is megmutatkozik, ami nem az életrajzi szerzőre utal, hanem „azokra a technikákra, amelyekkel valamely mű kommunikálhatóvá válik”,⁵ miközben nyitott szerkezetet alkalmazva a narratori pozíció és a narráció differenciálásával az interpretálást a befogadó kompetenciájához igazítva teszi függővé.⁶ Ennek megvalósulásához szükség van az „elrejtés retorikájára”,⁷ ami hipotézisem szerint szorosan összefügg a későbbiekben felállított jelképrendszerekkel, melyek rejtettsége magára a keletkezéstörténetre is reflektálni fog a narrátor-szereplő által.

A *Szárnyas lovak*ban a narrátor a történet szereplője is, ezáltal az elbeszélő diszkurzusban is részt vesz, ez pedig kitüntetett helyet jelent: egyszerre társ és leíró. A narrátor kiemelése viszont csak relációkban valósítható meg, ugyanis a szüzsé mindenképp a felesége és annak szeretőjének holttestét megtaláló Teleszkai körül forog. Teleszkai szükszavúsága és kifejtetlen, olykor értelmezhetetlen mondatainak a katarzist működtető, de a megértést szignifikánsan nehezítő közlésmódja azonban nem kielégítő. A narrátor-szereplő pedig ebben „bűntárs”, hiszen a párbeszéd során mint Teleszkai értelmetlenségére rájátszó szereplő tűnik fel a műben. Annak az ingázásnak⁸ tehát, amelyet a mű a főszereplők⁹ relevanciájában, ezáltal pedig a narrációban is működtet (tekintve, hogy a mű egy narrátor-szereplővel dolgozik), a mű értelmezésébe is áttemelhetővé kell válnia ahhoz, hogy kijelentései érvényesek lehessenek. Ennek alapján az értelmezés is egyszerre fog kitérni a jelképek mélységére és azok narratori elhelyezésére, „krónikási” távolságtartására vagy éppen a cselekvések integrációjára, miközben e két működés együtthatását is figyelembe veszi az elbeszélésben.

A narrátor-szereplő a mészölyi szemponttalanságot megvalósítja az elbeszélt világ tekintetében csak rámutat jelképekre. Nem konstruál, hanem mindenekelőtt megfigyel, aminek segítségével csak az olvasó előtt tárul fel a jelképek és a konkrétumok kiegészítésével a világ legmélyebb mechanikája,

a jelképek mentén létrejövő oda-visszautalások jelentéstöbblete, amit – mivel magára a történet keletkezésére és az önmagától teremtődésre is reflektál – a továbbiakban mitológiának nevezek. A mitológia fogalma mögött az az igény áll, ami a történet természetes megalkotottságát utá-
40 nozva, a világ és a szövegvilág szerves együttműködésével eltörölni igyekszik a szüzsé mesterséges keletkezésére történő utalásokat – a történet nem alkotódik, hanem eleve létezik. A mitológiát azonban értelmezésben csak a jelképek rendszere hozhatja létre, amely nem egyetlen példázatba sűrűsödik, hanem több kisebb egységből tevődik össze, ezzel létrehozva a történet egészének mitológiaalkotó jelképrendszerét. Ez a módszer nem egy folyamatosan meglévő metasintet alkot meg, hanem egy szövevényes, oda-vissza utalások mentén felsejlő rejtett kauzalitást. Tézisem szerint így a novella legfontosabb eszköze a narrátor-szereplő, aki ezen jelképrendszereket megfelelően alkalmazva a mitológiát képes a történet mélyére kódolni. Ugyanakkor – az implicit szerzőiséghez híven – nem létrehozza a jelképrendszert, hanem reflektálatlanul megmutatja a valós világban benne lévő effajta ontológiai szerveződést. A narrátor-szereplő kompetenciája a megmutatásig terjed, nem kommentál és nem értelmez, hanem szólamában mellékes információk szintjén tünteti fel megfigyeléseit.

A következőkben a narráció és a narrátor-szereplő egymást kiegészítő jelentésalakító tendenciáit fogom példákon keresztül sorra venni az elbeszélő díszkurzusban. Az alábbiakban a narrátor „krónikás” mivoltát és korlátozott tudású narrátor-szereplőként való részvételét elemzem, amely már a mű alaphelyzetébe ingázást kódol, erre pedig metasintet a jelképrendszerek működtetése is ráakodik. Ezen állítás bizonyítására konkrét jelképrendszerek felépítésének vizsgálatára lesz szükség, ennek révén pedig a fent említett mitológiaalkotó folyamat is kimutathatóvá válik.

*

A történetet egy én-elbeszélő kezdi meg, akinek belső folyamataiba, megfigyeléseibe látunk bele a novella előrehaladtával. Nem kapunk mellé konkrét értelmezői attitűdöt, viszont minden tekintetben csak a narrátor-szereplőre hagyatkozhatunk, ezzel a narrátor szubjektivitását kiemelve válik maga a narrátor az elbeszélés révén a történet tényleges tulajdonosává. A narrátor-szereplő célja azonban nem a saját nézőpontjának kiemelése, hanem a faktuális történet főszereplőjének (Teleszkai) külső, illetve belső folyamatainak tanulmányozása, valamint megértése.¹⁰ A narrációban az elbeszélő igyekszik minél inkább kívül helyezkedni a történésen, hogy annak legmegfelelőbb elmondója lehessen: „krónikási” szerepet vesz fel. A novella kezdete is ugyanerről árulkodik, hiszen elbeszélése rögtön egy idézettel kezdődik Tikos

Rákheltől: „megjöttek a szárnyas lovak”. A szüzsé megtörténtté válásának felelőssége már a mű elején áthelyeződik Tikos Rákhelre, amit később hűtlenségének és halálának körülményei is indokolnak. A narrációban így jelzesszerűen átruházódik a felelősség még azelőtt, hogy a konkrét történet elkezdődne. Az egész művet ez a jelzesszerűség uralja, amire Thomka Beáta is rámutat Mészöly-monográfiájában: „Ha tehát Mészöly önleplező módon emeli ki a *mondanivaló választott fénycsíkját*, a *forró szikárságot*, a jelzesszerűséget, a meztelenítést, a mű lényegét és jellegadó vonásait hozza felszínre.”¹¹ A megmutatás mint rejtett utalás jelenik meg. A cselekmény magja hamarabb érzékelhető, mint az *expressis verbis* kimondott lenne – ez magának a jelképnek az elsődrendű és nélkülözhetetlen feladata a jelképrendszer felépülésében.

A Tikos Rákheltől vett gondolat egyszerre bevonja az antik mitológiai értelmezést is, melyre rárétegeződik a narráció mitológiaalkotói intenciójának szempontjából két fontos jelentésteremtő struktúra. A szárnyas ló mítosza egyértelműen Pegazus (vagy Pégaszosz) mint mitológiai lényt hordozza magában. Pegazus – Poszeidón és Medusza utódja –, a szárnyas ló anyjának Perszeusz általi lefejezésekor szökkent elő.¹² A szárnyas ló megjelenése tehát már előretal egy tragédiára (pontosabban: jelképez egy tragédiát). A mitológiai tragédia azonban ambivalens, hiszen Pegazus az anyja halálával azonos pillanatban született meg. A mítosz további érdekessége, hogy a népetimológia szerint Pegazus a nevét Okeánosz forrásánál való világra jöveteléről kapta, nevének előtagja – „pégé” – maga is forrást jelent. Továbbá Pegazus volt az, aki a mitológia szerint rúgásával megfakasztotta az ihlet forrását a Múzsák hegyén.¹³

Ez a párhuzam alátámasztja a Tikos Rákheltől idézett sor jelentőségét – a történet keletkezésének forrása Tikos Rákhel mondata. A szárnyas ló motívuma, ami egyben Pegazus megidézője, voltaképpen az erőszak által született és az ihletet megteremtő entitásának mitológiai cselekedetere utal. A mítoszban szereplő ihlet keletkezésének tragédiája – Pegazus anyja halálának pillanatában való születése – megegyezik azzal, amelyet a novellában profán módon kapunk meg a megcsalás mozzanatával, mivel az ihlet meglelte ugyanúgy tragédiából fakad, ahogy a mítoszban. A többszintű értelmezést tekintve az első szinten a történet megszületésére utal a szárnyas ló motívuma Pegazus ihletet fakasztó tette miatt, összefüggést mutatva Pegazus születésének tragédiájával is, amely a novella esetében a megcsalás. Második szinten a szárnyas ló motívuma megelőlegezi a Teleszkai-szülők lovainak esetét, ami Tikos Rákhel későbbi tetteire utal. Harmadik szinten a halál és a tragédia legszorosabb együtthatóságában a szerelmesek a megcsalás pillanatában halnak meg, ami újból rokonságot mutat Pegazus születésével.

Tikos Rákhel mondata és tette így egy többszintű körforgásban minden szinten érvényesülve hozza létre a mitológia és a szüzsé közti párhuzamok odavissza utalását a jelképek szintjén úgy, hogy az implicit szerző gyakorlatát is követi az „elrejtés retorikájának” alkalmazásával.

42

Az említett szülők lovainak élete középpont: egyszerre visszatul a görög mitológiában szereplő Pegazusra, valamint a személyes múlt rendezettségére, amely óhatatlanul is párbeszédben áll a később megjelenő megcsalás-történettel, ami a jelen rendezetlenségét mutatja fel.¹⁴ A holttestek megtalálásánál is nagy szerepet játszik a rend, hiszen a narráció kiemeli, hogy „Teleszkai présházában mindennek megvolt a rendje”, majd közvetlenül a holttestek megpillantásánál is hozzáteszi: „Úgy fedezte fel a halálesetet, hogy a csömögedöngölő hiányzott a kád tetejére fektetett deszkáról.” A narráció a lovak rendezett élete és a rendezetlenséget jelképező „egymásra ugrásuknak” párhuzamába állítja a présház rendezettségét a szerelmes pár „rendezetlenségével”, a megcsalás mozzanatával. A múlt és a jelen jelképek általi egymásra vetülésében nem a tragédiát kapjuk meg elsőként, hanem a rend megrendültségének mélységét, amely sokkal inkább a rend veszélybe kerülésének,¹⁵ sőt meggyalázásának motívumát térképezi fel. A narráció a rend meggyalázására – a múlt és jelen mitológiába lépő struktúráját megbontó aktusra – helyezi a hangsúlyt a megtalálás pillanatában: rögtön a mitológiaalkotó belső folyamatokra reflektál, még a holttestek megtalálása előtt. A kozmikus jelképrendszer, amelyet a narrátor elejtett kijelentéseivel kapunk, ugyanakkor egyensúlyban marad, nem ad át értelmezői irányba terelő gondolatokat, mert nem elemez, nem bocsátkozik belső monológokba, hanem „krónikás” funkcióját meghagyva Teleszkaihoz képest pozicionálja a történeteket, ezzel közvetve megvalósítva az említett „elrejtés retorikáját”.

A szárnyas lovak kifejezésnek azonban további vonzatai is vannak. Tikos Rákhel a „megjöttek”-kel egyszerre magára a történetnek a születésére is reflektál. A szárnyas lovak utalása Pegazusra egyben megengedheti azt is, hogy a „megjöttek a szárnyas lovak” megfeleljen a „megjött az ihlet” magyar nyelvben létező kifejezésnek. Ez alátámasztja a korábban említett tézist, miszerint a narrátor a történet elején a Tikos Rákheltől vett idézetből bontja ki a cselekményt, hiszen, ha a kifejezést az ihlet megragadásával párosítjuk, akkor magát az írás aktusát, vagyis metaszinten a krónikás-elbeszélő ihletettséget igazolja.

Ha azonban továbbra is tartjuk azt a többszörösen igazolt állítást, miszerint Tikos Rákhel mondatából bomlik ki a konkrét cselekményfolyam, akkor kitüntetett módon kell bánnunk a folytatásban szereplő narratori szólamban megjelenő megjegyzéssel: „de lehet, hogy az egész csak egy álom mérgezése, a Bálint híd csurgójánál már tegnap ott ült egy varjú.” Az idézett „álommérgezés” magának a valóságnak a megelőlegezett mintája, hiszen a mérgezés

előrevetíti később a kádban ugyancsak mérgezésben elhunyt szeretők feltűnését. Ezt kiegészíti a varjak megjelenésének a néphiedelem szerinti szerencsétlenséggel való társítása, aminek következtében a történet szempontjából nemcsak a halál van megelőlegezve, hanem a tragédia is, amely a hitves általi ráतालálásra vonatkozhat. A két mozzanat – az „álommérgezés” és a mérgezés – összeolvadása tehát szintén jelzésszerűvé válik, mivel a szerelmespár halálát pincelég okozta, a valóságban is eleget téve a megelőlegezett „álommérgezés” sejtető képének.¹⁶

A korábban említett, Pegazusra utaló szárnyas lovak kifejezés kiemelése mellett a jelképrendszer tekintetében fontos kiemelni Teleszkai szüleinek a narrátori múltidézésben elejtett, idősíkokon átvezető mondatait: „Két ridegen tartott lovukat egyszer kint érte a havazás a dombtetőn, ott nyertettek, s amire nem volt példa, a fiatal rudas a hóesésben rámászott a kancájukra. Aznap este paprika érével készítették forralt bort, az ajtóra láncot akasztottak, s az apja nem rakta ki éjszakára a csapdákat.”

A később fellelt holttestek hűtlenséget mutató helyzetben való megtalálásához szorosan kapcsolódik a Teleszkai szüleinek birtokán lévő lovak „példanélküli”, amorális cselekedetét megengedő említése, úgy, hogy az elsőre lényegtelennek, csupán közlőnek tűnő narrátori gondolatok jól elhelyezett utalásokká válnak. A táj bemutatása ugyanis itt nem a befogadó képzetét igyekszik irányítani és nem a valóságreferenciába szándékozik beavatottá tenni az olvasót, hanem a mitológiaalkotás egy fontos állomásaként az idősíkok összejátszását teszi lehetővé. Mindeközben pedig a narráció a táj bemutatásával az atmoszféra megteremtésének igényét is teljesíti, ami esetlegesnek tűnő töredékinformációk látszatát kelti. A két technika (tájbemutatás és mitológiaalkotás) egyszerre gyakorol hatást, mivel a narrátorban egybeolvad a történeten kívül helyezkedő és a történetet szervező perspektíva. Egyfajta köztes szerepet kap ezáltal a narrátor, kiegészülve egy olyan feladattal, amely a narrátor-szereplő funkcióit is magába foglalja.¹⁷ Ez a narrátori funkciók közti ingázást valósítja meg, ugyanis „a részletek között nem világosodik meg azonnal az ok-okozati kapcsolatot”,¹⁸ viszont a szűzsé előrehaladtával visszamenőleg rávilágít a jelzések folyamatosan kikristályosodó értelmére, miközben azok fluktuálódó jellege követi a konkrét történetfolyamot.

A narrációban a narrátor így az implicit szerző mechanikáját alkalmazva természetben jelenlévő „jelzéseket” ejt el, aminek célja az atmoszféra megteremtése, azonban egyszerre a tájat mint önmagában lévő dolgot és a történetet is kiegészíti. Ez a kettősség, illetve ebben a kettősségben való ingázás alkotja meg azt a homályt, amely a narráció és a történet közötti

relációk sokféleségét nyitja meg. A kialakuló atmoszféra az, amelyben a narrátor egyszerre feloldódik és közöl, egyszerre működtet és rombol. Az atmoszféra megteremtésének interiorizálása azonban a kettősség tekintetében a befogadó számára homályként vagy ködként is definiálódhat. Csányi 44 László szerint ez abban érhető tetten, hogy Mészöly a „korábbi műve-
ihez képest közelebb lép a valósághoz, sőt egyes helyszínei, de még néhány története is pontosan azonosítható, mégis mintha állandóan köd borítaná a tájat, melynek hiába ismerjük térképét, csak néha válik ki egy torony körvonala vagy egy hegyhát bizonytalan íve.”¹⁹ A mű tehát az atmoszféra megváltozott, „ködösített” szerepével kiegészülve tűnik fel, ami magában rejtje a táj történeteit, amelyek időről időre megjelennek, belefolyanak az ingázó idősíkok által leírt mitológiaalkotó kódokba.

A kódok pedig a későbbi események függvényében (rögtön utána folytatódik a pince közelében a történet) nyernek tágabb értelmet. A jelképrendszer fontosságának érzékeltetéséhez a legjobb mód egy korábbi Mészöly-mű említése. A *Filmben* folyamatos az idősíkok egymásra vetülése (több mikro-történetet is kapunk), azonban a narráció előre- és visszautaló, ezáltal ingázó szövegszervezése megnehezíti a természet (jelen esetben a nagyvárosi helyszín miatt leginkább mesterséges természetről beszélhetünk) rejtett kódénekek megjelenítését. A narráció gátat szab annak a mitológiaalkotó intenciónak, amely a tájból kibomló történetet venné szemügyre, hiszen a narrátor teljesen elszemélytelenedik, illetve vele kapcsolatban több dolog sem egyértelmű. Nem derül ki, hogy az elbeszélő egy stáb jelenléte miatt használja-e a T/1-es beszédmódot, illetve, ha van stáb, akkor hányan vannak, valamint a narráció pozíciója sem tisztázott, és a látvánnyal sem tudható, hogy milyen viszonyban áll. Emiatt a regény egészében kihangsúlyozódik a perspektíva, ami számos kérdést vet fel, miközben leértékelődik a mitológia szerepe. A *Szárnyas lovak* másképp működik, ami annak köszönhető, hogy az új mitológiákat felvonultató tendenciák nem lesznek követhetetlenül sokfélék, hanem ahogy a lelegején Tikos Rákhel mondatában szereplő szárnyas lovak indították el a novellát, úgy Teleszkai szüleinek említésénél is a két ló köti össze az idősíkok keresztmetszetét. A jelképek nem tobzódnak annyira, hogy azok kitérésnek tűnhessenek, így ugyan lefokozott, de igazabb célnak tűnik fel a mitológiaalkotás, amit a narrátor beavatottságából következő rövid kitérések jellemeznek. Ezt az arányérzéklet Grendel Lajos is kiemeli, amikor a mitológiaalkotást (nála „freskókészítés”) egyensúlyba hozza a megírás szövegszerűsítésével (nála „algebra”), a valóságreferenciák gazdagságával, a rejtett jelképiséggel, a szerkezet és stílus szikárságával.²⁰ A jelképiség narratori szinten való építkezése a továbbiakban a holttestek megtalálásával válik egyértelművé. A két ló és a szerelmespár engedetlensége a narrációban jelentkező mitológiaalkotás²¹ révén az említett módon egymásra vetül, amit

kihangsúlyoz Teleszkai első reakciójának hangjára tett utalásával: „Erős állathanghorkantás jött ki a torkán”. Az állati és emberi tettek összemosásával a narrátor a természetben rejlő kódolt történéseket teszi megismételhetővé, amelyek a korábban megépített atmoszférából töltekezve szilárdan állnak, miközben a táj megragadhatatlanul ködös bemutatása a narráció 45 történetstruktúrájában is indirekt módon részt vesz, sőt, a múlt és a jelen részleges megisméltődésének dinamikáját is tartalmazza. A dinamikát – ami tulajdonképpen az ingázás interiorizálása – pedig a narrátor bevonásával teszi elidegenítővé, hiszen a narrátor látszólagos beavatatlanságának köszönhetően csupán a táj „közléseinek” közvetítőjévé válik, aminek következtében a narrátor szervező szerepével ugyan, de a mitológia önmagában is működőképes. A narrátor effajta középpontiságának megképződése a jelképrendszer összefüggő folyamatainak nélkülözhetetlen része, hiszen a tájba és a konkrét szüzsébe kódolt ismétlődő történések megvilágítása nem csak magát a jelképet fejtik fel, hanem a szüzsé történetfolyamát is ontológiai szintre emelik, amire a következőkben elemzett jelképek kapcsán is kitérek majd. „A hatóság később engedélyt adott, hogy szülei a kertjükbe temetkezzenek. A ház már beomlott, a két kereszt azonban megvan, benőtte az akác, csak a tető maradt ugyanolyan perzselt-kopár, a szél minden magot elfújta nyeregről.”

A narráció az előzőekben tárgyalt jelképiség mellett – amely a házastársi tragédiára helyezte a hangsúlyt – egy másik, hasonlóan alapvető mitológiaalkotó vonatkozással is bír, amelyben két idősíki viszonyának összejátszhatóságát mozgatja. Az atmoszféra ebben az esetben is szorosan összekapcsolódik a narrátor mitológiaalkotó aktusával, mert az atmoszférában elrejtett jelképek segítségével válnak az idősíkok átjárhatóvá. A mitológiaalkotó jelkép jelen esetben az akác. Az akác mint egyfajta értékmegőrző, az örökkévalóságnak elrejtő, mindazonáltal tövises, de természeti hatásoktól óvó növény jelenik meg, amelyet, ha az idézet alapján elképzelünk, könnyű akár egy átölelő gesztusnak értelmezni. Ha mindehhez pedig hozzávesszük, hogy Teleszkai szüleinek házassága tökéletesnek, rendezettnek van bemutatva (negyven évig éltek együtt, egymás mellé temetkeztek a kertben külön hatósági engedéllyel), akkor a két keresztet átölelő és védelmező akác az időtlen, örök szerelem jelképe ebben az összefüggésben. A jelkép azonban a későbbiekben a jelen idősíki által felülíródik, megalkotva a múlt és a jelen differenciált interpretálási lehetőségét, viszont rámutatva a megalkotott atmoszférából töltekező események folytonosságára, ismétlődésének irányára is: „Amikor az első pihenőt tartottuk, négy akácgallyat szakított le, és az egyikén még volt néhány kései virág. – Ezt Rákhel kaphatná fizetségül! – nevetett föl, s mikor

már az ökredezésig kinevette magát, a gallyakról markába húzta a leveleket, és azzal vonult félre a bokrok mögé, hogy elvégezze a dolgát.”

46 Teleszkai meggyalázza a házasság eszményített szépségét annak a szimbolikus növénynek a bemocskolásával, ami számára a tökéletes házasságot jelképezi.²² Ezzel a cselekedetével kimondja, hogy nincs örök hűség, igaz házasság és örökkévalóság, amit benőhet a védelmező akác. A múlt idősíkjából tekintve viszont ezek a szinte jóslatokként bekövetkező helyzetek a titokzatosság és az eldönthetlenség mellett a már említett rejtélyes rendre is felhívják a figyelmet, aminek célja a homály.²³ A homály segítségével az eldönthetlenségben teljesedik ki a mitológia.²⁴ Nem eldönthető ugyanis, hogy Teleszkai tette tudatos-e vagy jelképes, hiszen a narrátor-szereplő interpretációt mellőző elbeszélésmódja nem teszi ezt lehetővé. A narráció szempontjából, az idősíkok közötti motívumok átjátszásai tekintetében viszont kijelenthető, hogy nem csak dinamikusan mozognak, hanem felül is írhatják egymást, hiszen az akác múltban való védelmező gesztusát felváltja a meggyalázás momentuma, amivel magának a jelképnek a belső értelmezése is megfordul. A jelképrendszeren belüli oda-vissza utalások így nem csak előjelek és bizonyosságok, nem csak magának a homálynak az előállításában segédkező mechanikák, hanem a történetre reflektáló, rugalmasan átértékelődő utalások, amelyeket a narrátor szisztematikusan megemlít, mozgásba hoz, eltöröl, majd egyben felülbírál. Hasonló működésre mutat rá Csányi László is recenziójában, kiemelve a repetíció jelentőségét, ami a jelképrendszer tekintetében is figyelemre méltó: „a megfigyelő vélt nyugalmi pontja ugyanis illúzió, mert a maga látszólagos mozdulatlanságát akarja átvinni egy olyan eseményre, mely lejátszódva az időben inverzibilissé vált, de ez azt is jelenti, hogy az emlékezés folyton újratерemti, más és más emlékkörnyezetbe állítva azt, ami csak önmaga létében egyszeri és végleges.”²⁵ Csányi ezzel indirekt módon tulajdonképpen az általam felépített jelképrendszerek magjára mutat rá, amely a narráció és a szüzsé köze íródva, illetve köztük ingázva alkotja meg az időtlenségre rájátszó attitűdöt, homályosan utalva a tájba kódolt ismétlődő történésekre, amelyek arra játszanak rá, mintha a történet önmagától keletkezne. A jelképrendszerek további utalásai is erre tesznek lépést: „Teleszkai először az ingét dobta le, majd ugyanolyan természetességgel a nadrágját, az alsónadrágját is, s csak utána próbált középutat keresni a meztelenség és a felöltözöttség között.”

A másik kép pedig nem sokkal később a holttestek jellemzésénél kerül elő: „A ruhájuk csak annyira volt nyitott, hogy fel is voltak öltözve meg nem is”.

A mű strukturális vizsgálatának autonómiáját meghagyva, ugyanakkor megjegyezve, hogy a „râbeszélő stratégia”²⁶ mindenképp feltételez és megmutat egy műben fellelhető szerzôt,²⁷ kiemelhető, hogy Mészöly prózájában

gyakorta visszatérő motívum a meztelenség. Számos írásában kiemelt szimbolikusságot hordoz, a *Párbeszédkísérlés*ben a meztelenséget mint példát hozza fel arra, hogyan látja a világot, és ez milyen hatással van rá: „a legelvontabbat is ösztönösen, egy létezési szenzualizmussal ragadom meg. Például a meztelenséget – melynek valamennyi formája lenyűgöz – 47 úgy akarom, hogy kedvem szerint legyen letapintható, natúrban, még ha felöltözve is... [...] Elvszerűen nem tudom sem értelmezni, sem nézni a világot, mert számomra minden megmutatkozik, ami pedig megmutatkozni tud, annak teste van. Számomra nélkülözhetetlen a test, amelyben az elv megjelenik.”²⁸ A világ legfelsőbb rejtettsége is megmutatkozik neki anélkül, hogy „levetkőzne”. A rejtettségek a maguk rejtettségében válnak számára megláthatóvá, ami hasonlóan érthető, mint az idézett részben a félút a felöltözöttség és a meztelenség között. Más műveiben is hangsúlyos szerepe van ennek a motívumnak, mint például a *Térkép, repedésekkel* című novellában, amelyben a vonaton szoptató anya leírásában is hasonló középutat látunk, vagy a *Bolond utazás* című novellában, ahol a meztelenség a megalázottság és az igazság felismerésének jelképeként tűnik fel. Legmeghatározóbb szerepe viszont *Az atléta halála* című regényben van, ahol az Őze Bálint és Pici közti szerződés legfontosabb pontja. Szinte vérszerződés a két barát, később pedig kiegészítve, a négy barát közt, ami központi mozgatórugója lesz Bálint legutolsó napjainak, és ami tulajdonképpen kulcsot ad Bálint viselkedésének magyarázatához. A meztelenség tehát az egymás iránti bizalom és a barátság legmélyebb szentségét jelképezi.

Mészöly műről műre más jelentőséggel ruházza fel a meztelenség motívumát, azonban minden esetben valamiféle mély közlésre teszi alkalmassá, ez pedig a *Szárnyas lovak* esetében sincs másképp. A szerző a meztelenség példájában egyszerre tudja, hogy a jelzések mások számára rejtve vannak, miközben számára teljesen látható, pontosan úgy, ahogy Teleszkai is keresi a félutat anélkül, hogy tudná, ezzel az elhatározásával épp arra reflektál, ahogyan megtalálta a két holttestet. Az újabb jelképrendszer megmutatása mellett a narráció itt követi a legpontosabban az „elrejtés retorikáját”: a világ rejtettségének megmutatásán fáradozik – vagyis a jelkép mögöttes tartalmán, Teleszkai öntudatlan utánzásán –, miközben a világ meztelenségét is láttatja anélkül, hogy bármelyik hangsúlyosabb lenne a másiknál. A narráció egyensúlya tehát abban áll, hogy a megmutatás és az érzékeltetés közti ingázásban nem téveszt arányt. A jelkép és a világ meztelensége, vagyis a világ valódi működésének rendje egybevág, ugyanis Mészöly művészetében a jelkép mutatja a világ működését, miközben maga a meztelenség motívuma is ugyanezt végzi el. Ez a kettős utalás is ingázással valósulhat meg, mert a jelkép „benne léte” a jelképrendszert építi,

oda-vissza utalást tesz a holttestek és Teleszkai öltözködése közt. Ezt viszont csak a megmutatásban érvényesíti, magyarázatot, interpretációt nem nyújt hozzá, amivel megfelel annak a másutt leírt meghatározásnak, hogy „ne a képzelet csonkítása legyen a cél, hanem a valóságos »levés« és tör-
48 ténések eredeti mechanizmusának minél gazdagabb beépítése – hasonlítva vagy hasonlattal – a *teremtett* világba.”²⁹

Jelen munka a mitológiaalkotásra való rávilágítással a Mészöly-próza egy eddig nem igazán artikulált aspektusát kívánta bemutatni, amelynek csak egy részletébe nyújthatott rövid betekintést. A dolgozatban bevezetett fogalmak (jelkép, mitológiaalkotó jelképrendszer, ingázás) ezt az új aspektust hivatottak megnyitni, számításba véve azokat a prózaelméleti meghatározásokat, amelyek – az implicit szerzőnek a mű struktúrájára tett hatását tekintve – döntő fontosságúak, így felépítve a narráció és az elbeszélés közti ingázás rejtett mechanikájának alapját, a mitológiaalkotó jelképrendszert. E tekintetben a narráció és benne a narrátor maga kapja a leghangsúlyosabb szerepet: középpontja lesz egy olyan konstrukciónak, amelynek mentén a történetbe való beágyazottsága (szereplői státusz) és az implicit szerzőtől való távolsága („krónikás”, nem értelmező pozíció) rámutat az elbeszélés „elrejtett retorikájának” a történet autonómiáját kihangsúlyozó működésére, miközben azt az illúziót kelti, mintha a művet „soha nem is írták volna meg”,³⁰ hanem – Tikos Rákhel mondatára rájátszva – mintegy önmagától jött volna létre.

¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg és világmodell*, Literatura, 1992/2, 185–186.

² Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 63.

³ *Uo.*

⁴ *Uo.*, 64.

⁵ Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 13.

⁶ GÖRÖZDI Judit, *Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatásalakzatok Mészöly Miklós írásművészetében*, Pozsony, Kalligram, 2006, 10.

⁷ Paul Ricoeur által bevezetett fogalom, amely a szerző eltűnését jelenti a szerzői intenciók meghagyásával. Vö. *Uo.*, 14–15.

⁸ A kifejezés a felszíni jelentésalakító narráció, illetve a metaszínen létrejövő rejtett kauzalitás közti mozgást jelenti.

⁹ A narrátor tekintetében mind a narratori szólam, mind a narrátor-szereplőt értve ezalatt.

¹⁰ N. TÓTH Anikó, *Szövegvándor. Közéletések Mészöly Miklós prózájához*, Pozsony, Kalligram, 2006, 73–74.

¹¹ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 13. (Kiemelés az eredetiben.)

¹² SZABÓ György, *Mediterrán mítoszok és mondák*, Bukarest, Kriterion, 1973, 275.

¹³ URBANIK Tímea, *Mitológia és néphagyomány. Mészöly Miklós Szárnyas lovak című novellájában*, Forrás, 37 (2005) 12, 37.

¹⁴ *Uo.*, 34.

¹⁵ *Uo.*, 38–39.

¹⁶ URBANIK, *i. m.*, 35.

¹⁷ THOMKA, *i. m.*, 138.

¹⁸ BÉLÁDI Miklós, *A közvetítő kritika*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 1996, 166.

¹⁹ CSÁNYI László, *Mészöly Miklós: Szárnyas lovak = In memoriam Mészöly Miklós*, szerk. FOGARASSY Miklós, Bp., Nap, 2004, 291–292.

²⁰ GREDEL Lajos, *A tények mágiája*, Pozsony, Kalligram, 2002, 31.

²¹ A mitológiateremtés egy sokkal pragmatikusabb fajtáját mutatja be azzal, hogy szorosan egymás után következő részletek közt teremti meg a mitológiát, szemben az említett *Film*-mel, amely nem köti össze ilyen szorosan őket, hanem közéjük újabb mitológiákat tesz.

²² Itt még megjegyezhető, hogy Teleszkai a virágot tépi le, ami a szülei sírjait benövő minden bizonynyal öreg akácgallyakkal szemben a fiatalságot szimbolizálhatja. Teleszkai házassága még „virágkorában” tönkretévedik.

²³ SZIRÁK Péter, *Az Úr nem tud saxofonozni*, Bp., JAK-füzetek 83, 1995, 60.

²⁴ Az akác motívuma azonban másképp is értelmezhető. Keresztény értelmezés szerint „a lélek halhatatlanságának jelképe; a belőle készült töviskorona Passió-jelkép (-> koszorú, -> tövis/tüske)”. Vö. PÁL József – ÚJVÁRI Edít (szerk.), *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Bp., Balassi, 1997, 27.

Az akác védelmező gesztusa mellett tehát a korábban említett örökkévalóságot is magában hordozza a keresztény értelmezés szerint, azonban a Passió-jelkép mivolta újból előhívhatja a mitológiateremtő szempontot. A Bibliában két evangélium tesz utalást a töviskoronára: Máté és Márk evangéliuma. Mindkettőben Jézus Krisztusnak a Golgotára való menete előtt külön fejezet van „Jézus megcsúfolása” címmel, amelyben felöltöztetik bíborba és tövisből font koronát tesznek a fejére, így csúfolják meg Jézusnak „Az én vagyok a zsidók királya” korábbi kijelentését. A Passió-jelkép bevonásával tehát a megcsúfolás mozzanata is megtalálható ebben a motívumban, amely ismét a későbbi megcsalás történetét előlegezheti meg, viszont ezzel szemben kétségekre ad okot az a tény, hogy az akác Jézus korában még nem volt jelen abban a térségben, emellett viszont rekonstruálhatatlan, hogy a novella írásakor ez köztudott volt-e.

²⁵ CSÁNYI, *i. m.*, 293.

²⁶ RICOEUR, *i. m.*, 13.

²⁷ *Uo.*

²⁸ SZIGETI László – Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Pozsony, Kalligram, 1999, 160–161.

²⁹ Mészöly Miklós, *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai = M. M., A tágasság iskolája*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 140. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁰ RICOEUR, *i. m.*, 14–15.

Lelek fújta.....



A Mészöly-életmű irodalomtörténeti jelentőségének, befogadás-, hatás-, illetve kultusz történeti beágyazottságának a '80-as, '90-es évek kanonizáló recepciótörténetében kvázi-megszilárdult narratívája Mészöly Miklóst a „próza-

50 Rábai Dóra

A MÉSZÖLY-ÉRTEL- MEZÉS (KORTÁRS) ALTERNATÍVÁI

Szolláth Dávid: *Mészöly Miklós*

fordulat” Ottlik mellett „atyjaként”, a „Péterek” nemzedékének egyfajta „apafigurájaként”, próza-poétikáját a modernista humanizmus és a posztmodern „határán” helyezte el. E folyamatnak olyan kanonizáló igénynyel fellépő tanulmányok lettek emblematikus moz-

zanatai, mint Balassa Péter a *Filmet* a redukcionista-nominalista „új próza” fő műveként meghatározó 1985-ös tanulmánya, vagy Kulcsár Szabó Ernő az *Alakulásokat* a magyar próza posztmodern fordulatahoz kötő, 1994-ben megjelent irodalomtörténeti munkája.¹ A kialakult irodalomtörténeti elbeszéléseknek, amelyek Mészöly alakjának sajátos rögzülését biztosították Esterházy „előtt”, ahogyan Szolláth Dávid találóan megjegyzi, leginkább a bibliai Mózes története lehetne az architextusa: elvezeti a népet Kánaánhoz, de ő maga nem léphet be oda.

Szolláth Dávid monográfiája előszavában leszögezi, a Mészöly-életmű ezen irodalomtörténeti helyét illető vitakérdés mára elvesztette aktualitását, épp az említett tanulmányoknak köszönhetően már nincs szükség bebizonyítani Mészöly posztmodernségét vagy modernista humanizmusát; az ezen kanonizáló narratívák által elhullatott vagy háttérbe szorított életmű-részek és aspektusok elemzése ugyanakkor annál izgalmasabb lehetőségeket rejtenek. Ennek ellenére megjegyzendő, hogy a kanonizáció során kiszelektált művek, valamint a még fel nem fedezett értelmezési lehetőségek feltárása, a rögzült narratívák alól való előbújtatása érdekében Szolláth monográfiája – meglátásom szerint – éppen a Mészöly-értelmezés megdermedt formáit – a „posztmodern” nemzedék „apafigurájaként” való rögzítését, az ilyen jellegű megfogalmazásokkal együtt járó kultuszt, valamint, habár „[n]ehéz irodalomtörténeti (vagy bármilyen szellemi történeti) fordulópontot a »generációs váltás«, illetve az »elődök-utódok« alakzatai nélkül elgondolni” (163.), a kanonizáló irodalomtörténeti látásmód ezen fejlődéselvű narratíváinak „előtt-után” paradigmáját – igyekszik kritikusan kezelni. Az irodalomtörténet-írás mesternarratívájának esetleges szelektív szempontjai, a fogalmi kerettel együtt járó esztétikatörténeti narratívák elkerülése végett egy új fogalmi rendszer segítségével kívánja letapogatni – már-már mészölyi tárgyúsággal

és meg-nem-alkuvással („a mondanivaló legadekvátabb formáját kellene mindig újra megkeresni”)² – a Mészöly-életmű heterogenitását.

A Szolláth által bevezetett fogalmi hármas – *integráció, dezintegráció, álintegráció* – konceptuális javaslatának megfogalmazását ugyanis többek között az a felfrissítő szándék motiválta, „hogaz ezredvég 51 vitáiban kissé megfáradt fogalmaknak (»szövegirodalom« vs. »történetesség«, »posztmodern« vs. »realizmus«) alternatívát keressünk, a diszkreditálásuk szándéka nélkül.” (488.) Így a *valamiféleképpen* elért egységet megvalósító művektől a formabontás szándékát hol rejtekező módon, hol provokatív „avantgardizmussal” megvalósító prózapoétikák ívén keresztül rajzolódik ki azon strukturális elv, amely a monográfia többé-kevésbé homogén látásmódot igénylő, „összegző” műfajának is megfelelően képes hangsúlyozni az életmű többszólamúságát – a számos műfajban, és olykor a műfaji határok átértelmezése mentén való alkotást, a mészölyi prózapoétika folyamatos átalakulását, vagyis a „megtalált” hangtól való kíméletlen újra és újra elfordulást a tárgy akarata felé, valamint a művekben rejlő párhuzamos értelmezési lehetőségeket.

Az egyes művek és életmű-egységek számos összefüggésben való vizsgálatát megvalósító monográfia ekképpen elsősorban nem egy kronológiai ívet követve mutatja be a Mészöly-életmű alakulástörténetét, hanem a tematikusan összetartozó művek egymás melletti tárgyalásával azon prózapoétikai változásokba bújtatott folyton-keresés, illetve újra és újra megújuló stratégiákkal kísérletező tetten-érni-akarás mentén, amelyen keresztül egyszerre képes a mészölyi életmű „centripetális erőit”, valamint prózapoétikájának eltérő tárgyhoz való viszonyulásait a maga kontrasztosságában felmutatni, vagyis végigkísérni a mészölyi „iterabilitást” a korai *Vadvizek és Sötét jelek* című kötettől egészen a kései pannon prózáig. Az életműben sajátosan összefonódó állandó és mégis változékony jelleg tetten érhető mind a Mészölyt foglalkoztató problematikák eltérő poétikai módszerrel való megközelítésében (lásd például *Az atléta halála*, a *Saulus* és a *Film* azonos gondolati húrját), mind bizonyos szókapcsolatok és motívumhálózatok több évtizedes szöveg-vándorlás során észlelhető jelentésmódosulásában (*[v]érezékeny membrán*), mind pedig a prózapoétika folyamatos szemléletmódváltásában. Ekképpen például a Pannon-próza történethez való visszatéréseinek sokak által – egy haladványelvű irodalomtörténeti narratíva értelmében – hanyatlásként értelmezett vonulatában is kimutathatóak a forma konzekvens, ugyanakkor rejtett kapcsolódási pontjai a korábbi formakísérletekhez, tehát a látszólagos „hagyományos” integratív építkezésben az álintegrativitás.

A Szolláth által bevezetett fogalmi rendszer eredményesen képes a kanonizáció során kiszorított vagy leértékelt életmű-részeket a Mészöly-diskurzusba visszaemelni, ezáltal pedig kimozdítani azt a már Mészáros Sándor által is kifogásolt³ – és a későbbi recepció által sem igazolt – kritikai szem-
52 léletmódot, amely „a »váltás logikájának« engedelmeskedő irodalomtörténeti narratívával rögzítette Mészölyt az »előd« szerepében, zárójeljelezve az *Alakulások* utáni munkásságát”. (456.) A Mészöly-életmű másik, erőteljesebben „zárójeljelezett” korpusza az az irodalomtörténeti emlékezetből kiesett, a negyvenes évek végétől a hatvanas évekig datálható korai pályaszakasz, amelynek újrafelfedezése, ekképpen például a *Vadvizek* című első kötet vagy a *Fekete gólya* című ifjúsági regény leporolása a Szolláth-monográfia egyik kiemelendő célkitűzése. Továbbá Mészöly realista remekléseinek, abszurd kísérleteinek, háborús novellisztikájának, hatalomanalíziseinek, a parabolisztikus beszédmód számos változatának elemző számbavétele, vagy akár a *Sötét jelek* meséinek friss szemléletű vizsgálata nem csak új területeket elevenít fel a Mészöly-értelmezés számára, hanem – példának okáért az említett mesékben fellelhető, a kései pannon próza felé vezető rejtektutak feltárásán, általában az életmű gyermek- és felnőttirodalmi rétegének együttolvasásán keresztül – képes új megvilágításba helyezni az eddigi szakirodalom figyelme által kitüntetettebb életműrészeket is.

A Thomka Beáta által jegyzett 1995-ös Mészöly-monográfia óta eltelt két és fél évtized nem csak olyan művekre enged távlatos rátekintést, mint az azonos évben megjelent *Családáradás* című regény vagy a pannon próza néhány kései darabja, hanem a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján fellépő értelmezői nemzedék azon válaszreakciójára („mentőakciójára”) is, amely a Kádár–Aczél-féle kultúrpolitikai nyomás alatt – főként a marxista kritika egzisztencializmus-vádjának hatására – megbélyegzett Mészöly-alakot kísérte meg az esztétikai és irodalomelméleti fogalmak számára visszanyerni. Ekképpen Szolláth monográfiája a Mészöly-művek befogadás- és kultusztörténeti változásainak gócpontjai mentén képes párhuzamosan – értsd: a műimmanens szemlélettől eltérő értelmezések érvényességének eliminálása nélkül – felvillantani azokat a hangsúlyos interpretatív vonalakat a művek kezdeti kultúrpolitikai beágyazottságától a későbbi recepciótörténet különböző esztétikai és irodalomelméleti megközelítéseiiig, amelyek mintegy kétoldalú tükröként egyszerre láttatják az adott kor magyarországi kultúrpolitikai helyzetét, kritikai látásmódját, illetve domináns elméleti apparátusát, valamint a művek egy-egy általuk megpillantott, bizonyos szempontból tanulságos vagy akár legitim,⁴ ugyanakkor nem kizárólagos jelentésrétegét. A hatvanas évekre jellemző allegorizáló olvasatok és a hetvenes-nyolcvanas évek recepciójában jelentkező új kritikai szemlélet konfliktusának elemző bemutatása, a *Magasiskola* öt olvasata, *Az atléta halála* kapcsán artikulálódó

különböző olvasásmódok ütköztetése, vagy a *Film*hez kötődő összehasonlító közelítések egyaránt hozzájárulnak a művek eltérő jelentésrétegeinek feltárásához, valamint a recepcióban tapasztalható hangsúlyeltolódások történeti horizontjának megértéséhez.

A Mészöly-művek tézisművekként való értelmezhetőségét, vagyis az egy-egy domináns európai elméleti irányzat vagy tételek filozófiai rendszer „ráfogásával” operáló műértelmezést megkérdőjelező kritikai szándék nem új keletű viszonyulási módja a recepciónak. Könczöl Csaba már a hetvenes évek végén felhívta arra a figyelmet (még ha a „mentőakció” részeként is), hogy a különféle izmusok, filozófiai és esztétikai teorémák habár hatással voltak Mészöly látásmódjára és kérdésseltevéseire, kora egyik legeurópaibb magyar írójaként mind műveiben, mind esszéiben intenzív párbeszédet folytatott velük, valójában ezeken áttörve, „a még csak földidézhető, a néven még semmilyen tételes rendszer kategóriakészletével nem nevezhető jelenségek ingoványos tartománya”⁵ foglalkoztatta. Szolláth Dávid ugyanakkor – ellentétesen azzal az általa regisztrált tünettellel, mely szerint a kortárs magyar irodalomkritika gyakran tartózkodik attól, hogy komolyan megvizsgálja azokat a világirodalmi párhuzamokat, amelyeket felvet – nem csak jelzi, hanem módszeresen fel is fejt és részletesen elemzi Mészölynek a kortárs modernizmusokhoz és azok emblematisz alakjaihoz való viszonyulását; ekképpen részletesen kitér – a marxista kritika egzisztencializmusvádjához kötődő fogalmi homályosságokat és csúsztatásokat is megvilágítva – a mészölyi prózapoétika Camus-hatására, a Mészöly szempontjából főként Beckett és Ionesco nevével fémjelvezhető abszurd drámával folytatott párbeszédre, a nouveau roman-hoz és Robbe-Grillet-hez, vagy a kései „történetességhez való visszatérés” kapcsán a mágikus realizmushoz és García Márquezhez köthető mind elméleti, mind prózapoétikai hatásokra.

Mészöly kontextuális megértéséhez, az életmű időben előre nyúló, térben párhuzamosan futó, illetve a vele egyidejű írókkal való ezerféle kapcsolatának feltárásához járulnak hozzá továbbá olyan komparatív elemzések, mint Ottlik *Iskolájának* és Mészöly *Atlétájának* Esterházy *Függője* felőli újraolvasása, vagy a Nádassal sokáig szinte műhelyközösségben való alkotás nyomainak feltérképezése a *Film* és a *Párhuzamos történetek* kapcsán. A *Film* Márton László *Árnyas főtutca* című művével való összeolvasása, a kései Mészöly-próza a kilencvenes évek „áltörténelmi” regényeinek kontextusában való vizsgálata, a pannon prózának nevezett műcsoport „latin-amerikai szálának” Bodor Ádám, Darvasi László és Láng Zsolt prózájával való, a mágikus realista inspiráció felőli párhuzamos értelmezése, vagy akár a Németh Gábor *Egy mormota nyara* című regényében kimutatható *Koldustánc*-allúzió elemzése

rendkívül izgalmasan reprezentálja a huszadik század második felétől burjánzásnak induló „hálózatosságot”, valamint a kortárs magyar prózával is párbeszédre képes Mészöly-hatást. Emellett az életművön belüli „hálózatosság” felfejtése érdekében a posztmodern esztétika és világfelfogás fogalmi rendszerének hatására az intertextuális utalásokra fogékonyvá váló kritika nézőpontjából, valamint a 2007-ben megjelent *Műhelynaplók* fényében erőteljesebben észlelhető – ugyanakkor a Mészöly-recepció által eddig kevésbé tárgyalt – szövegépítkezési szempontra, a műveket átható különböző hagyományrétegek és szövegközi műveletek feltérképezésére, a vendégszövegek elrejtéséért felelős stilisztikai mimikri leleplezésére, valamint a Mészöly-életmű által megszólított heterogén kultúrtörténeti hagyomány rekonstruálására Szolláth monográfiája jelentős hangsúlyt fektet.

A monográfia elő-előbukkanó búvópatakját ugyanakkor azon friss szemléletű értelmezési lehetőségek képzik, amelyek – bizonyítva az elmúlt húsz évben a hazai diskurzusba lépő irodalomelméleti és -kritikai irányzatok, valamint a Mészöly-művek eddig kiaknázatlan jelentésrétegeinek rezonálthatóságát – új alternatívákat ajánlanak a Mészöly-kutatás számára. Ahogyan az új irodalmi művek szemléletmódosító hatása, valamint a strukturalizmus Magyarországra érkezésével párhuzamosan a kritika fogalmi készletének változása tetten érhető *Az atléta halálának* két kiadása között eltelt évtized recepciótörténeti fókuszváltásban, úgy jelen esetben is az új irodalmi történések, valamint az irodalomelméleti szemléletmód számára is releváns irányzatok – a *poszthumanizmus* és az *animal studies*, az *ökokritika*, a *feminista kritika* és a *gender studies* – jelentőségének felerősödése teszik a Mészöly-művekben is „jobban észlelhetővé, felismerhetővé az eddig csak elszórtan vagy egyáltalán nem, legalábbis nem rendszerszerűen észlelt jegyeket, és új hagyomány képződik.” (176.) Szolláth ekképpen a mai poszthumanista szemlélet figyelmébe ajánlja a *Film* dehumanizált robbe-grillet-i leírásokra emlékeztető leíró pillanatainak elemzését, a szakirodalomban eddig dominánsan az allegorikus-példázatos interpretáció felől megközelített állattörténetek és állatleírások, az 1957-es *Sötét jelek* és az 1967-es *Jelentés öt egérről* című kötetek elbeszéléseivel és novelláival kezdődő vonulatát pedig figyelemre méltó vizsgálati tárgynak tartja az ökológiai elkötelezettségű irodalomértelmezés és az *animal studies* kritikai irányzata számára. Az életmű poétikai és motivikus összefüggéseinek feltárását gazdagíthatja továbbá a *Sötét jelek* című kötet végén szereplő kilenc mese antropomorfizált állatainak és életre keltett tárgyainak összevetése a felnőtt-életmű állat-és tárgy-leírásaival, amelyek épp az emberi nézőpont projekciónak visszaszorítása miatt lesznek jelentősek.⁶

A *Saulus*, a *Nyomozás 1–4.*, az *Alakulások*, a *Megbocsátás*, a *Film* című művek összefüggésében releváns vizsgálódási horizontként jelentkezik a

posztmodern narráció és az anti-detektívtörténet műfajcsoportjának talákozását vizsgáló szakirodalom. A társadalmi-kulturális kontextus összetevőinek feltárása érdekében vizsgált Mészöly–Polcz munkakapcsolat, valamint a nemi szerepek felfogásának módja felől érintett autoritás kérdésének elemzése mellett Szolláth Polcz Alaine erdélyi útleírásainak módszeres összevetését a *Pontos történetek, útközben* című művel további tanulmányok feladatául tűzi ki. *Az atléta halála* női elbeszélőjének elbeszélismódja és a megkérdőjelezett (maszkulin) narrációs norma oppozíciójába beleíródott társadalmi nemek kérdése Szolláth elemzése mentén szintén releváns tárgya lehet a továbbiakban a *feminista kritika*, illetve a *gender studies* kutatásainak. E példákblól is jól látszik, hogy valóban képződő és részben megképzendő hagyományról beszélhetünk Mészöly ezen új perspektívákból való felfedezése kapcsán, Szolláth Dávid rendkívül sokrétű szempontrendszert mozgósító monográfiája ugyanis az eddigi értelmezések azonos szemléletű vonulatát is jelezve, valamint a diskurzust új szempontokkal gazdagítva jelentős teret hagy a további kutatások számára. (*Jelenkor, Bp., 2020*)

Új Forrás 2021/8 – Rábai Dóra: A Mészöly-értelmezés (kortárs) alternatívái – Szolláth Dávid: Mészöly Miklós

¹ BALASSA Péter, *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma = Uő., Észjárások és formák: Elemzések és kritikák újabb prózákról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1985, 105–127; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum, 1994, 121.

² Mészöly Miklós, *Jegyzet a darab ürügyén (az Ablakmosóról)* = Uő., *Színházon kívül: Drámák*, Pécs, Jelenkor, 2010, 117.

³ Mészáros Sándor, *Egy hiánypótló monográfia: Thomka Beáta: Mészöly Miklós*, Kalligram, 1996/1, 66–71.

⁴ „Maglehet, hogy egy immanens-autonóm irodalomfelfogás szempontjából illegitimnek tűnik az »elliptikus« parabola allegorizáló politikai redukciója, a hatvanas évek példázatos regényei azonban mindaddig irodalomtörténeti zárványok maradnak, amíg az allegorizáló-politikai olvasás történeti kontextusát a recepciótörténet mellékes szempontjának tekintjük.” (236.) „Az autonóm esztétika alapján álló, műimmanens értelmezés elutasítja, irodalomellenesnek, reduktívnak tartja az ilyen [a *Magasiskola* című műnek az államszocializmusról szóló allegorikus példázatként való olvasata – R. D.] szemléletű interpretációt. Mégis érdemes foglalkozni ezzel is, mert ezek is formálták a Mészöly-művek befogadását, talán rejteketakon, de hozzájárultak ahhoz, hogy Mészölyt egyre többen intranszigenz írónak tekintették a Kádár-korszak évtizedei során.” (144.)

⁵ KÖNCZÖL Csaba, *A pontosság romantikusa = Uő., Tükörszoba*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 222.

⁶ A szakmai diskurzus ezirányú intenzív érdeklődését jelzi a Babeş-Bolyai Tudományegyetem szervezésében megrendezésre kerülő, Mészöly Miklós és Pilinszky János műveinek posztantropocentrikus olvasatait felvonultató konferencia.

A regény hátoldalán levő szöveg látszólag megoldási kulcsot ad a regényhez: „a helyes és helytelen döntéseid könyve, a céljaid és céltalanságaid, a cselekvésed és a tehetetlenséged könyve”. A reménybeli olvasót megszólító mondat

56 Deczki Sarolta

„CSUPA PECSÉT VAGY”

Háy János: *A cégvezető*

szupertitkos tanításai alapján. A fülszöveg megerősíti a benyomást, hogy az olvasó a célszemély, hiszen azt állítja, hogy „a cégvezető mi vagyunk”. Amit nyilvánvalóan metaforikusan kell értenünk, ám kaptunk két erős jelzést arra vonatkozóan, hogy a történet rólunk szól.

Ez azonban igaz is meg nem is. A regény főszereplője valóban egy cégvezető, Tamás (a nevét mindössze egyszer említi a narrátor), aki szegény sorból magasra küzdötte fel magát. Ettől ez még egy vidám történet is lehetne happy enddel, de a helyszín Magyarország, az idő pedig a rendszerváltást követő évek, és ez a két paraméter meg is pecsételi Tamás és hozzátartozói sorsát, valamint mindenkiét, akivel kapcsolatba kerül. A gazdasági szárnyalás vége emberi kudarc, kiüresedés, elhidegülés a családtól, teljes szétesés.

Amikor megismerjük Tamást, éppen azon töri a fejét, hogyan szabaduljon meg az első feleségétől, akiről úgy érzi, hogy már nem támogatja eléggé céljai elérésében. Ezért rúgta ki az egyik munkatársát is, akivel kezdetről fogva együtt dolgoztak a cégen. A férfi ugyanis elképzelhetetlennek érzi, hogy megálljon, megelégedjen, és ne terjeszkedjen tovább. Úgy érzi, célok nélkül nincs értelme az életének, mennie kell tovább. A környezete is megerősíti ebben, hiszen aki lassít vagy kiszáll, az nem tényező többé.

A feleség mindvégig mellette állt. Egy kis lakásban kezdték, melyet később nagyobbra cseréltek, született két gyerekük, és valóban szerették egymást, számítottak egymásra. Aztán a férfi elkezdett kikopni a család életéből, az üzlet elvitte az idejét, az energiáit és főleg a gondolatait, érzelmeit, melyekből egyre kevesebb maradt a szeretteire. A feleség egyedül megy kirándulni a gyerekekkel, míg a férfi otthon pihen. (Apróság, de kisgyerekekkel nem éppen a Prédikálószékre megy a Vadálló kövekhez megy az ember kirándulni. Meredek, kavicsos terep ez, felkészült túrázóknak való.)

A narrátor sokszor reflektál rá, mennyire közhelyes és mindennapi Tamás története. Ennek egyik leglátványosabb jele, hogy beleszeret a titkár-nőjébe, és elhiszi a meséjét arról, hogy csak akkor hajlandó magát odaadni

olyan marketingstratégia, melyet általában bestsellereknél alkalmaznak, olyan könyveknél, melyek az élet nagy kérdéseire kínálnak választ, frappánsan, a pszichológia, az asztrológia, a spirituális kutyafüle legújabb

neki, ha elhagyja a családját. Sokáig őrlődik, majd egy banális helyzetben lebukik a felesége előtt, és beindul a válás. A regény első mondata is ez: „Egy életre megpecsételted magad az új nővel.”

A pecsét metaforája többször visszatér még a történetben: „csupa pecsét vagy”, olvashatjuk, amikor már kiteljesedett a kapcsolat az új feleséggel, akitől Tamás olyasmit is megkap, amit a régi feleségtől nem. Ez a pecsét, a pecsétek sokasága azonban arra utal, hogy már rajta van a jel, a cégvezető életében már nincs visszaút, kisiklott az élete. A félrelépés aztán szó szerint is megtörténik, melynek következtében beleesik egy gödörbe, csúnya sérüléseket szenved, és mire felépül, a második házasság is tönkremegy.

A gyerekek közben elvadulnak az apjuktól, aki igazán már rég elveszítette velük a kapcsolatot, és ajándékokkal, pénzzel próbálta megvásárolni a szeretetüket. Később aztán panaszkodik, hogy képtelenek megállni a saját lábukon, nem tudnak dolgozni, és nem is akarnak. A narrátor hosszasan taglalja, hogyan kallódnak el a hasonló sorsú gyerekek, akiket hasonló cégvezetők hanyagolnak el gyerekkorukban, és hasonló pszichiátriai kezelésekre járnak.

Semmi olyasmi nem történik Tamással, ami ne történne meg férfiak tízezreivel a rendszerváltás utáni Magyarországon, ahogyan ezt a narrátor számos alkalommal hangsúlyozza is. Amikor baráti körben beszámol életének legújabb fejleményeiről, mindenki bólogat, hiszen ezeken már túl vannak, vagy látják, mások hogyan vannak túl. Nincs semmi meglepetés, a cégvezetők kiszámított pályán haladnak az első millióktól a második feleségig, aztán az első stroke-ig vagy onkológiai kezelésig.

A narrátor végig egyes szám második személyben szólítja meg főhősét és meséli el annak életét, de csak lassan és apró részletekben derül ki, hogy ő maga kicsoda. A 150. oldalon egy odavetett megjegyzésben olvashatjuk: „cégvezető, aki elképzelhető, hogy te voltál...” Ebből nem derül ki egyértelműen az azonosság a narrátor és a főhős cégvezető között, hiszen nem egy konkrét cégvezetőről van szó, de akár Tamás is lehet. A történet vége felé pedig, amikor az ózdi acélgyár bezárásáról van szó, így fogalmaz: „én voltam és az igazgató, aki egyenként behívtam az embereket, hogy Béla bácsi, Marika néni...” Vagyis egy cégvezető meséli el egy másik cégvezető életét, annak minden leágazásával együtt, de az is lehetséges, hogy a két személy ugyanaz. Ez utóbbi feltételezést erősíti, hogy a főhős cégvezető vásárolta meg az ózdi gyárat, ahol a baleset érte.

A narrátor mindenestre kívülről lát rá Tamás életére: „nézlek téged, te nem látod, hogy látlak, hogy hallom, amit mondasz és érzem a szagodat”, de a lehető legapróbb részletekig mindent tud róla, még a „szagát is érzi”

vagyis nemcsak kívül, hanem belül is van. Omnipotens elbeszélőről van szó, aki mindenkiről tud mindent, sőt, előre látja a sorsokat.

De nemcsak az egyes életeseményekre van rálátása, hanem teljes egészében feltárul előtte a közelmúlt magyar története is, az a társadalmi-
58 politikai közeg, mely alapvetően meghatározta az életlehetőségeket, generációkig visszamenően. Hűvösen, cinikusan és szenvtelenül írja le az eredeti tőkefelhalmozás korszakát, emberek, családok tönkremenését, a cégvezetők ügyeskedéseit, machinációit, a gazdasági és a politikai érdekek összefonódását.

Itt azonban nagyon vékony jégen egyensúlyozik a narrátor, hiszen az elmúlt harminc év története a napi politika állandó tárgya: mikor, ki, mit lopott, csalt, hazudott – itt nagyon nehéz megtartani a semleges nézőpontot. A narrátor ezt úgy oldotta meg, hogy nem foglal állást politikai székértáborok között, ami egyrészt helyes, másrészt mégis komplett összeesküvélméletet ad elő az egész Európát uraló arisztokratákról, akik „hatalmukat még a keleti blokk országaiban is megőrizték”, és míg Európát háborúk dúlták, önvédelmi vámok és utazási korlátozások nehezítették az életet, addig „a háttérben már valójában készen volt az unió [...] Senki sem tudja, mennyire befolyásolják a világ működését, mert senki nem kerülhet közéjük, csak az, aki már közöttük van, s azok nem beszélnek, megtartják a titkot...” Mindezt később a tőke természetéről való fejtegetésekkel fokozza: „nincs a tőkének nemzetisége, nincs a tőkének ideológiája, sem erkölce, a tőkének egy célja van, hogy több legyen”. Ezeket a szólamokat pedig már jól ismerjük, és beazonosítható nagyjából, hogy honnan.

Adott tehát egy narrátor, aki maga is cégvezető, vélhetően a szerencsésebb típusból, hiszen gyárok, emberek sorsáról dönt. Ez a cégvezető kívülről-belülről ismeri hőséne minden sorsfordulatát, sőt, lelkének minden rezdülését, továbbá ismerős abban a társadalmi közegben, ahová Tamás tartozik, de ráadásul tőkéletesen átlátja a rendszerváltást közvetlenül megelőző és követő időszak gazdasági-politikai mozgásait is. Jó, legyen, van ilyen. De ha van, akkor minden bizonnyal meghasonlott lélek lehet, hiszen miközben ő maga is a cápák közé tartozik, kíméletlen kritikát gyakorol nemcsak társai, hanem az egész korszak felett is.

De ez kisebb baj ahhoz képest, hogy ezeken a helyeken a szöveg pamfletszerűvé, publicisztikussá laposodik. Felmondja azokat a frázisokat, sőt, konteókat, melyek a rendszerváltás időszakával kapcsolatban forgalomban vannak, és évtizedek óta halljuk-olvassuk őket: kik, hogyan jutottak vagyonhoz, ennek milyen ára volt és van – ahogyan ezt a lapokban olvasni. A narrátor vélhetően így akarja tágabb kontextusban megmutatni az egyedi sorsokat, csakhogy ennek az az ára, hogy kénytelen állást foglalni.

Több kritikus is kiemeli, hogy nem előzmények nélküli *A cégvezető* Háyt életművében, a 2007-es *A gyerek* című regényt szokták emlegetni, mely egy feltörekvő értelmiségi életútját mutatja be hasonló szenvtelenséggel, s hasonló hangnem, világlátás jellemző rá, mint a jelen regényre: „Lehet-e kíméletlenebb a szerző saját szereplőivel, mint amikor közli, életük 59 tökéletesen sivár és reménytelen, megfosztja őket minden együttérzéstől, bemutatja legkínosabb, legvállalhatatlanabb oldalukat, és végül csak úgy otthagyja őket, hadd szenvedjenek ki maguktól. A szerzőnek nem az a dolga, hogy babusgassa a teremtményeit, üzeni Háyt.”¹ Kétségtelen, hogy babusgatásról szó sincs, viszont a sivárság, az együttérzés hiánya, a reménytelenség egy idő után már nem sokkolja az olvasót, hanem megszokottá, önismétlővé válik.

*A cégvezető*ben a narrátor talán csöppnyi együttérzést mutat a cégvezető édesanyja, a volt felesége és a gyárakból elbocsátott munkások tízezrei iránt, de ezeket sem viszi túlzásba. Hidegen, szenvtelenül mutatja be a sorsok alakulását, hangsúlyozva, hogy nincs itt semmi meglepetés, a dolgok logikusan következnek az előzményekből és a környezeti mintákból, vagyis azt sugallja, hogy minden determinált. Természetesen szíve joga így gondolni, de az olvasó meg lehet, hogy berzenkedik az ilyen nagy ívű általánosításoktól.

Több kritikus is rámutatott, hogy a szöveg nyelvi regiszterének is vannak előzményei a szerző korábbi műveiben: „rontott nyelv, dadogás, töredékesség, egyszerre gyerekes szövegelés, életunt elbeszélés és pongyola filozófálgatás”² jellemzi a narrációt, „Háy könyve inkább az életvezetési könyvek paródiája, egy csüggedt-ironikus, ám közben a nyelvi energiától sistergő szöveg”.³ A szöveg szerveződése éppoly kaotikus, mint az emberi sorsoké, az egész korszaké, ez nyelvíleg a félbehagyott mondatokban is tetten érhető. Dramaturgiailag nagyon jó, hatásos megoldás, hogy bizonyos elbeszélések, mondatok egyszer csak megszakadnak – a színpadon itt egy kis szünetet tartana a színész (márpedig Háyt színházi szerző is). Aztán megy tovább a történet, és vagy valami egészen másba kezd a narrátor, vagy a már elkezdett szál folytatódik, de a szünet megtöri a lendületet, kizökkenti az elbeszélést, és egyrészt megakadályozza, hogy kikerekedjen a történet, másrészt az élőbeszédszerűséget erősíti.

Tamás történetét nem lehet nem példázatként olvasni, a példázatszerűség viszont együtt jár a moralizálással és didaktikussággal. Ezt sajnos a regény sem kerülte el, kiváltképp, hogy külön fel is hívja az olvasó figyelmét arra, hogy valamennyien cégvezetők vagyunk, ráadásul igazságot is szolgáltat: a cégvezető élete tönkremegy a végére. Ami azt a tanulságot sugallja, hogy ha egész életedben a pénzt és a hatalmat hajszolod, átlépsz a szeretideken és az erkölcsi törvényeken, annak bizony csúnya vége lesz: egyedül

maradsz, és senki sem fog szeretni. Tanulságnak valóban lapos ez, viszont tökéletesen illik ahhoz a műfajhoz, melyet *A cégvezető* megidéz, az életvezetési könyvekhez. Az egész regényt belengi a füstölő illata, az életben értelmesebb célt nem találó fő- és mellékszereplők mindenféle tanítók, 60 jógik, mesterek karmai közé menekülnek, hogy megtalálják az „igazi, belső énünket”, saját szakrális, felsőbbrendű valójukat. Éppoly hiábavaló és értelmetlen elfoglaltság ez, mint a cégvezetők loholása a vagyon után.

Az elveszett illúziók, a kiábrándultságok regénye ez, nemcsak egy életforma bukásáé, de egy ország, sőt, talán egy civilizáció bukásáé. Az az embertípus jelenik meg ebben a könyvben, mely egész életében a nyulat hajszolja – ahogyan Pascal írta –, mely elfoglaltság védelmet nyújt „a halál és nyomorúságunk gondolata ellen”.⁴ A vadászat a tapsifülesre Vajda Mihálynál annak a metaforája, hogy az egész nyugati világ alapbeállítottsága lett a kitérés a „halál és nyomorúságunk gondolata” elől, és a loholás valami után, amiből egy idő után a „valami” el is tűnik, csak a loholás a loholásért marad.

Remek szatíra ez a könyv, kiábrándító parabola, lehangoló tükör. A nyelve sűrű és többféle regisztert szólaltat meg, a történetészövés pedig éppoly kaotikus, mint a világunk. Rengeteg apró részlet, mozzanat van benne az elmúlt pár évtizedünkről, akár az utóbbi ötven év enciklopédiájának is lehetne nevezni. A karakterek csak annyira bonyolultak, hogy bennük még bárki magára tudjon ismerni, vagy a szomszédjára, valamelyik ismerősére. A narrátor nem hagy illúziót, egy halvány reménysugarat sem. Talán csak egy dolog van a regényben, ami szép és maradandó: a Prédikálósziék. (*Európa, Bp., 2020*)

¹ SZALAY Zoltán, *Dermesztő káosz egy rendhagyó dzsentriregényben*.

<https://dunszt.sk/2020/11/15/dermeszto-kaosz-egy-rendhagyó-dzsentriregényben/>

² Uo.

³ Uo.

⁴ VAJDA Mihály, *Mesék Napnyugatról*, Bp.,

Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2003, 9.



Az utóbbi időszak tapasztalatai alapján a 2010-es évek magyar prózairodalma is igazodni látszik ahhoz a tendencia-változáshoz, amelyet a nemzetközi irodalom- és kultúratudomány *posztmodern utáni fordulat*ként definiál. John Doyle megállapítása szerint a kétellyel és iróniával teli, a tudás töredékessé-
gével és az elmondhatósággal tisztában levő posztmodern irányzatot egyfajta defetista, múltba való visszavonulás váltja fel.¹ Az újabb struktúrákban már egyre több a narratív linearitás, gyakori az egyes szám első személyű, ám ennek ellenére (a genette-i terminusrendszer értelmében) megbízható,

Kovács Viktor 61

„TE FOGOD A RÉGI ÉS AZ ÚJ VILÁGOT ÖSSZEKÖTNI”

Genealogikus összefüggések,
testreprezentáció Láng Zsolt

Bolyai című regényében

komplex tudású és hiteles elbeszélő alkalmazása.² Doyle olyan jelenségeket és kulcsfogalmakat társít a posztmodern utáni irodalom regiszteréhez, mint az „irónia és a kétely elvesztése”, a politikai populizmus és a társadalmi kérdések mentén való radikalizálódás.³

E felől az értelmezési keret felől közelítve Láng Zsolt *Bolyai* című regénye meglehetősen átmeneti esztétikájú műnek számít. A mű koncepciója egy töredékben maradt igazság köré szerveződik. A 18–19. században élt Bolyai család története mellett magának a kutatásnak, a megismerhetőségnek és az átadhatóságnak a problémái is részét képezik a több szálon futó cselekménynek. Ugyanakkor a múltra reflektáló részletekben nem egy korlátozott tudású elbeszélő dolgozik. Az ábrázolt szereplők belső lelki folyamatairól, gondolatairól éppúgy beszámol, mint arról, amit ezek a figurák a társadalmi térben, egy külső nézőpont számára közvetítenek.

Jellemző narratív eljárása a műnek, hogy az életrajzon alapuló, de értelemszerűen fikciós elemeket is használó történetvezetés a hiányalakzatok felbukkanásakor nem az elhallgatás, a csend retorikai jegyeivel egészíti ki a szövegtestet, hanem a különböző eredetmítoszok, a történetmesélés magánmitológiai formuláival, amelyekben a test reprezentációja igen gyakori. Hipotézisem szerint a műben bemutatott Bolyai-nemzedékeket a diszharmonia jegyei homogenizálják és tömörítik egy közös identitásba. A lelki és szellemi vívódások mellett a biológiai működés kudarcai, az egészség romlása is fontos karakterológiai jegy az esetükben. A teljes regénystruktúrát figyelembe véve a fizikai hanyatlás motívuma egy átfogó összekötő tematikai elemnek tekinthető.

Mind a narrátori pozíciónak, mind pedig az ábrázolt Bolyai család személyközi kommunikációjának szerves részét képezi az a mechanizmus, amely
 62 az aktuálisan látott, megtapasztalt élményt egy ősi archetípushoz csatolja. E sajátos társítási kényszer következtében egy állandó mítoszképzési folyamat működik közöttük. E mechanizmus meghatározása tulajdonképpen összefoglalható a Lévi-Strauss-i definícióban, miszerint a létrejövő mítoszban voltaképpen nem az elbeszélés módja vagy a stílus jelent esszenciális többletet, hanem sokkal inkább a történeti toposzoknak való megfeleltetés, illetve a definiált központi alak hősként való ábrázolása.⁴

Az elbeszélő e sajátos történetkultúra-teremtő igényére utalhat, hogy az idős családfő, Bolyai Farkas teljesítményét és társadalmi jelentőségét elsőként nem az elméleti műveltsége és pallérozottsága közvetíti a bemutatása során, hanem a manuális készsége, illetve a testi megjelenése válik már-már transzcendens erővé. A regény harmadik fejezete Bolyai Farkas vaskályhájának a leírásával indul, s csakhamar a zsenialitás, a közegből való kiemelkedés groteszk attribútumaiként kezdjük értelmezni a Farkast körülvevő szecskákat, vasdarabkákat. „Nemcsak a kályhát, hanem a szerszámaikat is saját kezűleg bütykölte össze. Kitalált egy hidraulikus szerkezetet, amellyel bonyolult formákat sajtolt ujjnyi vastag vasrudakból. [...] Leginkább a kályhák megrajzolásában talált gyönyörűséget, és mielőtt nekifogott volna a vasmunkának, napokig hajlongott asztala fölött, nyelvét kidugva, mellényre vetkőzve, haját varkocsban hátrafogva.”⁵

A vélhetően a szász népmesékből származó archetipikus alak, a *szorgalmas apa*⁶ beemelése nemcsak a közvetített analogikus rendszer által bizonyul alkalmas személyiség-láttató eszköznek. A gyakorlati tevékenységeken keresztül az egyéniség, az identitás főbb elemei is sikeresen mutatkoznak meg. Ezt a feltevést támasztja alá Marcel Mauss technika-fogalma, amely szerint a technika „a hagyományos, hatékony cselekvés”, amely erősen függ a közvetítő tradíciótól, s ez a tradicionális tudás-átadás különbözteti meg az embert az állattól.⁷ A tudati virtuozitás, a teremtőkészség egyértelműen kiegészül Bolyai Farkas fizikai egészségével, illetve testi teherbírással. Az idézett szövegrészlet egyfajta szertartásos testi metamorfózist rendel a munkavégzéshez. A vasmunka során a férfi testtartása, külső viselete is megváltozik, ezzel párhuzamosan pedig valami olyasféle belső átlényegülésről is beszélhetünk, amelyről Arnold van Gennep ír rítusdefiníciójában.⁸

Ugyanakkor a gyakorlati érzék fejlettsége mellett természetesen Bolyai Farkas szerteágazó művészeti tehetségére is utal a vizsgált fejezetrész. „Az egyetlen ember volt a városban, aki nem csupán egy Breithaupt-fogas-kereket tudott megszerkeszteni, hanem, ha arra szottyán kedve, képes lett

volna lekottázni a rajzot, mi több, hegedűjén megszólaltatni...”.⁹ Ezután a *mise en abyme*¹⁰ fordulata következik, mint kiderül, Bolyai Farkas drámát is írt egy kályhagyártó ezermesterről, akit vélhetően a saját alakja ihletett: „hovatovább a Fennvaló ahhoz is megáldotta tehetséggel, hogy gör- 63
dülékény jambusokban három felvonásos szomorújátékot írjon a kály-
hagyártó ezermesterről, még ha darabját soha nem adják is elő.”¹¹

Ahogy Erika Fischer-Lichte írja *A dráma története* című könyvében, a *Sturm und Drang* polgári szomorújátékai megkérdőjelezik azokat a korábbi érték-dichotómiákat, amelyek a rendi társadalom felfogásában az egyes társadalmi rétegekhez tartoztak. Míg korábban természetes volt, hogy a cselekmény a hercegi udvarban játszódik, a hősök arisztokraták, s a polgári társadalom tagjai esetlegesen csak háttérfiguraként jelennek meg, a szomorújátékok történetei másképp alakulnak. Mesterembereket, városi polgárokat, középosztálybeli kiscsaládokat állítanak a középpontba, az udvar pedig nemritkán a bűnnek, az erkölcsi romlottságnak a tereként funkcionál.¹² A Bolyai Farkas által írt figura tehát abból a korban igen közkeletűnek számító mítoszból keletkezik, amely a sokoldalú polgár figurája köré szövődik, s amelyben a dráma szerzője a saját identitását is keresi.

Ezek a narratív fordulatok azt az alapvető hipotézist támasztják alá, miszerint nemcsak az elbeszélőnek, hanem az általa bemutatott cselekménytér szereplőinek is hozzátartozik a gondolatmenetéhez, hogy az eseményeket a mítoszi történetyszerűség mentén kapcsolja össze. Különleges tulajdonsága ez egy olyan, a felvilágosodás és a racionalizmus eszmei terjedését követő időszakban élő családnak, amelynek a tagjai a hivatásukban természettudományos következtetések után kutatnak, s az őket szemlélő átlagpolgár értékendjében a működésük ördögösségnek, kiismerhetetlen, titokzatos tudománynak minősül. (Akárcsak az istentagadással megvádolt Galilei.) Bár a Szász Károllyal folytatott párbeszéde során Bolyai Farkas a korabeli orvostudomány terminusait használja, a János mentális megingásait indokoló magyarázatában egy jellegzetes elromlás-mítosz stratégiáit alkalmazza, vagyis hogy a fia elmeműködése azért különbözik el a normától, mert korábban, egy székérbaleset során beverte a fejét. A történet ok-okozati összefüggéseinek hitelességét az bontja meg, hogy Bolyai Farkas rögvest egy újabb magyarázattal áll elő János különc magatartását illetően, itt pedig az anyai örökséget teszi felelőssé. „Igen, igen, a fejével történt valami. [...] Alig tudták kiszedni a felborult kocsi alól. Az anyja is ilyen volt, félek, nehogy ő is úgy járjon...”¹³

Bolyai Farkas gondolatmenetének és meggyőződésének vizsgálatakor fontos bevonni az elemzésbe a fiziognómia fogalmát. A fiziognómia a 18.

század divatos tudománya volt, amelynek az elmélete szerint a külső sajátosságok, a fizikai megjelenés, illetve a test traumatikus tapasztalatai hozzárendelődnek az egyén személyiségéhez.¹⁴ A születést meghatározó

64 körülményekről, a születés által keletkező őstrauma feldolgozásáról Jacques Lacan is ír. Szerinte a tükör-stádium egy olyan állapot, amely viszonyt létesít a szervezet és a külvilág között, ezt a két pólust a tanulmány szerzője az *Innenwelt* és az *Umwelt* dichotomikus kettősségében határozza meg. Ezt a kiépített viszonyt azonban egy „eredendő Viszály” rontja meg, az a hasadás, amelyről tulajdonképpen a rossz közérzet árulkodik. Az ebből következő belső dráma, a tükör-stádium az elégtelenség meglátásától az eljövendő meglátásáig terjed. Ez mozgósítja az egyéni fantáziát és a képzelőerőt.¹⁵ Tehát az a folyamat, amelyet Bolyai Farkas egy mítoszképző koncepción keresztül mutat be (a születéstől való elromlás, az anyától öröklött rossz hajlam paneljeire gondolhatunk), voltaképpen ebből a traumata-
pasztalattól származtatható.

A testi formák, a geometrikus elhelyezkedés szerepe a legalapvetőbb interperszonális érintkezések során is kulcsfontosságúvá válnak, Bolyai János például a láttatott tudatfolyamában mindig a szimmetrikus elrendezés felől szemléli a környezete eseményeit. Ez a megfigyelői attitűd szinte mágikusan helyeződik a Jánossal intim kapcsolatba lépő házvezetőnő, Ilona nézőpontjába. A testiség jellemzőinek rögzítésekor egy olyan átlényegülő rítusra következtethetünk, aminek a típusáról Victor Turner ír a már korábban említett munkájában. Turner elmélete szerint a rítusok strukturális jellegzetessége igen gyakran egymást keresztező vagy éppen egymással szimmetrikus ellentétpárokból jön létre.¹⁶ A későbbiekben Arnold van Gennep elméletét is idézi, mely szerint a szakrális folyamatoknak három eltérő fázisa van. Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását. A közbülső, liminális szakaszban utazóvá válik a rituális szubjektum, az átlényegülési folyamatnak ez a legbizonytalanabb része, itt egyszerre elérhetetlen a múlt (tehát az eredet), illetve a jövő. A harmadik, végső szegmentum maga az átlényegülés, a beteljesedés.¹⁷

A két szereplő szerelmi együttlétének leírásban különböző absztrahált átlényegülési paradigmákról, illetve enigmatikus mítoszfoszlányokról olvashatunk. Ezek a nő tevékeny, illetve János passzív, átélői-megfigyelői attitűdje közötti ingadozásnak a jelenségei. „Ilona a fejükre húzta a takarót, ugyanazzal a mozdulattal, mint amikor még a konyhában aludt, és esténként valami szépre akart gondolni.”¹⁸ Ez volna az elszigetelődés, a konvenciótól való leválás kísérlete, amely a férfi szorongó tudata miatt már eleve nehézkesen megy végbe. A következő, a testek érintkezéséről szóló rész pedig a liminális szakasz folyamataként értelmezhető. Az egyes testrészek utat tesznek meg,

kapcsolatba lépnek egy idegen világgal. Az idegenség és a közelség tapasztalata folyamatos egyensúly ingadozást eredményez. „Mindegyik másodpercrek megvolt a maga drámai cselekménye, a nagylábujj, ahogy átszakítja saját személytelenségének burkát, és elválva a többi ujjtól, a lepedőn végigszántva eljut a domborodó vádliig, rátapad egy érre, megszerzi az ér falán a lüktetést, átveszi, s erre a megszerzett önállóság visszavált magasabb szintű személytelenségbe.”¹⁹

65

A testi kapcsolat leírásában ismét előtérbe kerül a dráma folyamata. „Mindenütt, ahol testek érintkeztek, [...] hasonló drámák játszódtak le.”²⁰ Az Ilona alakján keresztül kiépülő test-rituálék mozzanataihoz hozzárendelődik János szinte akarattalan asszociációs gondolkodásmódja. „De János nemigen hallotta, megbabonázta az a sötét mélység, ami el akarta nyelni. Ismeretlen volt előtte.”²¹ Ez az asszociációs tevékenység azt az érzetet teremti meg a férfi tudatában, amelyről Edmund Burke a *Filozófiai vizsgálódás* negyedik és ötödik könyvében ír. Bolyai János a *fenségességgel* találkozik, amelyet a képzeteknek a tapasztalással való analogikus összekötése hoz létre az emberi gondolkodásban. A fenségesség érzetének legmagasabb fokozata a döbbenet, alacsonyabb fokozatai a félelem, a hatalom, a tisztelet.²² A férfi tudatában zavartságot okoz az ismeretlennel való találkozás. „Megpróbált kapaszkodni az emlékeibe. A legirtózatosabb sötétségeket képzelte maga elé. Hideg halálszagukat. A kutyára gondolt, és mindarra, ami a kutya előtt történt.”²³ Jellemző a férfi pszichológiájára, hogy az újjal való találkozás során ösztönösen archivál és kategorizál, kényszeredetten keresi a kapcsolatot a múltbéli eseményekkel.

Már ebből a szövegrészletből is lehet következtetni arra, hogy a cselekményben a sajátos mítoszképző mozzanatok együtt járnak az alakoskodás, a performatikus szakralitás elemeivel. Ennek a tudati komplexitásnak a vizsgálatakor ismét releváns Erika Fischer-Lichte gondolatmenete. Fischer-Lichte Norbert Elias, Arno Borst és Robert Muchembled megállapításaira hivatkozva azt állítja, hogy a középkori város és vidék értékrendjében az étkezés és a szexualitás a kötetlenségében is szakrális jelentőségű volt, és ez a későbbi iskoladrámák, valamint a protestáns vallási formanyelv mentén kifejlődő színházias, szerepfeltevő gesztusok esetében sem tűnt el nyomtalanul. Ahogy a tanulmány fogalmaz: „Az egyház kultúrájába integrálta, és – legalábbis az ünnep idejére – keresztény elvek szerint törvényszerűnek ismerte el a testiséget.”²⁴

Nem véletlen, hogy a kettejük intim együttlétét János tudatában egy éles váltással töri meg a hajdani szerepfelvétellel létrejövő játék emléke, amit egykoron a munkatársaival játszott. „A társaság, mivel többségük jogász volt, és a táblabíróságon dolgozott, előszeretettel játszotta a »mit érdemel az a

bűnös?» nevű társasjátékot.”²⁵ A játék lényege, hogy a résztvevők egy bűneset vizsgálati eljárását rekonstruálják, s közben három szerepen, az ügyvéd, az ügyész és a bíró szerepén osztoznak. Ebben a részletben a szövegtest a formájában is igazodik a színdarab-struktúrához. A bíró és a vád képviselője párbeszédés tagolásban kommunikálnak egymással. Itt a szerepfelvétel rituális jellegét tekintve ismét releváns lesz Victor Turner megállapítása, miszerint minden világi eljárás az alapvetően természeti rítusok mintázatából és struktúrájából indul ki.²⁶ A felidézett esemény során Bolyai János Kanizsai és Ablonczy társaságában egy szerencsétlen falusi parasztleány sorsáról döntött, aki beleszeretett a boldogtalan és bántalmazó házasságban élő úrasszonyába, s szerelemfáltésből rátámadt annak férjére. A báró bosszúból a kutyáival tépette szét a riválisát. Az ítélelhoztal imitációja, mint alakoskodó társadalmi rítusjáték ebben az esetben sem mentes a mítoszképző mozzanatoktól. „A bűnesetek többségét az élet szolgáltatta, de persze voltak kitalált, kacifántosabbnál kacifántosabb történetek is, hogy minél élvezetesebb legyen a játék.”²⁷

A kutyákkal való széttépetés motívuma, illetve az igazságszolgáltatásnak a játékká való átformálása eszünkbe juttathatja Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című írását. Ebben a művében Foucault a kora újkori, brutalitáson alapuló kivégzésekkel hasonlítja össze a 19. századi börtönbeli igazságszolgáltatással. A két bűnvádi eljárás közötti fő különbség, hogy az elzárás, a tömlöcbe juttatás aktusában kevésbé hangsúlyos a fizikai test jelenléte. A test tulajdonképpen azáltal válik részévé a folyamatnak, hogy a hatalmi rendelkezés hatására kivonódik a társadalmi térből. Bár a kora újkori kivégzések esetében a vád megfogalmazása, az ügy felvétele, a nyomozás mind a nyilvánosság kizárásával történt, a sokszor brutális és explicit törvénykezések mégis jóval több narratív jeggyel rendelkeztek, mint az egyébként lineáris logikára épülő börtön-struktúra. A vádlottnak először is magának kellett megfogalmaznia az általa elkövetett bűnöket. Ezután a társadalmi nyilvánosság terében is lejátszák a beismerő vallomást. A kínhalál a bűnre épül, ahogy Foucault fogalmaz, a bűn és a kínhalál között „megfejtendő kapcsolatokat sorát állítják fel”. A lassú kínhalál, a kiáltozás és a további bonyodalmak pedig tulajdonképpen a bűnös végső próbatételeként definiálódtak.²⁸

Talán ez az a fejezet rész, ami a legerőteljesebben támasztja alá a tanulmány hipotézisét, miszerint a *Bolyai* elbeszélőjének esetében a fantázia elszabadulása, a mítoszi struktúrák megjelenése valójában a narratív hiányalakzatokra utalnak. Mindazonáltal ezekben a felidézett történetekben kiemelt szerepet kap a testábrázolás. János későbbi dekadencia-tudata, önmaga feletti szigorú bíraskodása szorosán összefügg a korporális narratív elemekkel. A gyilkos kutya felidézése metaforikusan köti össze a szeretkezés és a

múltbeli társasjáték teremtett szituációját. A szerelemért vállalt fájdalom, a félelemmel együtt jelentkező kívánczóság érzelmi motívumává válik ez az állat-reprezentáció. Az általa közvetített sötétség éppúgy tartózkodást idéz elő Jánosban, mint a szeretkezés kiszámíthatatlansága, a nő váratlan, ösztöni mozdulatai. „A kutya szemében, benn a szembogarában, 67 abban a fekete lyukban, ami a szegolyó közepében tátong, beelátott a kutya fejébe, sőt nem csupán a fejébe, hanem mintha túljutna azon is, egyenesen a semmibe... érezte arcán a feneketlen sötétség fagyosságát.”²⁹

A szexuális érintkezés leírásával kiegészülő fejezetrészen kulcsfontosságú szerepet kap az élet-halál ellentétpár szakralitása és dichotómiája: „Hát most megtudta, van a sötétnek másféle mélysége is. Nem a halál, hanem az élet sötétje ez. Rángatózó ez is, de villanásaival tereket bevilágító ígélet, adomány, nem elvétel.”³⁰ A képek elemzéséhez ismét Edmund Burke fenséges-elmélete hívható segítségül, amely John Locke gondolataira hivatkozva említi, hogy az éjszaka és a sötétség azért rettenetes és taszító az emberiség számára, mert az ismeretlent rejti magában.³¹ „Ilona nyöszörögve hívta, reszkető ereivel körülfonva, mintha egyenesen a vérebe pumpálná sürgetését. Képtelen volt engedni neki.”³² A sötétség mint a traumatapasztalatok közötti átkötő elem ekvivalens példája annak a pszicho-szociális találkozási pont jellegnek, amelyről Mark Seltzer ír a *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* című tanulmányában. Megállapítása szerint a traumakultúra e jegyei mind az egyén tudatában, mind pedig a társadalom színterein belül koherenciateremtő funkcióval bírnak.³³ Ez a jellegzetesség a szövegtest-struktúra rendszerén belül is megfigyelhető, az elemzett kutya-, illetve sötétség-motívum az időben és térben egymástól a legtávolabb levő cselekménypontokat köti össze, teszi homogén szövegegységgé a tematikájában szétartó szerkezetű regénykompozíciót.

Ilona és János szerelmi jelenete – mint már utaltam rá – határozott szerepeket rögzít. Mindketten a megismerés ambíciójával közelednek egymáshoz. Kezdetben János pozíciójából követhető a jelenet. „Megnyílik lelkén egy ajtó, és aki kiront rajta, minden porcikájában ő maga.”³⁴ Az is egyértelművé válik, hogy az ösztöni megismerés elsősorban az ízlelés és a szaglás eszközén keresztül történik. „Ilona mellett hasonló állapotba került, pusztán a nyelvére tolult íz volt egészen más. A düh íze nyers és sötét, mint a vére.”³⁵ A szinesztetikus kapcsolatban – sötét íz – ismét az ismeretlent jelölő sötétség kap szerepet, amelynek feldolgozására János egyedül a múlt tapasztalatainak beemelésével képes. Bármennyire is válik ösztönössé a megismerés, a tárgyilagos felfedezői szemlélet mindvégig uralkodó marad a férfi tudatában. „Ellenőrizni akarta az íz eredetét, mennyiben

az övé, mennyiben idegené, belenyalt az arca mellett feltáru-
ló párás hónaljba.”³⁶ Ugyanakkor a János-központú perspektíva Ilona pozícióját sem
teszi passzívá. „Ilona sebesen megpördült, ugyanezt tette: befurakodott a
felfnyomott kar alá, és állatkölyökként befúrta orrocskáját a szőrszálak
68 közé.”³⁷ Az elbeszélő azt is egyértelművé teszi, hogy ez a sajátos do-
minanciaharc nemcsak az ösztöni késztetésben nyilvánul meg, hanem
a két szereplő valamelyest tudatosítja is magában, hogy különleges versen-
gés van közöttük. „A megértés vágya Ilonára is átragadt. Elodázhatatlannak
érezte a térd tanulmányozását, tenyerével máris kitapogatta, ujjai-
val követte a kis csontok mozgását. Felfedezte, a térdkalács kerekded formája mennyire
hasonlít a Gergőéhez.”³⁸

Az erotikus felhevültség tehát a nő esetében is együtt jár a kutatói kí-
váncsisággal. „Odafordult, nyelvével körbejárta a térdhajlat puha belsejét,
miközben előrekészülő ujjai-
val a bokát tapogatta le.”³⁹ A test tárgyilagos és
emocionális megközelítésének váltakozása nemcsak János és Ilona szerelmi
együttléte során, hanem az ellentmondásos apa–fiú viszonyban is érvénye-
sül. Bolyai Farkas a test működéséről és a női nemről sosem beszél a fiával.
„Megismertette a bolygók mozgásával, a szavak értelmével, a növények
gyógyerejével. Nőkről soha nem beszélt neki. »Ne foglalkozz a némberekkel!«
Az a konok szennyes rosszindulat, ami olykor feltört belőle, két személyt
illetett leginkább: a papot és a némbert.”⁴⁰

Az idézett szövegrészlet a genealogikus kapcsolat ellentmondásai
mellett arra is utal, hogy Bolyai Farkas a fiú tudományos nevelésében is elrejt-
ti a testtel kapcsolatos tanokat, a hiány ellensúlyozásaképp pedig más tudomá-
nyágakat helyez előtérbe, történeteket kreál, egy sajátos magán-mitoló-
giát hoz létre, amelyben a szorongásnak épp akkora funkciója van, mint a
fantáziának. Ez a korlátozás azt eredményezi, hogy Bolyai Jánost egész élet-
ében, de különösen fiatalkorában szorongások és frusztrációk kísérik, amikor
a nőkkel és a testiséggel való találkozásról van szó. „Mindezzel sikerült olyan-
féle szégyenérzettel beoltania, ami az akadémián is meggátolta, hogy a
többiekhez hasonlóan bordélyokba járjon, vagy Zichy pornográf képeit né-
zegesse.”⁴¹

A testiség elidegenítő tapasztalatai között említhető János diákkori
élménye, amikor két társát, Kiss Jónást és Albert Hugót rajtakapja egy mez-
telen nővel. A jelenet a groteszk humor, a tragikomédia eszközeivel mutat-
kozik be. Jánost ugyanis hasmenés gyötri, az árnyékszéket keresi, amikor
benyit a mellékszobába. „Kicsiny hálófülke lehetett, két gyertya égett az éj-
jeliszekrényen, az ágyon egy lemeztelenedett nő feküdt, két diáktársa, Kiss
Jónás és Albert Hugó térdelt mellette, kigombolt nadrágjukból kilógó micso-
dájukkal.”⁴² A meztelen test látványa az értetlenség és az undor reakcióját
váltja ki Bolyai Jánosból. A férfi egy olyan érzéki tapasztalatot ír le, amelyet

Julia Kristeva *abjekt* élménynek nevez.⁴³ „Ő nem értette akkor, mivel foglalatostkodnak, de mivel illetlennek érezte, hogy valakit meztelenül lásson, visszahúzódott.”⁴⁴

A szerelmi együttlétet bemutató elbeszélői interpretáción keresztül nemcsak az időt és a teret meghatározó sötétségnek, hanem az Ilonát és Jánost körülvevő tárgyi környezetnek is mitikus funkciója lesz. A zsákok, amelyeken fekszenek, s amelyeknek a bélését János apja, Bolyai Farkas kaszálta, a belőlük áradó szalmaillattal az élet atmoszferikus mítoszait teremtik meg, s rendelik hozzá a két ember egymásra találásának élményéhez. A sötétség által behívott mitológiai asszociációk (amelyek elsősorban János gondolkodásában vannak jelen), tehát a letargia, a halál, az elmúlás képei most kiegészülnek azokkal a vitalitást, sarjadást és életörömet közvetítő szimbólumokkal, illetve enigmákkal, amelyek a Northrop Frye-i kategorizáció értelmében a nyár mítoszokréhez tartoznak. A romantikus képvilágban intenzíven jelen van a keresztény szakrális hagyomány kétértékűség-elve, a jó és a rossz küzdelme, a föld-menny ellentétpár. Igen gyakori leképeződése ennek a románcos tematikus rendszeren belül a tél-nyár dichotomikus kettőse.⁴⁵ „Sokféle virág illata keveredett össze, de leginkább a székfű keserűsége meg a zsálya bódító aromája érződött.”⁴⁶

A nyilvánvalóan idillikus, képeket ébresztő tapasztalat a kék szín bevonásával egyértelműen a boldogság metaforájává teljesedik. „A zsálya megszáradt, kék virágai megélnkültek a hangoktól, kis fülkagylóként fordultak a felszín felé. Efféle extázissal sem ebben az ágyban, sem kint a tisztáson nem találkoztak. Nem tudtak ilyesmiről.”⁴⁷ Az elbeszélő ezután a jelenséget a tér tradicionális keretében, a történetben helyezi el, érzékeltetve, hogy itt egy hagyománnyal szakító töréspontról van szó. „Pedig a derékaljban mindig marad a régi szénából is egy-két szál a vászon hurkaiba akadva, ezek aztán továbbadják friss társaiknak tapasztalataikat, amit az életről és többnyire a halálról begyűjtöttek.”⁴⁸

A tradíciónak az aktuális jelenethez való hozzáépülése, illetve a már idézett atyai eredet („lényegében nem is szalma, hanem széna volt a matracként szolgáló zsákban, domáldi fű, amit Farkas kaszált a birtokhoz tartozó erdő egyik tisztásán”)⁴⁹ ugyancsak János frusztrációinak okára mutatnak rá. Előrevetül, hogy az apa–fiú viszony, a szellemi munkásságban együttműködő, ugyanakkor egymással rivalizáló kapcsolat idővel fojtogatóvá válik, s bár lenyűgöző eredmény bontakozik ki a kettejük munkájából, a kapcsolatuk több okból is terheltté válik.

69
Új Forrás 2021/8 – Kovács Viktor: „Te fogod a régi és az új világot összekötni”
Genealogikus összefüggések, testreprezentáció Láng Zsolt Bolyai című regényében

Tanulmányom első szakaszában a Bolyai Farkas által képviselt apai pozíció mítosz-referenciáit mutattam be, majd az ennek a fojtogató apaképnek az árnyékában élő Bolyai János tudatfolyam-technikájú leírását elemeztem.

70 A vizsgált jelenet során a fiatal férfi a náluk szolgáló Ilonával létesít testi kapcsolatot. A lelki frusztrációktól szenvedő János képtelen elhagyni a társadalmi nyilvánosság terét, a szokatlan testi tapasztalatok a múlt benyomásai felé irányítják a gondolatait. A felidézett jelenetekben egy hajdani kollégiumi szerepjáték, illetve a fegyelmező, szigorú apa alakja is felelevenedik. János rögeszmés elméje ismert toposzokhoz, az archetípusokhoz köthető vándormotívumokhoz folyamodik az új jelenségek maga előtt való definiálása során. Előzménytörténetként, János szorongásainak magyarázataként ismerjük meg a különös, versengéstől és irigységtől sem mentes apa-fiú kapcsolatot, amelyből teljességgel hiányzik a test értelmezése, ha nagyrítkán elő is fordul a diskurzusukban, minden esetben a bűn, a tisztességes kívánalmak elsődleges felületeként definiálódik.

Talán ebből következik, hogy a testi és szellemi működés mind Bolyai Farkas, mind pedig a fia esetében párhuzamossá válik, a dekadencia, a lecsúszás együtt jár a fizikai hanyatlással – noha a felvilágosodás híveiként mindketten elsősorban a szellem felsőbbrendűségét hirdetik.

Bízom benne, hogy – egyelőre még csak töredékesnek tekinthető – kutatásom hitelesen támasztja alá a hipotézisemet, miszerint Láng Zsolt *Bolyai* című regényének történeti szálában a narratív hiányalakzatok egy-egy mítoszi struktúra megjelenítésével, a fantázia korlátlaná válásával fejeződnek ki. Az így konstruált történetekben kiemelt hangsúlyt kap a test reprezentációja, amely szinte mitikus funkciójúvá válik ilyenkor. Az egyes szereplők archetipikus alakoknak való megfeleltetése nemcsak a narrátor eljárásainak, hanem a figurák személyközi kommunikációjának is része. A történet igen gyakran az emberi emlékezet éles váltásaiban fedi fel magát, az aktuális tapasztalatok a legtöbbször múlt-referenciákat hívnak elő. Ezek az előhívó mozzanatok pedig a legkiterjedtebb mértékben köthetők a testi gesztusokhoz, a biológiai működés szegmentumaihoz.

A kutatás természetesen folytatható. Amint azt a bevezetőben említettem, a regény történeti szála mellett a szerző által folytatott kutatási tevékenység, a svájci ösztöndíjas időszak tapasztalata is benne foglaltatik a *Bolyai* történetében. A sajátos fikciós-önéletrajzi vonatkozások taglalta testábrázolás ugyancsak nagyon izgalmas kutatandó területnek tűnik – akár a már elemzett részletek komparatív összefüggésében.

- ¹ John DOYLE, *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*, ford. SÁRI B. László, Helikon, 64. évf., 3. sz., 2018, 292.
- ² Példa erre Krusovszky Dénes 2019-es *Akik már nem leszünk sosem* című regénye, amelyben bár a realista nagyregény kompozíciójának megfelelően több, különböző térben és időben játszódó cselekményszál érvényesül, ezek egy, tulajdonképpen szubjektív narrátori pozíció által válnak homogénné. Péterfy Gergely *A golyó, amelyik megölte Puskint*, illetve Térey János *Káli holtak* című regénye ugyancsak hatalmas ismeretbősséggel, a teljesség igényével szól az egymástól időben és térben is távoli nemzedékek sorsáról, azonban ezeket a narratív eljárásokat mindhárom esetben egy személyes hang, egy szubjektív elbeszélő hajtja végre.
- ³ DOYLE, *i. m.*, 283.
- ⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturális I.*, szerk. HANKISS Elemér, Európa Kiadó, Budapest, 1971, 138.
- ⁵ LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2019, 39.
- ⁶ A *szorgalmas apa* archetipikus alakja visszaköszön például a *Hansel und Gretel* (Jancsi és Juliska) szüzséjében, amely történet az egyes variációiban a szász népmesekultúrában is megtalálható volt. Arra már J. M. Meleťyinszkij mutat rá *A mese strukturális tipológiai kutatása* című tanulmányában, hogy a rendszerint a közeg ellen lázadó hős voltaképpen az apja értékrendjét realizálja a fennálló társadalmi rendszerben. A közösséget szolgáló apafigura tehát nem kizárólagosan teremtőerőként van jelen a történetekben, hanem korlátozó funkciójú is, ahogyan ezt a jelenlegi kutatás középpontjában álló mű esetében Bolyai Farkas és Bolyai János szembenállása is példázza. (J. M. MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális tipológiai kutatása* = Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Osiris Kiadó, Budapest, 2005, 190.)
- ⁷ Marcel MAUSS, *Test-technikák*, ford. SÁLY Noémi = *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 431.
- ⁸ Lásd később: „Az első az ún. *elkülönülés fázisa*, ami egy szimbolikus viselkedési formán keresztül láttatja egy személynek (vagy akár egy csoportnak) a normától, a konvenciótól való leválását...”. (Victor TURNER, *Rituális folyamat* – *Struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 107.)
- ⁹ LÁNG Zsolt, *i. m.*, 40.
- ¹⁰ A *mise en abyme* terminusának meghatározásakor André Gide alapvető fogalmára hivatkozom. (Patricia M. LAWLOR, *Lautréamont, Modernism and the Function of Mise en Abyme*, *The French Review*, 58. évf., 6. sz., 829.)
- ¹¹ LÁNG Zsolt, *i. m.*, 40.
- ¹² Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 331.
- ¹³ *Uo.*
- ¹⁴ Lásd például SZERDAHELY György Alajos 1784-es *Poesis dramatica* című művét, amely a felvilágosodás színházi esztétikájával, illetve drámairodalmi változásaival foglalkozik. A *Poesis dramatica* a kortárs színjátszás szereptípusait is a fiziognómia jellegzetességei alapján rendszerezi. (SZERDAHELY György Alajos, *Poesis dramatica ad aestheticam seu Doctrinam boni gustus conformata*, Typis Regiae Universitatis, Buda, 1784.)
- ¹⁵ Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, Thalassa, 1992. 2. sz., 7.
- ¹⁶ TURNER, *i. m.*, 53.
- ¹⁷ *Uo.*, 107.
- ¹⁸ LÁNG, *i. m.*, 49.
- ¹⁹ *Uo.*, 50.
- ²⁰ *Uo.*
- ²¹ *Uo.*
- ²² Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás*, ford. FOGARASI György, Magvető Kiadó, 2008, 164.
- ²³ LÁNG, *i. m.*, 50.
- ²⁴ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 85–86.
- ²⁵ LÁNG, *i. m.*, 50.

²⁶ TURNER, *i. m.*, 109.

²⁷ LÁNG, *i. m.*, 50.

²⁸ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest, 1990, 28 29.

²⁹ *Uo.*, 52.

72

³⁰ *Uo.*

³¹ BURKE, *i. m.*, 168.

³² LÁNG, *i. m.*, 52.

³³ Mark SELTZER, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere* = October Magazine, The MIT Press, 1997, 80. évf., tavaszi szám, 4.

³⁴ LÁNG, *i. m.*, 54.

³⁵ *Uo.*

³⁶ *Uo.*

³⁷ *Uo.*

³⁸ *Uo.*, 56 57.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Uo.*

⁴¹ *Uo.*

⁴² *Uo.*

⁴³ Kristeva szerint az abjekt-tapasztalat az undornak és az érzékiségnek a kombinációjából jön létre, gyakran értelmeződik traumatikus élményként a tudatban. Julia KRISTEVA, *Approaching Abjection* = J. K., *Powers of Horror*, ford. Leon S. RUIDEZ, New York, Columbia University Press, 1982, 1 2.

⁴⁴ LÁNG, *i. m.*, 57.

⁴⁵ Northrop FRYE, *Archetipikus kritika: A mítoszok elmélete* = F. N., *A kritika anatómiája (négy esszé)*, ford. SZILI József, Helikon Kiadó, 1998, 182.

⁴⁶ LÁNG, *i. m.*, 54.

⁴⁷ *Uo.*

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ *Uo.*



Németh Gábor szövegeinek kritikai fogadtatásában az elmúlt évtizedekben két irány mutatkozott dominánsnak: egyrészt a szövegeket a posztmodern, „szövegirodalmi” hagyomány értelmezési keretében elhelyező kritikák, másrészt a *Zsidó vagy?*²¹ című kötetet

az életmű központi elemeként, korábbi ígéreteinek megvalósulásaként – a szövegbe zártság, a valóságtól való távolságtartás, a „szétesettség, elveszettség boldogtalan tájaitól”²² való elszakadásként – értelmező narratívák. Az alábbiakban arra vállalkozunk, hogy felmutassuk Németh Gábor szövegeiben azokat az is-

meretelméleti, esztétikai és etikai kérdésvetéseket, melyek az életmű korábbi és későbbi szakaszaiban egyaránt jellemzőek. A *Vízlát*³ című szöveg részletesebb elemzéséből kiindulva a redukció mint irodalmi beszédmód kudarcának okait vizsgáljuk hermeneutikai keretben, felvázolva a Németh-szövegek esztétikai és etikai válaszait a problémára – javaslatot téve egyúttal a Németh Gábor-életmű átfogó vizsgálatának lehetőségére a felvázolt szempontok mentén.

A *Vízlát* számos, az életműben visszatérő motívumot vonultat fel, s részletesen körülírja a szöveg által közvetített tapasztalat megosztásának problémáját, mely tapasztalat a vizualitáshoz kapcsolódik. A megismerés kérdése ugyanis nem elválasztható a vizualitás fogalomkészletétől, a megismerés és annak nyelvi leképezése tehát a vizuális tapasztalat szerkezetében érhető tetten leginkább – épp ezért is feltűnő, hogy a szöveg elbeszélője (aki maga is író) a született teljes vakok álmaival foglalkozik, ahol eleve kizárt a vizualitás kérdése. A szöveg épp ezért különös figyelmet fordít azokra a hétköznapi kifejezésekre, melyek inherens módon gátolják a tapasztalat hozzáférhetővé tételét, tehát melyekben a látásnak szerepe van – a címet is beleértve –, s eze- ket többnyire dőlttel szedve ki is emeli a szöveg. (Egy jellegzetes példa: „megpróbáltam *elképzeln*i, milyen álmai lehetnek egy született vaknak”⁴)

Végül képtelenségnek bizonyul megírni a könyvet a tapasztalat megoszthatatlanságának okán, a szöveg azonban nem áll meg az egyszeri élmény körülírásánál, s a megértés kudarcának általános tapasztalatává tágítja a problémát:

„Ha írok, néha képeket látok, és megpróbálom marasztalni őket. A belső képek közölhetetlenek, te, aki olvasod, sosem fogod ugyanazt látni, amit én,

Békefi Teodóra 73

LEGYEK ÉN AZ, AKI VIGYÁZ

Ismeretelméleti és etikai
kérdések Németh Gábor
prózájában

hiába próbálkozom a legérzékletesebb és legpontosabb leírással, a »te« az »én« képeit a saját emlékeiből próbálja összerakni, a szavak csak emlékeztetnek és nem megjelenítenek, ez talán a legfontosabb rezignáció, amire ítélve vagy. Ráadásul minden kép belső, hiszen az elbeszélés a világ bármelyik, amúgy közvetlenül megtekinthető darabját belső képpé változtatja, és úgy adja tovább. Egy kép leírását az egész kultúra állítja elő, az pedig mindig zártkörű, szigorúbban fogalmazva, egyszemélyes, mint egy magánzárka. Nem tudtam megírni a könyvet. Az *derült ki*, hogy a látás hiánya mint belső tapasztalat megoszthatatlan, *spekulatív* eszközökkel nem tudok hozzá közelebb férkőzni. Nem tudtam magam egy született vak helyébe képzelni. [...] Megközelíthetetlen. *Hogy jövök ahhoz*. Majdnem így vagyunk vakok egymás képzeletére.”⁵

A szöveg felvillantja a meg nem értés metaforájaként a vakság (ebben az értelmében egyetemessé váló) tapasztalatát (l. „így vagyunk vakok egymás képzeletére”). A megértés (tehát a tapasztalathoz való hozzáférés) ugyanis lehetetlen, mert a megosztási kísérlet során használt szavak csak emlékeztető funkcióval bírnak, a megjelenítés nem a szavak által történik, hanem egyedi, belső folyamat (l. „egyszemélyes, mint egy magánzárka”). Mindezek után azonban az elbeszélő nem vonul vissza, épp ellenkezőleg: egy gyermekkori emlék felidézésébe bocsátkozik, mégpedig egy képsorozat leírása nyomán. Eközben reflektál a vállalkozás sikerének kétségére – különösen, hogy egy régi, inkább érzetekben megmaradó, bizonyos részleteiben mégis eleven emlékhalmazról van szó⁶ –, arra azonban lehetőséget teremt a történet, hogy az elbeszélő a (vizuális) tapasztalatátadás egy tökéletlenebb, de működőképesnek tűnő modelljét állítsa fel általa. Eszerint a belső képek közölhetetlenek ugyan, a képhez hozzáférést biztosító fogalmi nyelv azonban alkalmas lehet arra, hogy az általa keltett érzetekből (mely érzetek mindig egyéniak, s ezáltal ugyanúgy hozzáférhetetlenek) újra felépítse a befogadóban a leírt kép egy másik, belső mását:

„Úgy negyven évvel később, egy éjszakai tévéműsorban elmeséltem a kivégzésről készített kép történetét, idő és alkalom hiányában nem valami érzékletesen. Kopár szavak, tették, amit kell, elbeszélték a képet. Valaki azt mondta az adás után, hogy valószínűleg erősebben hatott rá a szavakból készített kép, mintha az eredetijét magammal hoztam volna. A *Pesti Naplónál* nem számoltak a szavak hatalmával. Azzal, hogy a kép hatalmát a szó alapítja, a szó fogalmakra támaszkodik, a fogalmak mélyén pedig mindig egy érzés van, ha alaposan utánanézel.”⁷

A nyelv fogalmisága előnyt élvez a képiséggel szemben, melyre a Németh-próza általában elutasítóan, a tiszta prózanyelv legfőbb akadályaként tekint.⁸

A „kopár szavak” tűnnek tehát a legalkalmasabbnak a tapasztalat megosztására, ennek illusztrálásaként pedig a *Viszlát* elbeszélője felidézi Michelangelo Antonioni *Foglalkozása: riporter* című filmjének utolsó jelenetét, melyben a „lány” (Maria Schneider) leírja az ágyban fekvő Locke-nak (Jack Nicholson) az ablakból feltáruuló látványt. (Ez a jelenet feltűnik Németh Gábor első kötetében is, az *Angyal és bábu*⁹ *Üdvözet*¹⁰ című szövegében – mivel mindkét szöveghely fontos a továbbiak szempontjából, érdemes együtt idézni a kettőt.)

75

„Az írás legyen beszéd egy vaknak, leírtam egyszer ilyesmit. [...] Jack Nicholson, mindenén túl, az ágyon, a *Foglalkozása: riporter* végén, tulajdonképpen őt ábrázolja, a halott barátomat, egy mozdulatlan férfit lecsukott szemmel, aki nem lát, nem hall, nem válaszol. [...] A nő, aki meséli neki a világot, pontos és szikár mondatokban fogalmaz, egy kutya fut át a téren, mondja, és valóban látjuk, ahogy átfut a kutya, loncsos, fekete korcs, mintha kicsit húzná a lábát, egy kisfiú dobálja, kavicsokkal, az emlékekben legalább is, balról jobbra fut, aztán eltűnik a képből. Vagy egészen másmilyen kutya volt. Nem pontosan emlékszem. Arról pedig, hogy Jack Nicholson milyen kutyát látott akkor a lehunyt szemével, végképp nem tudhatok semmit.”¹¹

„A *Foglalkozása: riporter* vége felé van egy jelenet. A Nicholson körülbelül tudja, hogy kész. Egy ágyon fekszik, és elmesél a Maria Schneidernek egy történetet, egy vakról, aki csodálatosnak képzelte a világot, s amikor visszakapta a szeme világát (ez szép így, régiesen), tehát a szeme világát a saját világa helyett, belehalt a csalódásba. A Nicholson fekszik az ágyon, és nem nyitja ki többé a szemét. A lány pedig az ablaknál áll, néz kifelé, a reménytelen udvarba. A férfi megkérdezi: – Mit látsz? – A lány lassan mondani kezdi, erős, tovább már nem egyszerűsíthető mondatokban. Egy kutya fut át a téren. Egy vak öregember napozik, gyerekek dobálják. Ilyeneket. Talán így kellene megpróbálni, mintha olyanhoz beszélne az ember, aki csukott szemmel, némán fekszik. Mintha olyannak kellene elmesélni a világot.”¹²

A két szöveg, mint látszik, teljesen másképp idézi fel a jelenetet, hiszen azon túl, hogy az utóbbi (időrendben a korábbi) részlet a másikkal ellentétben leírja a Locke által elmesélt (a belső, és az érzékszervek által érzékelt külső világ különbségeire reflektáló, példázatszerű) történetet, a közös elemek is különböznek egymástól. Míg az első szöveg szerint a kisfiú egy kutyát dobál kavicsokkal, a másodikban a gyerekek a napozó, vak férfit dobálják – a filmben azonban egyik mondat sem hangzik el (a lány mindössze ennyit válaszol

Locke kérdésére: „Egy férfit. Vakarja a hátát. Egy kölyköt, aki köveket dobál. És port.”), a szaladgáló kutya és a – valószínűleg – vak férfi valamivel később jelenik meg egy viszonylag hosszan kitartott snittben, róluk azonban egy mondat sem hangzik el.

76 E két szövegrészlet – különösképpen eltéréseik okán – egészen új megvilágításba helyezik a problémát. Ha tekintetbe vesszük, hogy a jelenet felidézésének apropója az, hogy a lány által képviselt beszédmód alkalmasnak bizonyulhat az írói megszólalás „megtisztítására” (L. „Az írás legyen beszéd egy vaknak”¹³), feltűnő, hogy pont az ő szavait képtelen a szöveg (kétszer is) reprodukálni. Ehelyett a néző, és csakis a néző számára feltáruló látvány – melyet Locke már nem láthat, de a lány sem, mivel időközben távozott – leírását kísérli meg (egyébként szintén némileg pontatlanul) az elbeszélő.¹⁴ Ahogy az emlékezetben összecsúszik a film két, egymáshoz közeli idő- és látványszelete, úgy válik érdektelenné – s az emlékképben megkonstruálódó látvány tekintetében rögtön pontatlanná – a lány által adott leírás. Az elbeszélő számára az emlékezés távlatában (L. „Nem pontosan emlékszem.”) hasonlóképp hozzáférhetelenné válik a látvány és az arról szóló leírás (tehát a film ezen részlete), mint a Locke-ban kialakuló kép a lány szavai nyomán.

Mindennek azonban azért nincs jelentősége, mert a felidézett jelenet mindkét esetben egy olyan gondolatmenet szerves részét képezi, mely bár a probléma lehetséges megoldásaként felveti e beszédmód lehetőségét (L. „Talán így kellene megpróbálni”), mégis rögtön elégtelennek minősíti azt, hiszen valójában egyik esetben sem valódi cél a jelenet pontos felidézése. A redukció kísérlete nem akkor mond csődöt, amikor elhibázza a leírás tárgyát: eleve kudarcra van ítélve, hiszen nemcsak önkényesen, de intencionáltan emel és hagy ki részleteket, mindkét esetben az elbeszélő szándékához igazítva. Eszerint pusztán fogalmi nyelv mint olyan nem létezik, hiszen minden fogalmat másképp hív elő az egyéni tapasztalat és a személyes intenció. A fogalmi nyelv itt felvetett problémája az *Egy mormota nyarában* is előkerül, ahol egy meg nem nevezett íróra hivatkozva (adja magát a Nádas Péterrel való azonosítás¹⁵) fejti ki az elbeszélő a fogalmak elégtelenségét a megértés és tapasztalatátadás folyamatában:

„az író nagyjából azt válaszolta, hogy neki egykor az egész prózai nyelv halálosan komoly problémát okozott, mert az asztal csak absztrakció, asztal úgy általában nincs, asztalon mindenki a saját asztalát érti, és hogy ez a kérdés annyira megkínózta, hogy azon gondolkodott, nem volna-e helyesebb megölnie magát”¹⁶

A prózai nyelv megtalálása Németh Gábor szövegeiben hasonlóképp, *halálosan komoly problémaként* manifesztálódik, melyben megmutatkozik a valóság megragadására irányuló törekvés. A nyelv iránti fokozott érdeklődés tehát a

„szövegirodalom” értelmezési keretein túl is elhelyezhető, ezáltal pedig fejtehetővé válik a Németh-próza ismeretelméleti irányultsága. Ennek egyik kiemelkedő eljárása a redukcióra való törekvés.

A redukciónak számos értelmezése született a tudományfilozófia és az episztemológia területén az elmúlt évszázadokban; a fogalom elsősorban a tudományfilozófiához, s azon belül is főképp a természettudományos megismeréshez kötődik, tágabb jelentésében pedig általános ismeretelméleti eljárást jelöl. A redukció során bizonyos (pontatlanabb) elméletek más (pontosabb) elméletekre vezethetők vissza, ami azt a feltételezést implikálja, hogy minden elmélet egységesíthető egy átfogó elmélet égisze alatt.¹⁷ Ez az átfogó elmélet közvetít az egyes elméletek, tudáselemek között, és teszi lehetővé ismereteink összevonását, egyszerűsítését (a redukció a latin *reducere* igéből származik, melynek jelentése *visszahúz, visszavezet*¹⁸). A redukció kísérlete visszatérő eleme az életműnek – a következő részlet az *Ugrás a semmibe*¹⁹ című írásból származik:

„Már csak azt kéne megtudni, honnan ismerős a tehetetlen repülés pályája [...] El is engedi az első levelet a skarláttal megjelölt lány, a kék lufit elkapja a légáram, enyhén balra sodorja, balra és föl, a szomszéd ház oromdíszei felé, veszélyesen közel jár a bádog éles pereméhez, aztán mégiscsak elkerüli, lusta spirálban, de még mielőtt eltűnne, követi idelentről egy másik, egy sárga, ugyanazt a láthatatlan vonalat írja le, mint amit az első, a mesztic ugrásának inverzét tehát, vagy pontosabb talán az ilyesmit középpontos szimmetriának nevezni.

NAGYTESTŰ PRÉMES ÁLLATOT

LÁTTAM HÁTULRÓL

FEJE KÉNYELMETLENÜL

BALRA FELFELÉ CSAVARVA, AMINT

AZ ESTHAJNALCSILLAGOT

NÉZTE MEREVEN.

AZONBAN FÉNYTELEN ORRHEGYE

NEM VOLT VALÓDI

SEM A PRÉMJE

SEM AZ ÁLLAT

SEM AZ ESTHAJNALCSILLAG

NEM VOLT VALÓDI

CSAK A KÉNYELMETLENSÉG

VOLT VALÓDI

CSAK A KÉNYELMETLENSÉG

– AZ VOLT VALÓDI.

Hova tűnik el a képesség, hogy fölismerjed a mintát, a fölülírhatatlan előzményt, ami pedig, mondhat bárki, amit akar, mindig ott rejtőzik az eseti megvalósulásban, tervrajz vagy inkább ceruzavázlat, az eredeti ötlet odavetett, nyers nyoma, intés, ami majd minden gazdagon kifejtett, sunyi rész-
78 letet átvilágít, egyetlen nagyívű gesztussal, de nem hányavetiségből, csak mintha nem volna több idő, nem maradna másra, mint a pusztá figyelmeztetésre.”²⁰

A beékelt szöveg Erdély Miklóstól származik, és egy korábbi kötet, *A tejszínről* egyik mottója is egyben. A redukció problémája áll az Erdély-idézet közép-pontjában is: az állat kifacsart testtartása valójában a kényelmetlenség megvalósulása, s a jelenet minden részlete ezt a megvalósulást szolgálja, önmagában nem tekinthető valódinak. Az *Ugrás a semmibe* is hasonlóval kísérletezik: az álomban látott halálugrás ívét a léggömb repülési ívének inverzében azonosítja, azonban ez az eljárás pillanatnyi sikernek bizonyul csupán. A „fölülírhatatlan előzmény” kétségtelenül létezik, a felismerés képessége azonban korlátozott. Németh Gábor szövegeiben a redukció rendre kudarcot vall, és ennek oka nem a kérdés irányában keresendő, hanem az egyén nézőpontja és gondolkodásmódja (tehát végső soron a nyelv) intencionáltságában. A pusztá megfigyelés nem lehetséges, mindig értelmezéssel jár együtt – ezért sem képes az Antonioni-film segítségével felvázolt eljárás, a redukció áthidalni az én és nem-én érzékelése és interpretációja közötti különbséget.

A redukció kudarcát érdemes hermeneutikai megközelítésből vizsgálni, ugyanis a hermeneutika alapfeltevései egybevágnak a Németh-próza ismeretelméleti következtetéseivel. A hermeneutika a tapasztalatot közvettségében írja le: a heideggeri felfogásban a dolgokat (F_1) más dolgok (F_2) fedik el. Mezei Balázs értelmezésében a heideggeri hermeneutika szerint

„nincsen elementáris kapcsolatunk az elfedettel s ennek megfelelően [...] F_2 nem egyszerűen F_1 -re vonatkozik, hanem F_1 feltevésére vagy hipotézisére. [...] F_2 , vagyis Heidegger terminológiájában a *Dasein*, olyan analízisre szorul, melytől Heidegger szerint azt remélhetjük, hogy áttekintése nyomán mégiscsak elérkezünk F_1 -hez, vagyis a *Sein*hoz. Ebből érthető az is, hogy a hermeneutikaként felfogott filozófia nem a *mire* vonatkozik, hanem a *hogyanra* [...], hogy azt, ami rendelkezésünkre áll – s ez F_2 – *miképpen* szemléljük ahhoz, hogy feltárja a mögötte meghúzódó tartományt, F_1 -et. [...] elvileg bármi és minden F_2 [...], ennek megfelelően kiterjed az ember érzelmi világának, történetiségének stb. mozzanataira; s ennek megfelelően derül arra fény, hogy F_1 egyrészt nem más, mint F_2 relációtípusainak hipotetikus halmaza, másrészt valami, ami e totalitásban sem jut szóhoz”²¹

A heideggeri hermeneutikai kör tehát valójában a szó logikai felfogásában hibás: a megismerés során olyasvalamire jutunk, amit már eleve feltételeztünk. A kör fogalma inkább metaforikusan értelmezendő: a következtetés és az előfeltevés kapcsolódnak egymáshoz, így valójában nem következtetésről beszélünk, hanem a premissza értelmezéséről vagy kifejtéséről. Mezei 79 szerint a kör hasonlóképp metaforikusan értelmezendő a gadameri hermeneutikai kör esetében is, mivel ebben a felfogásban tulajdonképpen három összetevőből áll a megismerés: a hermeneutikai vázlatból, a hermeneutikai tapasztalatból és a korrigált hermeneutikai vázlatból – pontosabb lenne Mezei szerint a „hermeneutikai spirál” kifejezést használni.²²

Willis F. Overton az új relációs módszertan (relational methodology) tételeinek folytatásaként értelmezi a hermeneutikai kör gadameri fogalmát. A vizsgált tárgyra preconcepciók (az *előzetes megértés*) által már eleve befolyásolva tekintünk, ugyanakkor a tárgy nem pusztán ezek kivetülése, hanem egy önmagában koherens egész, ami implikálja, hogy egyúttal a tárgy maga is bővíti és kiegészíti az előzetes megértést, a projekciókat. Ebben a kölcsönhatásban tehát az interpretáció meghatározza, mi számít megfigyelésnek és mi nem, ahogy a megfigyelés is hasonlóképp determinálja az interpretációt. Az interpretáció megfigyelés nélkül üres; a megfigyelés pedig interpretáció nélkül vak.²³

Overton M. C. Escher egyik rajza segítségével, Hanson nyomán illusztrálja megfigyelés és interpretáció viszonyát. Hanson *all data are theory laden* tétele szerint kijelenthető, hogy megfigyelés és interpretáció nem egymást kizáró, hanem egymást feltételező fogalmak (s így a redukció lehetőségét tulajdonképpen megszüntetik). E két fogalom olyannyira feltételezi egymást, hogy lehetetlen, de értelmetlen is volna megállapítani, melyik hívta életre a másikat. Ezt illusztrálja Escher rajza is, melyen két, egymást rajzoló kezét látunk. Mindkét kéz (jobb és bal) beazonosítható, azonban egyik sem „eredetibb” a másiknál: az egyik léte feltételezi a másikat, és fordítva.

Ebből következik, hogy a látvány (vagy bármilyen tapasztalat) tisztán fogalmi vagy akár az alatti egységekre bontása nem lehetséges: az intenció, mellyel a megfigyelés összefonódik, redukálhatatlan eleme a (vizuális) tapasztalatnak. A *Vízlát* összegzi a tapasztalatot, mely szerint a *nézés* aktusa implikálja a részvételt és a részvétet (tehát az interpretációt), és ezáltal megfoszt annak a lehetőségétől is, hogy *mindent* (vagy az *egész*et) látni lehessen (a szövegrész visszatér az *Egy mormota nyarában* is).

„Nézni – a lehető legnagyobb élvezet volt, nyilván van olyan, aki erre születik, legszívesebben lemondana minden egyéb részről, a részvételtől és a részvétéről, cserébe, csak hogy láthasson mindent.”²⁴

„nézni – a lehető legnagyobb élvezet volt, downright existence!, úgy éreztem, hogy erre születtem, és lemondanék mindenféle részről, a részvételtől éppúgy, mint a részvétéről, hogy folyamatosan nézhessem az egészet”²⁵

80 A fenti szövegrészletekben megjelenő határtapasztalat értelmezhető a gadameri *hermeneutikai dimenzió* tükrében. Eszerint a nyelv nem biztosít hozzáférést a létező valóság egészéhez, azonban csak azt a valóság-részt vagyunk képesek megérteni, amit a nyelv közvetít számunkra.

„A magam részéről tehát azon fáradoztam, hogy ne feledkezzem meg a határról, amely az értelem minden hermeneutikai tapasztalatában benne foglaltatik. Ha leírtam ezt a mondatot: »A megérthető lét – nyelv«, akkor ebben benne van, soha nem érthetjük meg teljesen azt, ami van. Ez rejlik benne, amennyiben mindaz, ami egy nyelvet vezérel, mégiscsak túlmutat azon, ami eljutott a kifejeződésig. Fennmarad mint amit meg kell érteni, mint ami majd kifejezésre kerül – de persze mindig úgy vettük mint valamit, igaznak-vettük [wahr-genommen]. Ez a hermeneutikai dimenzió, amiben a lét »megmutakozik«. [...] Persze abban, amire vállalkoztam, a problémák leírás kísérletében éppen azért követtem végig a nyelven végzendő értelemtapasztalat útmutatásait, hogy rajta mutassam ki a számára kijelölt határt. A »szöveghez viszonyuló lét« [Sein zum Texte], ami felé tapogatóztam, bizonyára nem veheti fel a versenyt a határ tapasztalatának radikalitásában a »halálhoz viszonyuló lét«-tel. S éppígy kevésbé jelez a művészet alkotásainak vagy a velünk megtörténekek az értelmére vonatkozó lezárhatatlan kérdés egy éppoly eredendő fenomént, mint az a kérdés, amit az emberi jelenvalólétnek tesz fel saját végessége.”²⁶

Németh Gábor szövegei a „szöveghez viszonyuló lét” határtapasztalatának feltérképezésével és körülírásával kísérleteznek, időnként éppen a „halálhoz viszonyuló lét” határtapasztalatán próbára téve a szöveget. A *Meghalálok*²⁷ című írás a német *sterben* ige potenciálját kihasználva tizenegy meghalástörténetet ír le a halott személy elbeszélésében, melyeket a kívülálló szemzőgéből, többször az utókor értelmezése mentén, vagy épp azt korigálva tár fel. A szöveg jelentőségét mutathatja a kötetben belül, hogy – amennyiben számításba vesszük a kötet által erősen túlfeszített nyelvi játékot – a kötet cím az angol *eleven*, tehát tizenegy, és a magyar *halni* ige egyes szám harmadik személyű alakjának együtteseként is értelmezhető (a cím elsődleges, kizárólag magyar nyelvű értelmén túl). Zrínyi Miklós halála például a következőképp jelenik meg a szövegben:

„Halálom 1664-ben a vadászaton nem vadkan által következett be, mint ahogy a fáma tartja, hanem puskalövés által, melynek golyója a szemem alatt hatolt a fejembe, hol meg is találtatott.”²⁸

A gadameri gondolatmenetbe illeszkedve kijelenthető, hogy a szöveg határtapasztalata valóban nem mérhető a haláléhoz, hiszen a szöveg képes rá, hogy megkonstruálja a halál utáni nézőpontot. Azonban az interpretáció határaival is szembesít a szöveg: az értelmezés (különösképp az utólagos, spekulatív: a *fáma*) szükségképpen torzít – de vajon miért lehetne jobban hinni egy, csak a szövegben és a szöveg által létező elbeszélő korrekciójának? A szöveg határa itt húzódik: a valóság egyfajta leképeződése, de nem az egyetlen lehetséges, és referenciális igazságtartalma egy az egyben nem számonkérhető – ráadásul a valóságnak csak egy részéhez biztosíthat hozzáférést.

Margócsy István az életmű vizuális aspektusának egy sajátos vetületével, a szövegek illusztrációjával hozza összefüggésbe Németh Gábor szövegeinek a valóság és a szöveg kapcsolatára történő reflexióit. Az *Elnézhető látkép* borítója és a szövegek kísérőképei Orosz István grafikái, melyek optikai játékának kétértelműségét Margócsy István éppen ellentétesnek érzi a szövegek állásfoglalásával:

„Ugyan szeretem Orosz István grafikáit, nem érzem Németh Gáborhoz illőnek a műveit. Éppen azért, mert Orosz egy barokkos relativizmusban játszik el csali képekkel: ha innen nézem, ilyen, ha onnan, olyan a kép. Míg Németh írásainak sokkal radikálisabb [...] egyenességét érzem, sokkal határozottabban valami lényegeset kimondó gesztust hallok ki a szövegekből. A képek a kimondásnak éppen a csalfaságát és relativizmusát mutatják be, hiszen lehet a lábam is, lehet egy szikla, végső soron a szikla olyan, mint a láb. Németh nem ezt mondja erős gesztusszövegeiben, hanem hogy valahol meg lehetne ragadni a világ lényegét, csak ennek a hagyományos módszerei már látványosan csődöt mondtak, ezért az összes eddigi gesztus felülbíráásával, elnézhető módon alulmúlásával kellene mégis megkísérelni ugyanazt.”²⁹

Az „irodalom alulmúlása” – ahogy Abody Rita meg is jegyzi ugyanezen beszélgetés egy pontján – Németh Gábor szövegei esetében éppen fordítva értendő, hiszen „ő annak az írógenerációnak a tagja, amely az utolsó hívó írógeneráció, akik az irodalmat mint olyat halálosan komolyan veszik”.³⁰ Tehát az alulmúlás – ami alatt az Orosz-grafika optikai játékához hasonlóan a jelentés relativizálása is érthető – valójában az irodalom lehetőségeinek és korlátainak pontos feltérképezését és ezek állandó reflexióját jelenti, melynek legszembetűnőbb jelei egyrészt a metafikciós gesztusok, melyek sajátos eszközrendszert vázolnak fel a szöveg határtapasztalatának körülírására, illetve a gyakori intertextusok, melyek Németh Gábornál

a hagyományban való létezést mint önmagunk értelmezési lehetőségét kínálják fel, hasonlóan a Gadamer által kifejtettekhez:

82 „Mindenesetre a múlthoz való viszonyulásunkban, mely egy pillanatra sem szünetel, nem a hagyománnyal szembeni távolságtartás és szabadság a voltaképpeni célunk. Ellenkezőleg: mindig benne állunk a hagyományban, s ez a bennállás nem tárgyiasító viszonyulás, mintha azt, amit a hagyomány mond, valami másként, idegenként képzelnénk el – ellenkezőleg: eleve a sajátunk, mintakép vagy elrettentő példa, önmagunk újrafelismerése, melyben későbbi történeti ítéletünk már aligha lehet megismerés, hanem a hagyomány teljesen elfogulatlan magunkhoz alakítása.”³¹

A továbbiakban annak kifejtésére vállalkozunk, hogy a Németh-próza ismeretelméleti irányultsága – melynek poétikai eszközei, mint a metafikciós gesztusok vagy az elbeszélői nézőpont kibillentése, sokszor látszólag épp a szöveg valóságtól való elszakítását szolgálják – milyen morális következményeket állapít meg önmagára vonatkozóan.

A szövegek gyakran megfigyelhető referenciális utalásai az életmű metafikciós gesztusainak sajátos, a problémát talán legélesebben megvilágító csoportja (hiszen a szokásosnál nyíltabban szólnak valóság és szöveg viszonyáról). Az *Ez nem munka* című kötetben mutatkozik meg talán a legszembeütőbbben a referenciális utalások jelentősége, melynek szövegeiben az író Németh Gábor alakja is feltűnik.³² Azonban nemcsak a kötet bizonyos szövegeit olvasva képzelhetjük az elbeszélő helyébe az író, hiszen Németh Gábor szövegeinek jelentős része nem ad támpontot abban a tekintetben, hogy értekező, vagy szépirodalmi szöveggel állunk-e épp szemben. Ha ezt a (részben referenciális) elbeszélői szöveget az életmű egyfajta alaphangjának tekintjük, akkor erre az egyéb elbeszélői hangok mint felhangok épülnek fel. Kiemelendő, hogy (a zenei metaforák körében maradván) nem többszólamúságról van szó: az alaphang és a felhangok egyetlen, ám összetettséget tekintve komplex hang összetevői, míg többszólamúság esetén több hang együttes megszólalásáról van szó. Németh Gábor szövegeiben egyetlen, azonban egységében heterogén hangról beszélhetünk tehát, mely az elbeszélői nézőpontok szétszórásában érhető tetten. A szétszórt elbeszélői nézőpontok pedig az egyes történetek különböző feldolgozhatóságát hivatottak megmutatni, az önidézéseken és a pozíciók elmosásán, illetve váltogatásán keresztül azonban mégis kirajzolódik egy központi tudat, egy olyan szubjektum, mely a valóságtapasztalat prizmájaként teremti meg a különféle elbeszélői hangokat.

Számos példát idézhetnénk az életműből ennek alátámasztására, az alábbiakban kettőt emelünk ki ezek közül. Az *Egy mormota nyarában* és az *Ez nem munkában* is szó esik a Németh-próza ikonikusnak számító helyszíneiről,

a Bambiról és a Rudasról. Az utóbbi kötetben két különböző szöveg elbeszélőjéhez köthető: Priváthoz az *Aki bújt, aki nem*,³³ illetve egy meg nem nevezett elbeszélőhöz a *Dominó* című szövegben.

„amikor a kupola színes ablakszemei világítani kezdenek a rudas fürdő nagyedencéje fölött, mert pont a megfelelő szögben éri őket a nap [...] az meg a másik, hogy a bambi presszó piros műbőrének döntöd a hátad, és hallgatod a dominók csattogását a hátsó traktusban, az unicumodat már megittad, nézed, ahogy a korsó vágotton átsüt ugyanaz a nap, várod, hogy hozzák a rántottát, három tojásból, sonkával és gombával.”³⁴

„Privát megtámasztotta a tarkóját a nagyedence peremén, és fölfeküdt a vízre. A kupola színes ablakszemein beverő fénysávokat gyengéden megsűrte az összegyűlt pára.”³⁵

„Kedvenc presszómban ülök, öt perc a Rudastól, három lágytojás, pár debreceni, korsó rigó, [...] ugyanaz a csontbrigád dominózik az egymás mellé szerkesztett kettő darab férfivécé (!) előtt, ugyanazok az elszánt invalidusok csattogtatják csontokat”³⁶

Ugyanaz a tapasztalat három különböző elbeszélőhöz rendelődik hozzá, s így, bár ugyanazon terekről, s azon belül is ugyanazon elfoglalt pozíciókról van szó, megváltozik némiképp a leírás, mást emel ki, és mást hagy rejtve mindegyik elbeszélő. A dominók csattogását például a harmadik szöveg összeköti a „csontbrigáddal”, vagyis az „elszánt invalidusokkal”, de a sörön átsütő nap nem jelenik meg; ezzel szemben az első idézetben a „korsó vágotton átsütő nap” a Rudas fürdő kupoláján beszűrődő napfényt eleveníti fel, a dominók csattogása pedig csak akusztikai hatásként van jelen.

A vizuális tapasztalat megosztottságáról tanúskodik a *Viszlát* korábban említett képleírása is, mely szinte teljes egészében szerepel az *Egy morfota nyarában*³⁷ – ebből csak egy rövid részletet idézünk:

„mondjuk állítsam azt, hogy a turbán örvénye egy ékköt fogott körül, és abból kiállt valami fehér toll, ami a zuhanás véletlenének szeszélyét mintegy megörökítve, éppen a kivégzett férfi köldökéhez ért [...] És még azt is megmondom, milyen színű az az ékkő. [...] A kép persze fekete-fehér volt, pontosabban barna, a kor divatja szerint. De nekem például mégis zöld volna a kő, smaragd, mint a zenegép pupillája abban a szobában, ahol a barna könyvszekrény is állt, szemeztem a smaragddal eleget estéknént, mikor az ágyamban magamra maradtam, és rémálmokra vártam. Amúgy

meg nem is volt a képen semmiféle ékszer, az egyszerű turbánt nem ékesítette semmi.”³⁸

84 „a kép persze fekete-fehér volt, pontosabban: barna-fehér, úgynevezett duplex nyomás, a kor divatja szerint

de ha meg kellene festenem, mégis zöld volna a kő, zöld követ festenék a turbán forgójába, zöldnek képelném, smaragdnak, mint a zene-gép folyamatosan pulzáló pupillája, szemezttem a smaragddal eleget esténként, amíg a visszatérő rémálmokra vártam”³⁹

Az emlékbeli kép felidézése másképp zajlik a két részletben: míg az elsőben visszavonja a turbánt díszítő ékszert az elbeszélő, utóbbiban kimondottan odaképzeli a követ, mely – s ez az emlék által felidézett újabb emlék – a „zene-gép pupillájára” emlékezteti őt. A két művet *hasonló*, de nem *identikus*: ahogy ugyanaz a személy is többféle módon képes felidézni egy emléket, úgy két különböző elbeszélőre ez hatványozottan igaz. Ezek az elbeszélők azonban, bár látásmódjukban különfélék, mégis ugyanabból a tapasztalati anyagból merítenek, ezáltal konstruálódik meg az életművön belül az a fikatív, közös szubjektum, mely mindegyik hangot magába olvasztja.

Különösen izgalmas a szövegek mögött felsejlő képzet az *Egészről*. A nézésről szóló, két korábban idézett részlet is a *minden*, illetve az *egész* látásának vágyát fogalmazza meg (mely pont az intencionáltság – a *részvétel* és a *részvét* – okán nem elérhető). Ez a fajta *Egész* az elbeszélői (belső) világ egészére, és a külső világra is vonatkoztatható, mely a „végső elkeseredés cinikusnak álcázott hangján”⁴⁰ megszólaló szövegek által az eddig kifejtett-nél erősebb morális vonzattal bír. Ugyan nem lehetséges sem a szubjektum, sem a világ egészének tökéletes hozzáférhetősége és leképezése (legfeljebb fragmentumaiban villantható fel az *egész* képzete), mégiscsak létezik, s ezáltal szükséges valamiféle viszonyt megfogalmazni az irányában. Ebből fakadóan bizonyulhat a Németh-próza maximájának a minden ismeretelméleti kétely ellenében végrehajtott világmegőrzés, mely a *Zsidó vagy?* című kötetben *vigyázás*ként jelenik meg. Az elbeszélő óvodás korában – mivel nem tudott délutánonként aludni a többiekkel – azt a feladatot kapta, hogy vigyázza a társai álmát. Ráadásul a feladat kettős: az óvodai színdarabban a Vén Tölgy szerepében is az a feladata, hogy a többi szereplőt vigyázza a magasból (a Vén Tölgy leírásából nem nehéz a szöveg és a valóság – a Németh-szövegek által erősen reflektált – viszonyára asszociálni). A szöveg itt is felveti az *egész*hez való hozzáférést, azt azonban nem részletezi, hogy az elbeszélő ez-irányú vágyának artikulálásáról, vagy a *vigyázás* által felvillantott lehetőség-ről van-e szó:

„Legyek én az, aki vigyáz.

Ez lett a szerepem, annyira, hogy rendeztek is egy ünnepséget, mesejátékot adtunk elő példás ütemű fejlődésünk kétségbevonhatatlan bizonyítékeként, és abban a mesejátékban a Vén Tölgy szerepét osztották rám, a Vén Tölgy egyébként fából és festett vászonzól készült, a Vén Tölgy valójában egy Vén Tölgy alakú festmény volt, ami történetesen épp a Vén Tölgyet ábrázolta, csak volt rajta egy lyuk, odú, a festett odú helyén egy igazi lyuk, amin ki kellett Vén Tölgyként, vagyis a Vén Tölgy arcaként néz-nem, egy létrára fölmászni, és onnan kinézni, amíg másztam, láthattam, hogy a Vén Tölgy, hátulról, a felmászás felől nézve egyáltalán nem Vén Tölgynek látszik, hanem fának és vászonnak, mégis fölmásztam, és kimosolyogtam a lyukon [...] Vigyáztam, Vén Tölgy, ébren, a többiekre.

Ültem, néztem a többieket, ahogy alszanak. Akkor ez lesz ezentúl a dolgom. [...] Megfigyelő leszek, nem résztvevő. Néha mégis forszírozzák, hogy vegyek részt, olyankor részt veszek udvariasságból, de hogy ki lehessen bírni, kimászok magamból, kicsit odébb megyek, és majd fölhúzódkodok valamire, megfelelő helyre, keresek egy megfelelő pontot, ahonnan ráláthatok az egészre.”⁴¹

A vigyázáshoz hasonló feladatot társít a *nézés*hez az *Ez nem munka* alábbi részlete, mely szerint a nézés hiánya megszünteti a létezést, ezáltal azonosul a megőrzés feladatával:

„Határozottan azt érzem, ha behunynám a szemem, a világ, de tényleg az egész, azonnal foszladozni kezdene, minden azon múlik, hogy hajlandó vagyok-e nézni, nézéssel döntenem a sorsáról. Nézéssel hagyni lenni. Hogy lenni hagyni, ez volna a nézésem értelme és definíciója.”⁴²

A szövegek által több helyen megkísérelt redukció működésképtelenségének következménye tehát a szövegben rejlő határtapasztalattal és az egyéni nézőpont általi determinációval való szembenézés, mely előhívja a Németh-próza legátfogóbb poétikai (a heterogén elbeszélői hangok homogén szubjektummá sűrítésének) és morális (az egyéni – és egyetlen – nézőpont „tisztántartásának”) vállalását. Ezáltal tud megfogalmazódni az életmű maximájaként a világmegőrzés, mely az ismertetett epizstemológiai problémák tükrében szükségképpen fragmentált – mégis megkísérelhető és megkísérelendő.

¹ NÉMETH Gábor, *Zsidó vagy?* (Pozsony: Kalligram, 2010)

² RADICS Viktória, „A gyilkos hangsúly”, *Holmi* 17, 5. szám (2005): 623–627, 624.

³ NÉMETH Gábor, *Vízlát*, in N. G., *A tejszínről* (Pozsony: Kalligram, 2007), 9–21.

⁴ NÉMETH, *Vízlát*, 9. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵ *Uo.*, 10–11. (Kiemelések az eredetiben.)

86

⁶ „De mi van akkor, ha annak, amit elmondani készülsz, igazi tárgya egy érzés, ami, sajnos, csak a tiéd, ha rajtad kívül senki nem férhet hozzá, ha nincs érvényes igazolványa? Ha, miközben leírok egy képet, szembe kell szállnom az emlékeimmel, és az érzés igazától fölhaltalmazva át kell fessek az egézet? Mi van akkor, ha ráadásul még nem is emlékszem?” (*Uo.*, 16.)

⁷ *Uo.*, 19.

⁸ „kiderült, hogy metaforák nélkül már tényleg lehetetlen megszólalni, a nyelv tele van haldokló vagy döglött metaforákkal, megdöglenek és büzlenek, ha vigyázol, ha nem, azonnal rálépsz egy metaforára, a régi beszél helyett, így aztán csak azt tudod megnevezni, ami már megvan, az eleve adottat” (NÉMETH Gábor, *Egy mormota nyara* (Budapest: Kalligram, 2016), 31.)

⁹ A továbbiakban az *Elnézhető látkép* című kötetben megjelent szövegváltozatra fogunk hivatkozni: NÉMETH Gábor, *Elnézhető látkép* (Budapest: Hanga Kiadó, 2002), 11–141.

¹⁰ NÉMETH Gábor, *Üdvözet*, in N. G., *Elnézhető látkép* (Budapest: Hanga Kiadó, 2002), 15–19.

¹¹ NÉMETH, *Vízlát*, 19–20.

¹² NÉMETH, *Üdvözet*, 17–18.

¹³ Érdemes felidézni, hogy a szöveg korábban a meg nem értés metaforájaként hivatkozott a vakságra. (L. „Majdnem így vagyunk vakok egymás képzeletére.” – NÉMETH Gábor, *Vízlát*, 11.)

¹⁴ Pontosabban a két elbeszélő. Az egyes elbeszélők különbözőségeinek és hasonlóságainak problémájára a későbbiekben pontján reflektálunk.

¹⁵ „Éreztem, hogy csak azért teszem ki ezeket az írásjeleket ide vagy oda, mert mások is így teszik, de nem fogom föl e jelek kizárólag hozzám mérhető értelmét, s ezért lejegyzett jeleimnek csupán globális értelme van, de nincsen személyes értéke. És minél jobban szolgálom ezt az egyezményesen elfogadott globális értelmet, annál jobban távolodom személyes igényeimtől. / Miként a szerelem, a munkám se keltett életre, hanem életre pusztított. Gondjaim megoldására semmi más lehetőséget nem láttam, mint hogy meg kell ölnöm magam.” (NÁDAS Péter, „Hazatérés”, *Jelenkor* 28, 11. szám (1985): 957–968, 959–960.)

¹⁶ NÉMETH Gábor, *Egy mormota nyara* (Budapest: Kalligram, 2016), 33.

¹⁷ KARÁDI Kázmér, BENDE István, SZEPESI Tímea, „Redukcionizmus és személyközpontú tudomány”, *Magyar Tudomány* 44, 10. sz. (1999): 1227–1230, hozzáférés: 2021.04.03., https://epa.oszk.hu/00700/00775/00010/1999_10_13.html.

¹⁸ GYÖRKÖSY Alajos, szerk., *Latin-magyar szótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970).

¹⁹ NÉMETH Gábor, *Ugrás a semmibe*, in N. G., *Ez nem munka* (Budapest: Kalligram, 2017), 204–207.

²⁰ NÉMETH, *Ugrás a semmibe*, 206–207.

²¹ MEZEI Balázs, „A fenomenológia és a hermeneutika elemi ontológiája”, in Paul Ricoeur, *Fenomenológia és hermeneutika*, szerk., ford., tanulmány és jegyz. MEZEI Balázs (Budapest: Kossuth Kiadó, 1997), 114–115. (Kiemelések az eredetiben.)

²² *Uo.*, 118–121.

²³ WILLIS F. OVERTON, „Understanding, Explanation, and Reductionism: Finding a Cure for Cartesian Anxiety”, in *Reductionism and the Development of Knowledge*, ed. Terrance BROWN, Leslie SMITH, 29–51 (Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2003), 40–42.

²⁴ NÉMETH, *Vízlát*, 13.

²⁵ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 50.

²⁶ Hans Georg GADAMER, „Szöveg és interpretáció”, ford. HÉVIZI Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, 17–49. (Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991), 20.

²⁷ NÉMETH Gábor, *eleven hal* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994)

²⁸ *Uo.*, 35.

²⁹ ABODY Rita, ÁGOSTON Zoltán, JÁSZ Attila, MARGÓCSY István, MOLNÁR Gábor Tamás, TÓTH Krisztina, „Elnézhető – Elhibázható – Megbocsátható: Szextett Németh Gábor könyvéről”, *Lettre* 52. (2004), hozzáférés: 2021.04.03., <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00036/szextett.htm>.

³⁰ Uo.

³¹ Hans Georg GADAMER, *Igazság és módszer* (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 316–317.

³² Ennek bővebb kifejtését megtettem korábban, L. BÉKEFI Teodóra, „Munkanélküli immár a rossz (Németh Gábor *Ez nem munka* című kötetéről)”, *Új Forrás* 50, 2. szám (2019): 83–89.

³³ NÉMETH, *Aki büjt, aki nem*, in N. G., *Ez nem munka*, 30–34.

³⁴ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 15.

³⁵ NÉMETH, *Aki büjt, aki nem*, 30.

³⁶ NÉMETH, *Dominó*, 170.

³⁷ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 48–55.

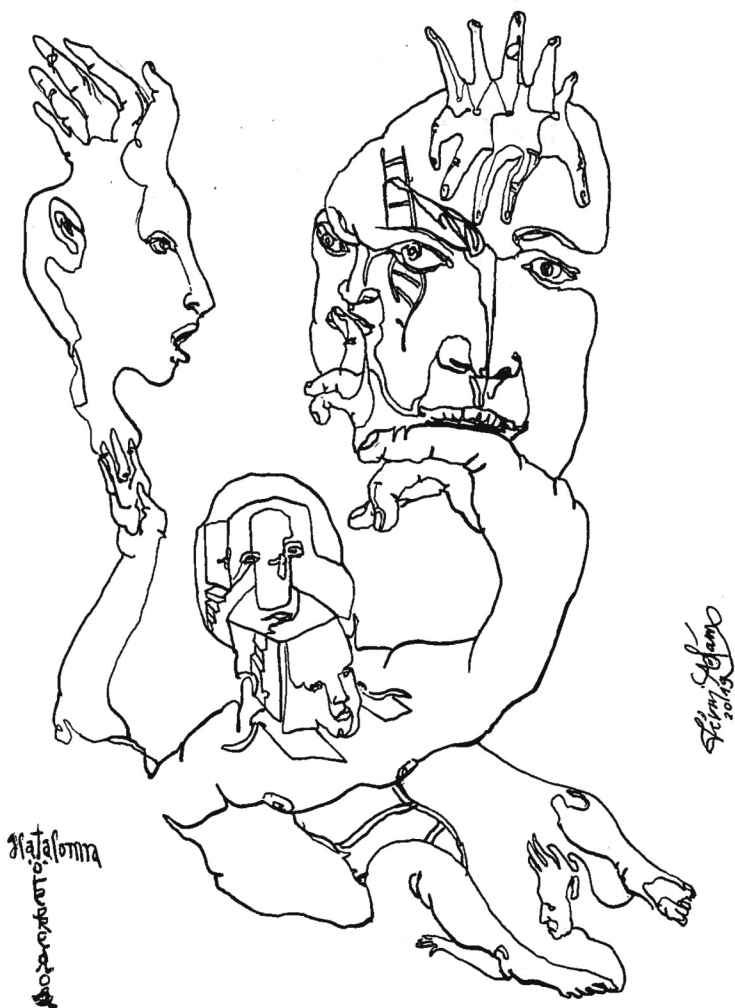
³⁸ NÉMETH, *Vízlát*, 18–19.

³⁹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 54.

⁴⁰ NÉMETH Gábor, *Az időzített narancs*, in N. G., *eleven hal* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994), 11–15., 15.

⁴¹ NÉMETH, *Zsidó vagy?*, 19–21.

⁴² NÉMETH Gábor, *Ez nem munka*, 175.



„Ahhoz, hogy én cigány festő lehessek, el kéne ismerni azt is, hogy vannak cigány kőművesek. És ez egy súlyos, nehéz probléma, és én nagyon szeretnék magyar festő lenni. Ennek is el fog jönni az ideje. Előbb-utóbb a magyar identitásunkkal is nagy problémák lesznek.”

88 Németh Gábor

RÉS, AVAGY

(Péli Tamás)

A HELYTELENSÉGRŐL¹ 2021. június harmadikán a szokásos teniszemből

érkeztem a Várba, mint egy kiöregedett zsúfíú, leparkoltam a Hunyadi utcán, és lihegve felkapaszkodtam a lépcsőn az Ybl-palota felé, az elgondolhatatlan Szaffi-játszótér mellett. A haladást építkezés nehezítette, ahogy mondani szokás. Bővítik az Ybl-t a minimalizmus ellentmondást nem tűrő szellemében, minden csupa por, pakolnak befelé a cigányok, nyakszirtjükön cementeszákokat egyensúlyozva lépkednek fölfelé, föl és be, az úgynevezett építési területre.

Ezt az országot ugyanis cigányok építik, most szólok, ha esetleg nem vettük volna észre.

Nem képletesen, hanem egészen konkrétan, reálisan létező cigány kőművesek, a puszta kezükkel, a házakat és az utakat is közöttük. Aszfaltoznak, csatornát ásnak, betont kevernek. Vagy csak egyszerűen culágerek. Az EU-szabvány megszüntette az ötven kilós cementeszákokat, hogy ne roppanjon meg idő előtt az építkezésen dolgozó *európaiak* gerince. Ezért mostanában a cigányok két zsákot visznek, a korábbi ötvenkilós helyett, így, azt hiszem, valamivel azért nehezebb.

Például ez látszik át a képek között, a résen.

Rés van ugyanis Péli Tamás *Születés* című, negyvennégy négyzetméteres pannójának táblái között. Ha tetszik, ha nem, hiány feszíti keresztre. Meghívtak egy tárlatvezetésre, pontosabban, hogy beszéljek a képről azoknak, akiket érdekel. Reméltem, sokakat fog, ugyanis majd egy évtizedig volt láthatatlan, darabokra szedve várakozott a nyíregyházi múzeum folyosóján, onnan került ide, a Várba, ebbe a jelentésekkel súlyosan terhelt térbe. Habsburg-barokk, lovasíjászat, visszahazudott Hauszmann-marcipánok, ebben a kontextusban végtelenül hazug pipacserdő, l egyszerű, becsületes magyar növénykéek mindenütt, fölteszem a köztársasági elnök úr jóvoltából és nagyobb dicsőségére, gróf Bethlen István Károlyi-módra felszolgálva, Kisfaludy-Stróbl a nevetségig megunthatatlan *Öreg huszárja*, szügyig patinában.

Amikor először beléptem a Barokk Csarnokba, az alpinisták, illesse őket itt és most köszönet, még csak a bal felső képnegyedet emelték a helyére. Az udvar Habsburg-sárga kockája, az üvegtető árnyékának hangsúlyos

rasztere, a nyers ácsolatok, a megemelt színpad látványa, bármilyen kínos, először mégiscsak a *vesztőhely* szót juttatta az eszembe.

Kaszás Tamás installációja révén, ahogy György Eszter fogalmazott egy beszélgetésen, itt most szigorúan véve nem Péli festménye, hanem a Péli-festmény kiállításának ténye, és persze a kép keletkezés- és befogadásörténete van kiállítva. Gertrude Stein egy alkalommal, némileg más kontextusban, Hemingway-jel beszélgetve egy novellájáról, az *inaccreditable* kifejezést használta, hasonlóképpen azokra a képekre utalva, amelyeket azért nem vesznek meg, mert *nem lehet* őket kiakasztani, ami ebben az esetben azt jelentette, botrányt okoznak, tűrhetetlen a látványuk. Itt, paradox módon, a képek között a rés egyszerre jelenti be és számolja föl a botrányt, nem ér a nevem, mondja a kép, mert még nem vagyok készen, nem érkeztem meg, nem találom a helyem. Ez a tény, a *helytelenség* botránya van itt színpadra állítva.

Aki bújít, aki nem, megyek.

Én ugyanis csak a képek közötti résről tudok beszélni. A képekről nem, vagy alig valamit. A helyük hiányáról, talán, nem tudom, a végén majd kiderül.

A *Születésről* sajnós, azért nem, mert elnémít. A tökéletes alkalmatlanságra figyelmeztet, arra, hogy nincs tere a beszédnek, legalább is a méltó és pontos beszédnek nem, amit mondok, mindenképpen kívülről és fölülről jön majd, tehát a fehér többségi hatalom beszédévé válik, pont azé a fehér hatalomé, amivel *szemben* Péli megfestette, noha *eddig* úgy véltem, nincsen hatalmam semmi, noha *most* úgy vélem, egyáltalán nem ez volt Péli eredeti szándéka, hanem az ünneplés.

Megyünk valahová az isten háta mögé a Soros alapítvány jóvoltából az ún. írókollégákkal, visszük a kortárs kultúrát a cigánygyerekeknek, megbuktak már a komcsik vagy tizenöt éve, most majd már mindjárt szabadság lesz és liberalizmus és emancipáció, csak még zötyög egy kicsit a kocsizó úttalan úton, az operatőr kihajol az ablakon, öreg cigány az úton, kaszával a vállán, kerülgeti a kátyukat, pazar vágókép lesz a doksiba, utolérjük, ránk néz, inkább az utat csinálnátok meg, veti oda a bajsza alól.

Úgy alakult, hogy az életem meghatározó alapélményei cigányokhoz kötődnek. Tizennyolc évesen egy félcigány lánytól tanultam meg a felnőtt szerelmet. Nyolcéves koromban meg akart ölni egy cigány fiú, majdnem sikerült is neki. De ha egyet kellene megnevezni, a legfontosabb engrammot, akkor az egy közönséges mozielőadás volna, Leányfalun. Az *Öreg halász és a tengert* szovjet rajzfilmnek nézhették a gyerektábor felvigyázói, és míg mi a kertmoziban ültünk, ők föltehetően valami mást csináltak máshol, különben nyilván nem hagyták volna, hogy apró pajtásaimmal végignézzem a nagyfilm előtt a Holokausztról szóló dokumentumfilmet, benne a Romm *Hétköznapi*

*fasizmus*ából ismert képeket. Ott, a moziban, Leányfalun, hatévesen tanultam meg a zsidó szót, akkor hallottam először a narrátortól, ott tanultam meg, hogy mit jelent, hát azt jelenti, nagyjából, hogy nagyon bűnös lehetsz, ha következmények nélkül ezt lehet veled csinálni. Magamra ismertem

90 akkor a föltételezett, és elmondhatatlansága miatt nyilván elgondolhatatlanul borzalmas, kollektív bűnösségben, hosszú-hosszú éveken át e tárgyban némaságba burkolózó, titkos zsidóként éltem az életemet. A cigány szót, *fájdalom*, RÉS, nem használta a narrátor. Nem vette igénybe. A Porrajmosról akkoriban soha senki nem beszélt. Nem beszéltek róla, hogy cigányok is voltak abban a gödörben. Nem tudtam, hogy az életem legfontosabb élményéből, akarták-e ezt valakik, vagy sem, egész egyszerűen kitagadták a cigány halottakat.

Kőszegi Edit és Szuhay Péter *Kései Születés* című, a kiállítás részeként is megtekinthető dokumentumfilmjéből kiderül, hogy egy kritika hatására Péli dühében átfestette az egész képet, illetve, hogy Péli megszállott *jótevője*, Kerekes doktor *rábeszélte* a képre egy cigány vöröskatonát, aki éppen szabadít, föl, cigány vöröskatona nyújt kezét a Porrajmos áldozatainak, vagy hogy, ebből később, ha jól értettem a filmet, komoly ordítozás támadt, a korrigált végeredmény pedig, lássuk be, nehezen értelmezhető, ez a sötétszürke alak itt, sajnos, sem a mítosz, sem az úgynevezett történelem felől nem nagyon értelmezhető.

Ahogy készültem a tárlatvezetésre, mindenféle szövegre bukkantam a gépben, „önidézet bűdös”, de egyfelől engem nem igazán zavar a szaga, másfelől meg, itt és most, elkerülehetetlen:

„...Csobánka-Pilisbármí labdarúgó mérkőzés, általában az van kiírva, hogy 'Hazai – Vendég', vettem a kocsmában egy belga sört, szép barna, csatos üvegben, és elkezdtem nézni a meccset, kinyitottam a sört, belekortyoltam, és odakönyököltem a nézőket a pályától elválasztó korlátra, mintha normális ember volnék, csobánkai lakos.

Odajött egy gyerek a cigánysorról, és elkezdtünk beszélgetni, eleinte a meccsről, aztán meg róla.

Hogy hívnak?

Hát, Leonárdó.

Leonárdó? De szép neved van!

Igen, *leonárdódikáprió*, mondta.

‘Így, ahogy mondod, egybeírva?’, kérdezte valaki a gyomromban.

Az én persze nem kérdezte meg.

Leonárdó a harmadik mondatnál levajazta, hogy ‘akkor majd hagy’ ő vigye vissza azt az üveget.’

Tiszta sor, mondtam, meg van dumálva.

Úgynevezett édes gyerek, már úgy értve, mások nyilván így neveznék, szerintem viszont nem annyira édes, és nem gyerek egyáltalán, mindent tud, oda-vissza, államilag talán, papíron, tényleg nyolcvéves, igazából kétezer.

Mire belőjük az ötödik gólt, megjön a haverja is.

91

Jaj, de szép napszemüvege van a bácsinak!

Ezzel nyit a haverja, nimzoindiai megnyitás, föltoltam a homlokomra ugyanis a ray-ban-t a köszönéshez, így könnyen ürügyet találhatott a megszólításra. Mire Leonárdó azt mondja neki, nulla másodperc reakcióidővel, de mi ezt most lassítsuk nagyon-nagyon le, azt mondja neki, leírhatatlanul józan, halk, ám ellentmondást nem tűrő hangon:

AZ ÜVEG MÁR AZ ENYÉM”

Például ez a Leonárdó-mondat is *idelátszik nekem* a képek között, a résen.

Péli Tamás szívszorítóan naiv, csodálatos víziója helyett Leonárdónak már csak a józan, hibátlanra élezett életrealitás jutott. Ezt hagyták meg neki, látomások helyett, az ilyen életre való józanságot. Pontosabb volna többes szám első személyben fogalmazni. Ezt hagytuk meg neki, mi magyarok, mindannyian.

Péli Tamás félcigány volt, neki is, éppen úgy, mint a szerelmemnek, az édesanyja volt cigány. A szerelmemnek felszabadult viszonya volt a saját félcigányságához, egyszerűen nem foglalkoztatta. Úgy érezte, nincs ezzel semmi dolga. Nem ő cigány, hanem a felmenői. A nagypja például világlátott, slemil alak, kiváló zenész, aki Európa szállodáiban múlatta az időt, a legnagyobb gondja a megfelelően tárolt cilinder, a kifogástalan kezelő lett, és persze a fekete lakkcipő makulátlan-sága. Néha, nagyobb családi ünnepeken megjelentek a rokonok, Kanadából, innen-onnan, kiterjesztették rám is a rokonságot, fürödtem a túlradó, ingyen adott szeretet semmire sem kötelező hullámaiban.

Péli apja nem volt cigány, fehér ötvös volt, ún. „művészember”.

Péli választhatta volna azt is, hogy egy magyar ötvös fiaként lesz festő, akinek történetesen cigány az édesanyja. Ehelyett azt választotta, hogy a cigányok festője lett, akinek történetesen egy magyar ötvös volt az édesapja. Hazajött Hollandiából, mert cigányként akart európai festővé válni.

A közös fájdalomon át nem volt bejáratom a cigányságba.

Péli képén az ébredés extázisa látszik, a megérkezésé.

Nem ő tehet róla, hanem mi, magyarok, hogy az extázisból illúzió lett.

A *Születés*, minden zavaró körülmény dacára, RÉS, ünnep.

Az életörömöt ünnepli az extatikus kolorit, a struktúrálhatatlan dinamika, a regiszterek polifóniája, a motívumok szégyentelen kavargása, a női test mára némileg kínossá vált felmagasztalása. Ez utóbbit persze nevezhetjük az idejét múlt *male-gaze* következményének, ha elfelejtjük, hogy
92 nem lehet általános kijelentéseket tenni, avagy durvábban, hogy a „férfitekintet” is rasszista fogalom.

Megyek a Margit híd pesti hídfőjénél, a járdaszigeten, igyekszem a tömegben, kerülgetem a mogorva és frusztrált magyarokat, magam is mogorva és frusztrált magyar vagyok, két villamos fut be egyszerre, a szembejövőről leszáll egy fiú, erősen kapatos, szlalomozik a honfitársak között, mindig pont jó irányba dől, véletlenül, mint egy tehetséges óriásműlesikló, meg aztán nyílik is egy ösvény, amerre csak lép, hiszen cigány.

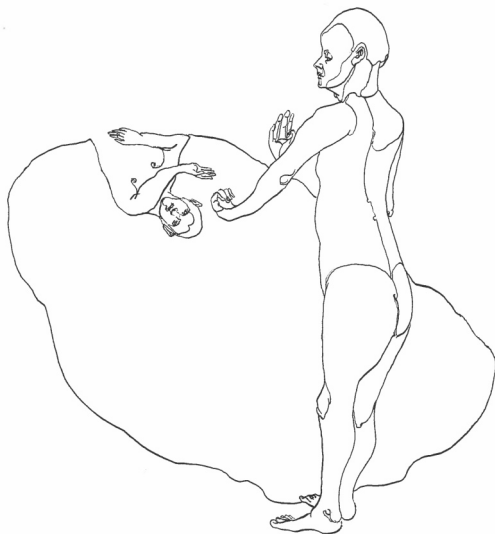
Aztán, a körülményekhez képest váratlanul, megáll, és az égbe löki a két kezét.

Miért vagytok ti, magyarok, mindig olyan búval baszottak? – kérdezi tőlünk a visszafojtott nevetéstől gurgulázva.

Nincs semminek vége, és semmi sem kezdődött el.

¹ A *Közösen kihordani* című kiállítás tárlatvezetéseként elhangzott beszéd részlete. A kiállítás kurátorai György Eszter, Szász Anna Lujza és Szűcs Teri voltak. Az installációt Kaszás Tamás tervezte. (BTM Vármúzeum, 2021. június 9. – szeptember 26.) Ahogy a dolgok jelenleg állnak, az alkalom egy hosszabb, ha nem vigyázok, talán könyvméretű, írásos *lamentálásra* indított, a *témában*. Az itt közölt szöveg foltehetően ennek részét képezi majd.

Dobó Eszter



Dobó Eszter

MÚZEUM A HATODIKON

az amerikai nagyvárosban van egy múzeum,
közel a vasúthoz, a régi tankönyvraktár hatodik
emeletén. kissé ütött-kopott, vöröstéglás épület.
hátról lehet bejutni, az udvar felől, ahol
mintha megállt volna az idő. illetve nem is megállt,
hanem éppen az látszik, ahogy átgyalogoltak itt
az évtizedek. súlyos, nehéz léptük alatt a beton
megtöredezett. a bejárati ajtó viszont modern,
ahogy a fogadótér is. sok a látogató, a tumultust
kötélfolyosók labirintusa rendezi sorokká
a pénztárak előtt. távol-keleti turistacsoportok,
csomó amerikai. lifttel jutunk fel a kiállítótérbe,
ahol kinagyított, korabeli fotók, plakátok serege
magyarázószövegekkel sok-sok termen keresztül:
korfestés, családtörténet, a választási kampány
képei, tömeggyűlésekéi. tengerentúli arcok
a hatvanas évekből, amikor még gyerek se voltam
kunhegyesen. aztán az ablakból lenézek
az elm streetre. azóta megterebélyesedtek a fák,
de felismerhető a környék, ott vannak
az ikerszőkőkutak betonmedencéi is, amiknél
a vasúti felüljáró felé kanyarodott az elnöki
konvoj, hogy néhány pillanat múlva talán
kicsit másfelé forduljon a történelem.

Szoba a fájdalomnak

Joseph Beuys: *A csontok mögött számolva – Fájdalomtér*, 1983. Ólom, vas, ezüstkarikák, 0,95 × 5,45 × 7,40 m. CaixaForum, Barcelona

94 Kelényi Béla

KÉP-TEREK / TÉR-KÉPEK

Várakozással telve men-
tünk Barcelonában a tex-
tilgyárból múzeummá át-
alakított CaixaForumba,
a kortárs művészeti gyűj-
temény miatt. A pompás

szecessziós épület nagyobb élmény volt, mint a gyűjtemény maga. Gondta-
lanul mászkáltunk a tetőn, élveztük a tágas, fényvel elárasztott tereket, míg
véletlenül oda nem tévedtünk az oldalsó szárnyban kialakított sötét teremhez.
Mintha valami titkos, rejtett, szégyellni való helyre bukkantunk volna rá.
Mert a helyszín azonnal ismerős volt. Ott voltam megint, újra a gyerekkorom
egyik bugyrában voltam.

Egy minden oldalról ólomlemezekkel burkolt térbe lehet belátni. A kö-
zépen égő villanykörte fényét szétmossák az ólomlemezek. A lámpa fénykö-
rében még két, egymásba fonódó ezüstkarika a mennyezeten. Ennyi a tér.
Egyszerre kínzókamra, börtön (ahol mintha észrevehetetlenül lassan húzód-
nának össze a falak, mint a Poe novellában) és magzatburok; légszomj és hi-
perventilláció. Az ólom mindent elnyelő, tompa és hűvös, az ezüst mindent
továbbadó, szikrázó és meleg. A két karika mint egy végtelenített, ismétlődő
ritmus. Energiacsapda és akkumulátor? Megszűnés és újjászületés? Beuys
*Schmerzraum*nak nevezte el ezt a teret, és hozzáteszi: *Hinter dem Knochen
wird gezählt*, azaz van valami, amivel a csontok mögött is számolni kell.

Mi ez csontig ható fájdalom? Azt hiszem, nem más, mint amikor valaki
egyszer csak átmenetként kénytelen átélni az időt. „Szétvetett lábakkal a
síron szülnek, a fény egy pillanatra felvillan, azután újra az éjszaka.” –
mondja Pozzo a *Godot*-ban. Gyerekkoromban az orosz katonavonatok roba-
jában egyetlen, végtelen pillanatot tartott ki a meg- megbillenő villanykörte
fénye az elsötétített alagsoni lakásban. Egyszerre volt ez a pillanat védelmező
erőd és összeomlás előtti bunker, úgy volt felszabadító a fény, hogy közben
zuhant rám sötét. Az ezüst ólom volt és az ólom ezüst.

A házak felett

Johan Christian Clausen Dahl: *Viharfelhők a drezdai palota tornya felett*, 1825.
Olaj, vászon, 21 × 22 cm, Nationalgalerie, Berlin

Földényi F. László, a *Képek előtt állni* című, remek könyvében Caspar David
Friedrich felhőket ábrázoló képeinek szimbolikájáról olvasgatva jutott

eszembe Friedrich barátjának, a norvég Johan Christian Clausen Dahlnak egyik felhőket ábrázoló festménye. *A Viharfelhők a drezdai palota tornya felett* című kis képen első pillantásra nem látunk mást, mint két hatalmas, egymásba zúduló felhőmasszát, vagy inkább azt a drámai pillanatot, mielőtt megküzdenének egymással a gomolygó sötétszürke és szürkésfehér felületek. Csak némi szemlélődés után kerül látótérbe a kép alján meghúzódó, a festményt mintegy alulról keretező háztetők gerincének sorozata és a drezdai királyi palota, a *Residenzschloß* közöttük magasodó, a felhők alól szivárgó napfénybe olvadó tornya.

Friedrichhez hasonlóan Dahl is több képet szentelt a felhők ábrázolásának. Azon kívül, hogy ezzel a gesztusával majdhogynem megelőlegezte a monokróm festészetet, mit jelenthettek számára a felhők? Tudni lehet, hogy a korabeli tudományos kutatások nyomán rendkívüli módon érdekelte a légköri viszonyok pontos megfigyelése. De – tudatosan vagy öntudatlanul – valami mást is kifejezett ezen a képen. A természet vulkanikus erőinek kitörését az égen? A Jó és a Gonosz titáni harcát? A tűnékenységet, állandótlanságot vagy a folytonos változást? A mindennapi valóság képe mögött rejlő megsemmisítő erőt? Vagy csak a vihar kitörése előtti pillanatot? Amikor festi a képet, még senkinek nem lehet sejtelme arról, hogy 1945-ben, a bombázások során eltűnik majd a képén ábrázolt torony teteje, eltűnik más is, egész városok tűnnek majd el a felhők fölül hulló bombák nyomán. Aki a házak felett nem a lenti világra tekint, hanem felfelé, a felhők közé vágyik, arra – Nietzschevel szólva – a magasság visszanéz.

Szivárgó üveghangok

P. J. Harvey: *Csend*. Videoklip, 2007

All those places / Where I recall / The memories that grip me / And pin me down
Már régóta kísért a gondolat, hogy valójában egy tükörben zajlik az életünk. Vagy inkább: néha úgy érzékeljük a jelent, mintha egy olyan tükörbe néznénk, ahol csak a múltat látjuk. Erre akkor jöttem rá, amikor véletlenül ráakadtam P. J. Harvey *Silence* című videoklipjére. Vagyis akkor, amikor folyton újra és újra ismételtam a klipet, mert nem tudtam abbahagyni a zongora szaggatott, lágy érverése közben felszivárgó ének üveghangjának hallgatását. *I go to these places / Intending to think / And think of nothing / But anticipate* És a zene hallgatása közben nem tudtam abbahagyni a videó folyamatosan változó képének nézését sem.

Somehow expect you'll / Find me there / That by some miracle / You'd be aware Van valami végtelenül fájdalmas abban, ahogy egy homályos kép lassan kiélesedik. Egy utcán átmenő emberi alak körvonalai bontakoznak ki

és tűnnek el egy álló autó előtt. *I'd risen this morning / Intending to break / The spell, my longing / Not to think* Azután, ahogy a kamera egyre távolodik, kiderül, hogy voltaképp egy csendéletet látunk: az asztalon egy üres kancsó mellett egy tükör áll, és a történet az utcán valójában a tükörben zajlik.

Az alak most eltűnik, az autó tovább gördül, folyamatos a forgalom. Autók és emberek jönnek-mennek, majd ismét megáll egy autó és valaki beszáll. *I freed myself from my family / I freed myself from work / I freed myself, I freed myself / And remained alone* Azután elmegy, és folytatódik minden. Mennek az autók és az emberek, megállnak és mennek tovább. A tükörben minden folytatódik, de az asztalon nem mozdul semmi. *And in my thinking / Steal you away / Though you never wanted me / Anyway*

Miért vagyok még mindig itt, ahonnan mindenki már régen elment, ahol csak az emlékek tükörképe látszik? Miért emlékeznek bármire és bárkire is, amikor minden és mindenki itt van, velem? Mikor fogom végre látni a tükörben azt a képet, ahol elmegyek én is? *Silence, silence / Silence, silence / Silence, silence / Silence, silence*



„Emlék-zene”

Ferdinand

Egy Bosch kép mindig tovább ég, mint egy Basquiát (ideális!). Ezt körmölte Vologya a munkapad tetején egy füzet lapjára. Felállt, leseperte a radírdarabkákat, és a füzetet egy kupac tetejére dobta. Pontosan tíz óra, pittyeg a balkeze. Ütemesen egy távoli harangot utánoz.

A kazánszobából visszhangzó kopogás. Vologya megigazítja az övét, fúj egyet, és átsétál a kopogó ajtóhoz. Lába nyomában króm-nyomok, talpára tapad a korom, üres

lépéseket hagy maga után. Ahogy átér a szoba másik végébe, a kopogás egyre idegesebb. Zörög, remeg a kilincs. Szórja a port az ajtó aljára.

„adjonisten. ezeket hova rakhatjuk” – két kiöltözött úriember elkezdte behordani a képeket. Az ajtó mellé tették őket, nekidöntve a falnak. Vologya közben kint állt, és egy fecskét szívva nézte az úriemberek graffitis teherautóját. Mire a cigije végére ért, már távolodott is a kép.

Visszament a kazánba, térdének döntve végignézte a festményeket. Majd lassan behajtotta az ajtót, és visszament a műhelybe. A festékes víz már rotyogott a spóron. Nagy buborékokban köpködve a zsíros pacákat a konyha sárga csempéire. Egy megkeményedett ecsettel felnyitotta a konzervet és beszorította a fekete, fehér, barna babot a forró lébe. Megkavarta és lefedte egy palettával.

A redőnyön kopogás hallatszott. Vologya egész testével nekifeszülve ránehezedett a templomharang-zsinórra, amitől a füstbarna roló egyszerre felrántódott. Megtelt fénnel az egész szoba, az üveggel kirakott veranda, és az ezzel egybenyitott szoba égett a délelőtti unalmas szmogpalástban.

A veranda tetején ott kopácsolt csőrével a gólya. Vologya meghúzott még egy zsinórt, de ez már sokkal kisebb volt, amire kinyílt egy kis ablak a gólya előtt.

„ma hamar jöttél.”

A gólya lassan kitárt szárnyakkal leereszkedett a göngyölt betonra. Ide-oda hajolva a nyakával leporolta magát, és kiült a veranda szélére egy kis sámlira. Elóvett egy adag szotyit, és kifele köpdöste az ablakon. Néha nagyokat nyújtózott szárnyaival, a kikopott hajlatoknál kilátszott az aszott, kérges bőr. A jobb lábával a szotyis zacskóban zörgött, a ballal a lötyögő sámlit próbálta egyensúlyozni.

„kérsz enni? még egy kis idő még elkészülök” – szólt Vologya, a hangja alig ért el a kazántól a verandáig. Egy kupacba pakolta a festményeket, mindet arccal felfele. Alulra rakta a nagyokat, aztán azokra az egyre kisebbeket.

Szabolcsi Alexander 97

A KÉPÉGETŐ ÉS A GÓLYA

Hajnóczy Péternek

„nem, kösz. de egy kávé jó lenne. de na abból a szarból, amit te iszol, hanem amit kaptál”

„jó’ van”

98 A gólya locsolást hallott, majd ahogy felkattan egy öngyújtó. Vologya bezárta a kazán ajtaját és egy kis ablakon benézve meggyőződött, hogy minden rendben. Közben a bab már fent úszott a festékszír tetején. Az öreg közben elkezdte megtölteni a kotyogót, a felső porcról levette a drágábbik darálékot, és megcserélte a babot a kávéval.

„megisszuk a kávé, bekenlek, és már mehetsz is”

A gólya lábánál hangosabban zörgött a zacskó, rájött, hogy üres, és kivágta az ablakon. Nézte ahogy a szél cibálja a tehetetlen műanyag zsákat. Vologya a gólya mellé készített még egy sámlit, leterítette egy konyharuhával, két csuprot hozott, az egyik alján három édesítő zörgött, a másik félig fel volt öntve sárgás csapvízzel. Majd mind a kettőbe vastag fekete kávé zúdult.

A gólya lötybölte a három szem édeskét a szuroklében, sehogy nem akartak feloldódni, csak halovány fehér csíkot húztak maguk után. A csíkokkal párhuzamosan egy papírlapot cincált a huzat az asztalon. Fekete kormot hozott magával.

„te, öreg, ez mi?”

„árlista. új.”

„remek.”

A gólya végigfutotta szemével a sorokat, 22 a sima, 44 az ideális. A munkadíj és a juttatás nincs benne az árban.

„mégis, mit értesz az alatt, hogy ideális?”

„mikor mit. kell, vagy jó lesz a szar is?”

A gólya kibámult az ablakon, megrándult a jobb szárnya. Csőrét szét húzva az öregre mosolygott.

Vologya megvárta ameddig a gólya megissza a kávéját, majd elvitte a sámlit a csuprokkal.

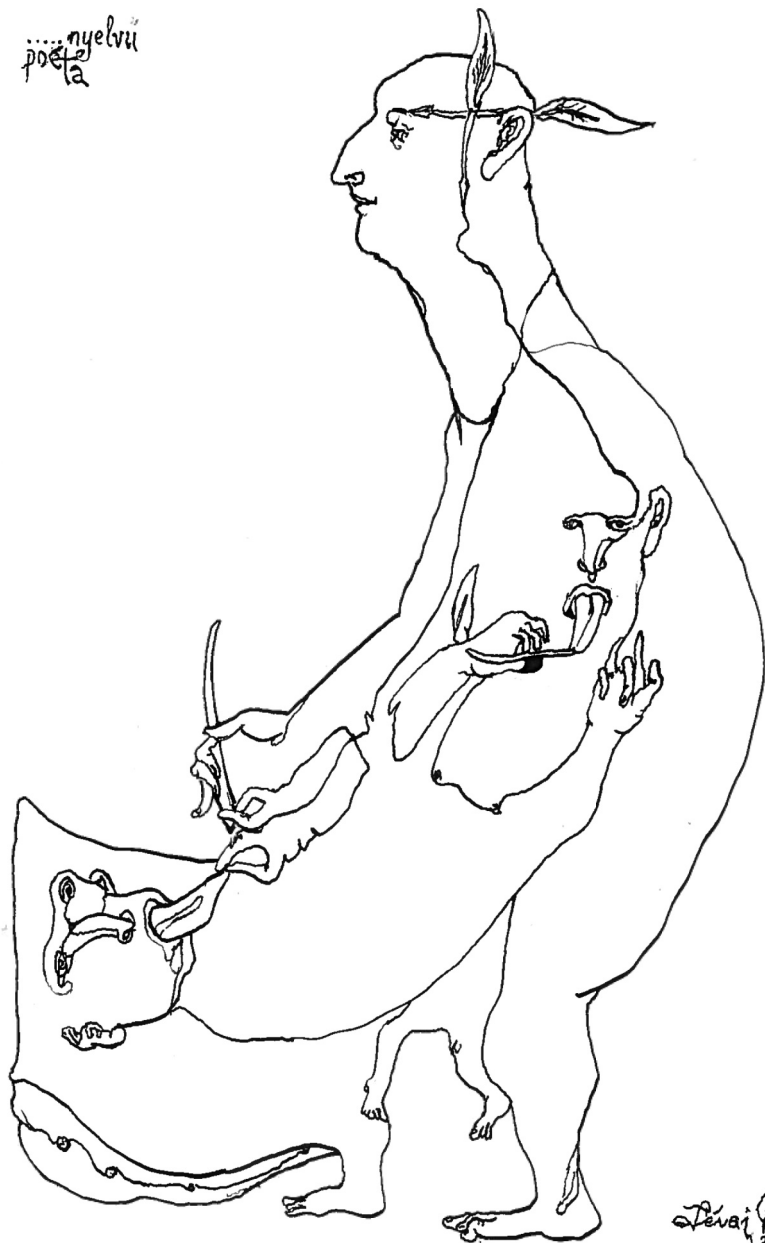
„feküdj le, hozom a port”

Elvette a csap alól a vödrot, és bement a kazánba, majd egy adag hamuval ment vissza a gólyához. Markával kicsit megforgatta a még forró port, és lassan csipetekkel szórni kezdte a gólya kiterített szárnyaira. Beszórta a csőr és a szem körül, a tollak alatt, a mellkason végig, még a lábakat és a hajlatokat is bedörzsölte. Vologya keze egészen a válláig fagyúban úszott.

„na, meg is vagyunk, elmehetsz”

A gólya lassan felállt, megrázta magát, és kirepült a veranda felső ablakán. Szórta maga után a port. Vologya az olajos babot kiszedte egy kisebb lábosba, és a munkapad végére tette. Leült, elővette a füzetet, hamut szórt a lapok közé, és írni kezdett.

...nyelvi
poeta



Stevai A. Hättö
2013



Folyóiratunk a
NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM és az EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA
anyagi támogatásával jelenik meg.
Terjeszti a Budapesti, a Nemzeti és a Vidéki HIRKER RT. és alternatív terjesztők

Szerkesztők

JÁSZ ATTILA – Csendes Toll (főszerkesztő)
PAPP MÁTÉ (költészet rovat: mahbija@gmail.com, zene online rovat)
REICHERT GÁBOR (főszerkesztő-helyettes, kritika rovat: reichertgabor87@gmail.com)
SZÉNÁSI ZOLTÁN (próza rovat: szenazol@gmail.com)

Lapterv és műszaki szerkesztés

SELLYEI TAMÁS OTTÓ

Munkatársak

HEGEDŰS GYÖNGYI, KAKUK TAMÁS, MURÁNYI SÁNDOR OLIVÉR,
SOPOTNIK ZOLTÁN, SZILÁGYI MIHÁLY

Online

FEHÉR ENIKŐ, HEROLD RENÁTA, SZŰCS BALÁZS PÉTER

Tiszteletbeli munkatársak

BARI KÁROLY, BUJI FERENC, CSEKE ÁKOS, DUKAY BARNABÁS, GERLÓCZY GÁBOR,
KRULIK ZOLTÁN, MONOSTORI IMRE, MUZSNAY ÁKOS, TOLNAI OTTÓ, URI ASAF

ÚJ FORRÁS

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT
ALAPÍTÓ A KOMÁROM-ESZTERGOM MEGYEI ÖNKORMÁNYZAT
JÓZSEF ATTILA MEGYEI ÉS VÁROSI KÖNYVTÁRA

Megjelenik évente tízszer

Alapítva ezerkilencszázhatvankilencben

Alapító főszerkesztő: PAYER ISTVÁN

Szerkesztőség: 2836 Baj-Szőlőhegy 2722/4

E-mail: jasz.attila@ujforras.hu. Interneten olvasható: www.ujforras.hu

Előfizethető az Új Forrás szerkesztőségi címen. Előfizetési díj egy évre 5000 Ft.

ISSN 0133-5332

Kiadja a József Attila Megyei Könyvtár. A kiadásért felel: Új Forrás Kiadó Nonprofit Kft.

Készült a Sollers Kft. nyomdájában Tatán.