

BALÁZS IMRE JÓZSEF

TÍZMONDATOSOK A FÉLELEM HELYEIRŐL

Tíz mondat Orpheusz alászállásáról

■ A kötet invokációja Villont idézi, akinek kétségkívül voltak első kézből származó tapasztalatai az élet árnyékos oldaláról. Villonnál aktuálisabb hangszerelésben talán csak a *gangsta rap* szól erről az életszeletről – és alighanem Quentin Tarantino filmjeit is ideszámíthatjuk, bár ott erőteljes a kevert minőségek ironikus hatása.

Egy olyan egyes szám első személyt hallunk beszélni, aki bennfentes, aki a csoportnyelvből/rétegnyelvből szólal meg, kicsit macsósan és kicsit az „ez van” helyzetét rögzítve – annak tudatában, hogy a slusszkulcs elfordítása bármikor az autó felrobbanásával járhat.

A megjelenített érzések zsigeriek, a megjelenített történetek tipikusak (ha gengszterfilmekhez, *hard-boiled* krimikhez viszonyítunk), a hitelességt-effektus a könyvben a nyelvből és az apró részletekből, közelképekből származik. Rettegés, bosszú, gyász, diadalérzet és ezek keveréke, férfinezőpontból leírva: ezek a könyvben a meghatározó emóciók. Stukker, kalasnyikov, luxusautók, zselés frizura, italok és egyéb „gyorsító” szerek: ez a meghatározó tárgyi világ, látványvilág.

A csavar a kötet váratlan nézőpontváltásaiban, kibillentett helyzetmegjelenítéseiben érhető tetten. Barak László könyvének vége felé felbukkan egy „bámész civil”, aki Orfeuszként írja alá üzenetét, és a kint/bent alternatíváiról elmélkedik: „most már irigyelhetem / hogy elköveztél valamit /



...van-e valamiféle hatása, következménye az irodalmi beszédnek a megjelenített (al)világra nézve, ahonnan Orpheusz visszatér?

Az írások hypertextekkel, multimédiás anyagokkal dúsított változata a Korunk szemlélő blogjában, a <http://reflex.korunk.org> címen olvasható.

JK
2011/9

te is / ám a ciklus hőseinek / így lettél egyike / mindenestül // versbe szedhető / lélek / alak”.

Az epilógusban egy másik regiszterben még Barak visszatérő választott alteregója, Sancho Panza is kirefektál a kötetből. A reflexió tétje ezúttal talán az: van-e valamiféle hatása, következménye az irodalmi beszédnek a megjelenített (al)világra nézve, ahonnan Orpheusz visszatér?

(Barak László: *Retúr a pokolba. Kalligram, Pozsony, 2005.*)

Tíz mondat a felrobbantott világról

■ Meddig és hogyan lehet kívül maradni – valami ilyesmit kérdez Barak László 2010-es kötete; meddig tarthat, hogy a történetek mindenki másról szóljanak, csak épp arról ne, aki beszél, csak épp annak ne legyen köze mondjuk a halálhoz, aki még beszélni képes.

Több versben is a halál *utáni* állapotból szólal meg a beszélő, lebegtetve, kimozdítva bevett sémákat, a hangnem viszont (legalábbis kezdetben) ugyanaz a karcos, nyugtalan beszédforma, amelyet már a *Retúr a pokolba* című kötetből ismerhetünk: nincs szó halál utáni megnyugvásról vagy effélékről. A vonatkozási rendszerben felbukkan Bret Easton Ellis neve (*Hiszen akár Ellist is olvashat...*), illetve Allen Ginsbergé is – az erőszakos cselekvéssorokhoz, lepusztult környezetekhez ezek az utalások releváns kontextust teremtenek.

A *...kipróbálja, hogy bármit megtehet* című szövegben egyes szám első személy lelövi a „bámész civilt” egy bútoráruház önkiszolgáló éttermében (a szöveg aztán ezt a történéssort is lebegtetni kezdi – „mintha álmodnék”); nehéz ezt a gesztust nem bámézságkritikának olvasni, rezignált belátásnak, hogy a kívül maradás lehetősége illúzió. A szöveg persze azt is mondja, hogy maga az imagináció az, ami „bármit megtehet”; képzeletben előre lejátszhatók a relevánsnak tűnő játszmák.

Az imaginációt némelyik versben ezúttal is szerek stimulálják (*Ideértem hát...*), másutt az álmokból törnek elő az erőszakos képek. A kötet eljátszik azzal a képzetel, hogy az ellenség, a másik valójában belül van, ő a félelmek forrása: „Árnyékom elfoglalja nem létező szobámat – betolakodó. / Az Ellenség. / De hát semmi értelme fölhánytorgatnom ezt az árulást. // Ugyan kitől és miért kérnél számon évszakokat? / Itt, ahol úgyszincs se szél, se nap. / Sem benned, sem kívüled. // Ezért nem vágsz bele most már ököllem a lángra lobbanó tükörbe sem, / mint sértődött kamasz a rátámadó alkonyati szélbe.”

A könyv második felében erősödik a „halálon túli hang” fikciója, a reflektálás a lehetséges különbségekre az „itt” és az „odaát” között, líraibb, összegzőbb, nosztalgikusabb a hangnem, de továbbra sem mentes az ambivalenciáktól: „Nem tudok pihenni, / mert bennem laknak az élők. / Akiknek kijár az igazság, a rettenet, / vagyis a szépség” – itt például a rettegés és a szépség kategóriái kapcsolódnak össze.

A „halálnepper” átcsempészte magát egy másik létezésbe, ahol elmondhatja: „nem értem, / és meg sem próbálom érteni a rosszat. / A jót sem. / Mit kezdhethék az emberi létezés efféle koloncaival?” Áttolja a beszéd forrását egy határon, ahol maga szabhatja meg imaginációjában a játékszabályokat – mintha azt is mondaná, hogy a határ innesső oldalán viszont nemigen tudja elkerülni, hogy az emlegetett koloncokkal bíbelődjön.

(Barak László: *A halálnepper. Kalligram, Pozsony, 2010.*)

■ Alulnézetes film, sokszor annyira az, hogy a *ki-mit-miért* háromszögeket ugyanúgy nem értjük, mint maguk a szereplők, akik utasításokat várnak, amelyek vagy megérkeznek, vagy nem. A Camorra egy hálózat, amelynek nincs egyetlen centruma: egymást veszélyeztető érdekek szövevényében vagyunk, időnként ezek az érdekek kiegészítik, támogatják egymást, időnként meg egyik pillanatról a másikra ellenfelekké változtatják az embereket. A gépezet, amit a film megmutat, talán nem is azért olyan reménytelen, mert tele van erőszakkal, és nem is azért, mert majdhogynem lehetetlen kilépni belőle, inkább azért, mert a „mindig többet” elve működteti: még több megrendelés szerzése, még több olcsón végzett munka, amin valaki előreláthatólag veszít, és még több sáp, amelyet valakiknek fizetnek mindebből. Mindenki mindenből többet akar, és ebben a gépezetben, ebben a logikában nem juthat mindenkinek: talán ezért iktatódnak ki olyan könyörtelenül egyes fogaskerekék, és kerülnek a helyükre újabbak és újabbak – a gyerekek is csak ismételni tudják a szülők, illetve az *entertainment*-figurák mintáit.

Ez az elv valahonnan kínosan ismerős: a globális kapitalizmust szokás hasonló módon jellemezni, az állandó terjeszkedés logikáját, a konkurenciaharcot, az „aki nem velünk van, az ellenünk” elvét egyformán felismerhetjük a mamutkonzernek és a filmekben bemutatott maffia típusú szervezetek logikájában.

A szennyező hulladékanyagok szállításába a film egy lidércs jelenetében kisgyerekeket szervez be a bajba került „vállalkozó”, aki kapcsolathálója révén uralja a piacot: tíz-tizenkét éves gyerekek vezetik el a teherautókat a szeméttlerakathoz, ahol természetesen nem adottak a feltételek a veszélyes hulladékok tárolásához. A gyerekekről az akció során „gondoskodik” a főnök: párnákat oszt ki közöttük, amit a fenekük alá tehetnek – az infantilizált társadalom miniatűr modelljét látjuk a képsorokon.

A bemutatott gyermekek, kamaszok egyébként egyértelműen részeivé kívánnak válni a struktúrának, mintha más lehetséges útjuk nem is volna, a különbség talán csak abban van, ahogy ezt önmaguk számára elfogadhatóvá stilizálják. A legfiatalabb szereplő, amikor az első, morálisan igazán kétes helyzettel szembesül (csaliszerepet kell vállalnia egy ismerős nőt érintő leszámolásnál), a „majd meglátjuk” formula ismételtetésével próbálja elfogadhatóvá tenni önmaga és a többiek számára, ha végül is meg kell tennie, amit majd megtesz. (Megteszi.)

Két másik, a maffiavezérré válás bűvöletében élő fiatalember filmek hatására próbálja az „ideális maffiózó” típusát megtestesíteni – ezt az önmagában is igencsak paradox létformát. Minden tettük és mondatuk a saját helyzetük végiggondolatlanságáról árulkodik: a film nézője mintegy az ő példájukon sajátíthatja el leginkább azt, ahogy a szabályok sorozatos áthágása nem tűrhető hosszú távon, akkor sem, ha a két fiatal úgymond időt, lehetőséget kap a betagozódásra. Perverz és ostoba önképzavaruk mondatja velük azt, hogy őket csak a saját szakállukra végzett munkák érdeklik, nem kívánnak parancsokat teljesíteni; saját maguknál rosszabb parancsnokuk viszont a filmekben nem is lehetne. Önállóságuk nem párosul kiegyensúlyozottsággal, a tettek következményeinek felmérésével, egyáltalán: az eltervezés képességével. Észre sem veszik, hogy mások döntenek helyettük maximális önállóságuk bűvöletében, ahogy természetesen azt sem, hogy minden cselekedetükkel csak egyre inkább részeivé válnak annak a gépezetnek, amelytől úgymond függetlenedni kívánnak, és elképzelésük tulajdonképpen csak annyi, hogy rögtön az élre szeretnének ugrani, vagyis gengsztervezéreké szeretnének válni, de a lépcsőfokok bejárása nélkül. A hierarchiát és minden egyebet megtartanának, csupán ők szeretnék kiadni az utasításokat. Ez az, amit a rendszer csakis megtorlással kezelhet, egyébként meglepően „tü-

relmes”, értsd: nem azonnali megtorlással, valószínűleg érzékelve, hogy a fiúk „kritikája” nem radikális, hiszen a rendszert magát nem kérdőjelezi meg.

A nézőt ezen a ponton abba a szituációba sodorja a film, hogy az „ennyire hülyék nem lehetnek” elve alapján ott találja magát a két fiú ítéletét végrehajtó Camorra oldalán. Ez a tapasztalat is hozzásegíthet ahhoz – amennyiben reflektálunk rá, természetesen –, hogy minden lehetséges és életképes megoldást a rendszer perifériáin, azon kívül kell keresni. A megoldásnak abból a hitből kell kiindulnia, hogy van olyan hely, ami a rendszeren kívül van.

(Matteo Garrone: *Gomorra. Film, 137 perc, a Cannes-i Fesztivál Nagydíjasa, 2008.*)

Tíz mondat egy kívüliség–metaforáról

■ Végy egy tetszőleges kisebbséget, és hozz létre számára egy fanyar felszabadítás-mítoszt úgy, hogy oltsd be a mítosz paródiájával is: valami ilyesmit művel Romain Gavras a *Notre jour viendra* című filmben. A tetszőleges kisebbség ebben az esetben a vörös hajúaké.

Gavras munkái között van egy előzménye a filmnek és a témának: a M.I.A. művésznevű, londoni születésű, jelenleg Los Angelesben élő zenész számára 2010-ben készített egy kisfilmet/videót a *Born Free* című dalhoz – a filmet erőszakos jelenetei miatt több ízben levették a *Youtube* internetes oldalról, és botrányt kavart a brit és amerikai nyilvánosságban. A videóban a nagyjátékfilm számos motívuma felbukkan már: az egyik jelenetben, ahol álarcos fiatalok molotovkockákkal támadnak meg egy társaikat szállító páncélkocsit, a falon ott látható a felirat: „Our day will come” – amely a Gavras-film címe lett franciául, ugyanakkor megegyezik egy ismert IRA-jelmonddal is. Másik visszatérő motívum az ismétlődő fizikai erőszak, amely a választott kisebbséghez tartozó személyeket érinti.

A film a provokáció nyelvén beszél, a kilátástalanságot és az önpusztítást mutatja meg – nem magyaráz, hanem a tiltakozás, a zsigeri ellenreakciók kiváltására épít, a kirekesztetteket nem mutatja jobbaknak azoknál, akik kirekesztenek. Az érintett generáció, a megmutatott életforma és élethelyzet ugyanakkor éppen az, amelyik az augusztusi londoni zavargásokban vagy az utóbbi egy-két év más jellegű utcai tiltakozó akcióiban leginkább jelen van.

Rémy (Olivier Barthelemy) a filmben lúzer, kiközösített srác, aki a *World of Warcraft* párhuzamos világában keres magának társat (az egzotikusan hangzó nevű Gaëlle-t), de ebben a párhuzamos világban ugyanúgy kiröhögik és átverik, mint a valóldiban. Patrick (Vincent Cassel) életunt, kiégett, ugyancsak a kisebbséghez tartozó pszichiáter, aki szárnya alá veszi Rémyt, és vad, erős hatásoknak teszi ki őt, hogy kibillentse korábbi állapotából – inkább pillanatnyi impulzusoknak engedve, mintsem egy előre eltervezett úton indítva el a fiatalembert.

Rémy egy elképzelt, illuzórikusságában ideális tér felé indul el egy reklámpannó nyomán – Írországba, ahol mindenki vörös hajú –, Patrick társaságában; az utazás egy semmibe vezető *road movie*, amelynek során kibukik az útítársakból az agresszivitás, ennek talán az eszköze a legemblematikusabb: egy számszerű, amely a vállalkozás/lázadás időszerűtlenségét, elhibázottságát is jelöli, ugyanakkor fegyverként mégis hatást vált ki: nyomában fájdalom, sebek, halál.

(Romain Gavras: *Notre jour viendra. Film, 90 perc, 2010.*)

■ A perifériáról jön, és piszkosul dühös – ismerjük ezt a *feelinget*. A *feelinget* Keresztesi József szövegei is ismerik, fel is használják, saját javukra, aztán még megtoldják valamivel – egy jó nagy fintorral, amelyik ugyanúgy szól a centrumnak és a perifériának és az érzésnek, és egy kicsit áthelyezi a dolgokat egy intellektualizált metaszintre.

Miről szólna egy Európa Kiadóval keresztetződő Cseh Tamás az 1990 utáni évtizedekbe áttéve, a popkultúra fősodra idején, nagyjából ezt mutatják a dalszövegek; ha nem volnának, ki kellene őket találni. A viszonyítási pontok neve itt (kicsit a fél-múltba belelógva) Edda Művek és Mark Hamill, az oppozíciók Gyulák – Vikidál és Deák Bill – között képződnek meg („vikidál sajnos aláírt / hát hallgatunk inkább deák billt”), egy mondatnyi távolságra kerül egymástól Arnold Schwarzenegger és Friedrich Nietzsche, a szuperhősök pedig „Stefán Derik és Hari Klejn”, akik „életben hagyják elfogják / megvédik vagy bezárják”, és látjuk, hogy ez jó.

Nem egyetlen fal van ebben a könyvben, amelyeknek fejfel előre neki lehetne rohanni (a nyolcvanas években mondjuk egyértelműbbek lettek volna a dolgok), sokfelé röpködnek tehát a célzott lövedékek, annak az ösztönös lázadásnak a nevében, amelyikhez a nyersebb, refrénes dalszövegforma talán jobban is passzol, mint a sokkal konstruáltabbnak ható egyéb kortárs magyar poétikák.

A luxusban létező nagyfiúkkal például nemcsak az a baj, hogy arrogánsak és agresszívek, maffiamódszerekkel dolgoznak, és alámerülnek a márkanevek között, hanem az is, hogy a Hendrix-féle *Hey, Joe*-nosztalgia felől érkeznek, önmagukkal, hatvannyolcasságukkal szemben sem következetesek („Sajnos, a virággyerekek / Hajtják a világkereket”). De a szimbolikus helyekkel is baj van: a centrum alaplóból túl nagy arcú, *A vidéki fiatalok Budapesten* című szövegben például a centrum reprezentánisa történetesen egy „kidobóember aki bedobott valamit” – ott, a centrumban lenni tehát nem jó.

A periférián is baj van (*A vidéki fiatalok vidéken*), „hazától pestig hat átszállás / szabadesés szabadszállás // [...] ha korán beüt a záróra / veszünk italt megyünk kérésóra / marék zsetonon szétszórva / gyöngyös mint szellemi létforma” – ott tehát szintén nem jó.

A Karácsondi útra (amelyiknek a borítója egyébként szubtilis *Félelem és reszketés Las Vegasban* vizuális idézet) az ötvenes évek irodalomkritikája azt mondta volna, hogy dekadens és negativista, de ettől *A Karácsondi út* nem esne kétségbe, és persze nem is lenne egyedül.

Ami marad: a röhögés az egészen, végigzongorázva a legfeketébb humortól a szubtilisan utalgató parafrázisokon át a legelszálltabb, örök nonszenszig a teljes skálát: „És hazaballag a jó hajléktalan, mikor a szentmise véget ér”; „Budapesten kitört a brókerlázadás / A presszóban a tévén ezt lessük, semmi mást // Figyeld, a brókerzászló hogy kering / Hogy vakít a fehér brókerling / A kormányerők meg a brókerfelkelők / Összecsapnak a Vidámpark előtt”; „lehet hogy meghalsz de küzdeni köll / itt ez a mangóalapú körtelikőr / most kikérünk belőle három felest / mert ilyent nem ismer a nagy Budapest”; „a világvégen lenni a stégen / pecázik minden popzenész / aki sokáig néz a bányatóba / a bányató arra visszanez”.

(Keresztesi József: *A Karácsondi út. A Szóronya és az Új Párduc zenekarok dalszövegeiből*. JAK – Prae.hu, Bp., 2009.)

Tíz mondat arról, hogy van miről

■ Ha Csender Levente novelláskötetében trafóházról olvasok, és almazöld, Tohan márkájú férfikerékpárról, akkor nem tudom kikerülni a dolgot: azt én saját szememmel láttam valamikor. A *Fordított zuhanás* nem rejtegeti, hogy nagymértékben valós történetekre és dokumentumokra épül – azt tehát, hogy Székelyudvarhelyen ugyanúgy becézték annak idején a legismertebb milicistát, Zsilettet, mint Csender Levente könyvében, nem kell véletlennek tekintenünk, sem elhallgatnunk.

Dokumentarista próza, nem feltétlenül „nagy”, de feltétlenül erős történetekkel – röviden így összegezhetnénk a kötet legszembeötlőbb vonását.

A történetek, ha össze is kapcsolódnak média-címlapsztorikkal (romániai 1989-es véres rendszerváltás, oroszhegyi forradalmárok koncepciók pere stb.), őrzik a személyes jelleget, az alulnézet perspektíváját. Gyakran az élet sötét, kilátástalan történeteivel találkozunk, maga az elbeszélői hang azonban nem erősít rá a kilátástalanságra, érződik benne valamiféle tompított, pátoszba soha nem átcsapó bizakodás, hogy ha valaki elmondja a történetet, ha betölti a szemtanú funkcióját, akkor ezáltal valami történt a kilátástalanságon túl, még ha a könyv nem mondja is meg, hogy mi.

Két fontos helyszín és ehhez kapcsolódó történettípus van jelen a harmadik Csender-novelláskönyvben: az egyik a székelyföldi posztoszocialista közeget, a másik az innen kiindult, határokon túl (Magyarországon, Angliában) megtapasztalható vendégmunkás-életformát jeleníti meg. A posztoszocialista Székelyföld kudarctörténeteket, szétesést, szenvedélybetegségeket (főként alkoholizmust), belső terekben végbemenő köznapi tragédiákat is termel – két évtizedes távlatból az elbeszélések felerősítik azt az érzetet, hogy az életformaváltások, megváltozott életlehetőségek szükségszerűen hordozták a kudarc lehetőségeit is az elmúlt egy-két évtizedben, női és férfi életutakon belül egyaránt. A vendégmunkás-történetek a kicsorduló életenergia miatt hangszerelődnek más regiszterben: látszik, hogy a szétesés közvetlenebb módon érinti az idősebb generációkat, a fiatalok hajlamosak kalandként felfogni a határok megnyílását, és túl nagy elvárások nélkül indulnak „szerencsét próbálni”.

Jellemző az is, ahogyan Csender az 1989 előtti történéseket szemléli: a kaland ívét ott érezzük a *Barbárok vagytok, emberek!* vagy *A forradalom hőse* című elbeszélésekben is (a rendszerváltás előtti Románia mint kaland!), és mégsem válnak közben súlytalanná az események, az élettragédiákhoz vezető történések.

A szerző legfontosabb erénye az igazi írói figyelem, a releváns (és nem a „nagy” vagy „jelentős”) dolgok rögzítése.

(*Csender Levente: Fordított zuhanás. Magyar Napló, Bp., 2010.*)