

# JELENKOR

## IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- SZVOREN EDINA: Jönnek a verseim *(elbeszélés)* 1145  
KUKORELLY ENDRE: Cé cé cé pé *(regényrészlet)* 1153  
LAKNER JUDIT: Tűnékeny Dóra *(elbeszélés)* 1159  
TURI TÍMEA versei 1165  
VÖRÖS ISTVÁN versei 1167  
KŐRIZS IMRE verse 1170  
HALASI ZOLTÁN verse 1171  
TATÁR SÁNDOR versei 1172  
DOMJÁN GÁBOR versei 1174  
MUCHA DORKA: Vivien *(regényrészlet)* 1176  
HALASI ZOLTÁN: Kis nyelvi ámokfutás *(Rövid bevezető Elfriede Jelinek Düh című színművének részletéhez)* 1181  
ELFRIEDE JELINEK: Düh *(részlet)* 1182

*Nobel-díj 2017*

- KAZUO ISHIGURO: A sanzónénekes *(elbeszélés)* 1186

\*

- P. MÜLLER PÉTER: Társadalmi színház, avagy a tette kész néző előállítás *(tanulmány)* 1201  
HAVASRÉTI JÓZSEF: „Elszaladni késő, itt maradni kár” *(Kálmándy Ferenc fotográfiai és a pécsi alternatív színtér)* 1214  
TÖLGYESI BEATRIX: Hogyan lett egy litván diplomatából a magyar irodalom szörnyetege? *(Adalékok Turauskas figurájához Hevesi András Párizsi eső című regényében)* 1226  
BAGDI SÁRA: Ki az utcára! *(Hevesy Iván kubizmus-interpretációja aktivizmus és akadémia köztes terében)* 1233

\*

- PALOJTAY KINGA: A hallgatás ösvényei *(Tompa Andrea: Omerta. Hallgatások könyve)* 1242  
VILMOS ESZTER: A Noszty fiú esete Ölyvesinével *(Márton László: Hamis tanú)* 1246  
Z. VARGA ZOLTÁN: Fordítás, értelmezés, kulturális transzfer *(Albert Camus L'Étranger-jének újrafordításáról)* 1250  
GYÜRKY KATALIN: Zulejka öntudatra ébred *(Guzel Jahina: Zulejka kinyitja a szemét)* 1257

\*

- DEMÉNY PÉTER: Ember a telefonközpontban *(Kántor Lajos halálára)* 1263

2017

NOVEMBER

# JELENKOR

LX. ÉVFOLYAM

11. szám

Főszerkesztő  
ÁGOSTON ZOLTÁN

\*

Szerkesztő  
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID,  
VÁRKONYI GYÖRGY (képzőművészet)

Tördelőszerkesztő  
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár  
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ  
főmunkatárs

CSUHA ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,  
PARTI NAGY LAJOS, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

\*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.  
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.  
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány  
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310–673),  
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és  
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.  
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest  
Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu  
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen,  
telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen.

Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: [www.posta.hu](http://www.posta.hu) WEBSHOP-ban  
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)

Belföldi előfizetési díjak: előfizetési díj félévre 5940,- Ft, egy évre belföldre: 10 890,- Ft;  
a Magyar Posta Zrt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.  
Számلاسزámunk: Szigetvári Takarékszövetkezet 50800111–11164573

Megjelenik havonként.

A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

# KRÓNIKA

MEGHALT TARJÁN TAMÁS. Az irodalomtörténész, író, irodalom- és színházkritikus, legendás tanár, folyóiratunk rendszeres szerzője szeptember 24-én, hatvannyolc éves korában hunyt el. Tarján Tamásról későbbi lapszámunkban emlékezünk meg.

\*

ELHUNYT GIORGIO PRESSBURGER. A magyar származású író, színházi rendezőt, műfordítót október 5-én, életének nyolcvanegyedik évében érte a halál.

\*

ORSZÁGOS KÖNYVTÁRI NAPOK. A rendezvénysorozat keretében a pécsi Csorba Győző Könyvtár is helyet adott irodalmi programoknak október 2-a és 10-e között. A Rendhagyó irodalomórán *Horváth Kristóf (Színész Bob)*, *Németh Gábor* és *Szilágyi Zsó-*

*fia* szerepelt, *Balogh Robert* moderálása és *Pethóné Nagy Csilla* tanári közreműködése mellett. *P. Horváth Tamással*, *Mekis D. János*, *Nényei Pállal*, *Horváth Viktor*, *Lackfi Jánossal* *Ágoston Zoltán* beszélgetett.

\*

TALÁLKOZÁSOK. Dimény H. Árpád *Levelek a szomszéd szobába* című verseskötetét, illetve Dan Lungu *Tyúkok a mennyben* című regényének magyar kiadását mutatták be a pécsi Pannon Magyar Házban szeptember 27-én. Az előbbi könyv szerzőjét és az utóbbi kötet fordítóját, *Szonda Szabolcsot* *Ágoston Zoltán* kérdezte.

\*

SEREGI TAMÁS *Művészet és esztétika* című könyvét szeptember 28-án mutatták be a pécsi Művészetek és Irodalom Házában. A szerzővel *Bagi Zsolt* beszélgetett.

## Szerzőink

**Szvoren Edina** (1974) – író, Budapesten él.

**Kukorelly Endre** (1951) – költő, író, Budakalászon él.

**Lakner Judit** (1954) – író, szerkesztő, Budapesten él.

**Turi Tímea** (1984) – költő, kritikus, szerkesztő, Budapesten él.

**Vörös István** (1964) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

**Kórizs Imre** (1970) – költő, műfordító, szerkesztő, Budapesten él.

**Halasi Zoltán** (1954) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

**Tatár Sándor** (1962) – költő, műfordító, az MTA könyvtárának munkatársa, Törökbálinton él.

**Domján Gábor** (1952) – költő, Veszprémben él.

**Mucha Dorka** (1989) – író, Budapesten él.

**Elfriede Jelinek** (1946) – osztrák író, Bécsben és Münchenben él.

**Kazuo Ishiguro** (1954) – japán származású brit író.

**Albert Noémi** – (1991) irodalmár, a PTE BTK PhD-hallgatója, Pécsen él.

**P. Müller Péter** (1956) – irodalomtörténész, kritikus, Pécsen él.

**Havasréti József** (1964) – kritikus, Pécsen él.

**Tölgyesi Beatrix** (1984) – a PPKE BTK PhD-hallgatója, Budapesten él.

**Bagdi Sára** (1993) – az ELTE Esztétika Tanszék MA-hallgatója, Budapesten él.

**Palojtay Kinga** (1984) – kritikus, Budapesten él.

**Vilmos Eszter** (1992) – a PTE BTK PhD-hallgatója, Pécsen él.

**Z. Varga Zoltán** (1970) – irodalomtörténész, az MTA BTK ITI tudományos főmunkatársa, Budapesten él.

**Gyürky Katalin** (1976) – kritikus, műfordító, Debrecenben él.

**Demény Péter** (1972) – költő, író, Kolozsvárott él.

## KÉPEK

KÁLMÁNDY FERENC fotói 1220, 1221, 1223  
A színes műmellékletben Kálmándy Ferenc fotói láthatók

*Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma,  
a Nemzeti Kulturális Alap és  
Pécs Város Önkormányzata  
támogatásával jelenik meg.  
Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.*



A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a  
következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –  
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér  
7–8. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Filter  
Kultúrkávéház, Színház tér 2.

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrássy út 45.  
– Magvető Café, 1074 Budapest, Dohány u.13.

A LIBRI alábbi budapesti és vidéki könyvesbolt-  
jaiban:

Allee Könyvesbolt  
Árkád Könyvesbolt, 1. emelet  
Campona Könyvesbolt  
Csepel Plaza Könyvesbolt  
Duna Plaza Könyvesbolt, 1. emelet  
Könyvpalota  
Mammut Könyvesbolt

Oktogon Könyvesbolt  
Stop.Shop. Könyvesbolt  
Pólus Center Könyvesbolt  
Sugár Könyvesbolt

Budaörs Könyvesbolt  
Debrecen Könyvesbolt  
Győr Könyvesbolt  
Győr Plaza Könyvesbolt  
Kaposvár Plaza Könyvesbolt  
Miskolc Könyvesbolt  
Nyír Plaza Könyvesbolt  
Pécs Könyvesbolt  
Szeged Plaza Könyvesbolt  
Szolnok Plaza Könyvesbolt  
Zala Plaza Könyvesbolt

[www.jelenkor.net](http://www.jelenkor.net)

990,- Ft

**JELENKOR**



## Jönnek a verseim

Sokat nőttem apám szemében, amikor kiderült, hogy néhány versemet nemsokára lehozza egy nagy példányszámú országos napilap. Apám azelőtt is látta, hogy olykor firkálgatok, de nem érdekelte, vagy nem tudta mire vélni. Ha éppen papír volt előttem, mikor a szobámba lépett, úgy tett, mintha semmit nem vett volna észre, vagy talán azt gondolta, hogy hazahoztam a munkát az iskolából. Apám nem valami nagy irodalombarát, mint ahogy a családban – engem is ideértve – senki sem az. Emlékszem, egy picit anyámra is neheztelt, amikor szombat esténként magunkra hagyott a tévé előtt, és elvonult a regényfüzeteivel a hálószobába. A halála után ezeket a fűzött könyvecskéket apám levitte a pincébe, és a régi mosógép dobjába szuszakolta. (Anyám háton fekve olvasott, szemüvegét a homlokára tolva – haragra lobbant, ha haját a szemüvegszár apró csuklója becsípték.) Csak a szakácskönyveket tartjuk fönt, a lakásban.

Attól fogva, hogy szándékosan a konyhapulton felejtettem a rovatvezető válasszlevelét, megváltozott egy-két dolog. Apám nem ostorozott, ha hétvégén későig lustálkodtam az ágyban, nem rágta a fülem, hogy a versenyszférában helyezkedjek el, és nem tett megjegyzéseket, ha a barátnőim telefonáltak: pedig egyikük, aki olyan magas és átható hangon beszél, hogy megfájdul tőle az ember feje, különösen idegesítette őt.

Kérdezte apám, hogy mikor fognak megjelenni ezek a versek. Csodálkozott, hogy nem tudom, mert szerinte a szerkesztőknek ezt okvetlenül a tudomásomra kellett volna hozniuk. Egyébként újabban volt valami szégyellős bumfordiság apám szavaiban, és úgy éreztem, nehezen tudja eldönteni, minek nevezze a verseimet. Néha azt mondta róluk: a műveid, néha pedig azt, hogy költemények. Később inkább csak rákoppintott a szakácskönyv fedelére, amiből kikandikáltak a rovatvezető válasszlevelének csücskei. Apám egyébként azt hitte, azért őriztem meg a levelet, hogy legyen valami biztosíték a kezemben, ha a szerkesztőség esetleg nem tartaná magát az ígéretéhez. Ez nem ígéret, figyelmeztettem apámat. Ezek a dolgok más síkon folynak. (Szégyenkezve gondolok rá, hogy kezdetben el akartam játszani apám előtt a bennfentest, csak mert elfogadták néhány versemet.)

Eleinte apám megvette ennek a lapnak minden egyes számát. Jólesett. Ez az időszak két vagy három hétig tartott, ha jól számolom. Apám elhelyezkedett anyám piros Poäng-fotelében, és két-három részre fejtette a lapot. Nem tudta ügyesen kihajtani az újságot, ahogy a metrón a vele egykorú férfiaktól látta, ezért szétterítette a dohányzóasztalon, és csak azt a köteget vette a kezébe, amit éppen olvasni akart. A politikai tárgyú cikkek felbőszítették, pedig épp csak átfutotta őket. A hosszabb, elemző jellegű írások untatták, ha pedig idegen szavakba ütközött, dühösen ingatta a fejét. Hátrébb lapozott, hogy némán mozgó szájjal bön-

géssze át a kulturális rovatot. Hétvégenként elém tette a „Heti vers”-et, és kikérte a véleményemet. Volt, hogy fölolvastam a visszautasított kéziratok szerzőinek szóló vitriolos üzenetekből. Ezt nem szerettem. Mivel egyszer észrevettem apám arcán valami kárörvendő mosolyt, fölhívtam rá a figyelmét, hogy akár én is ott lehetnék ezeknek a soroknak a címzettjei között. Erre aztán megzavarodott. Láttam, rosszul érinti, hogy korábban esetleg engem is pellengérré állíthattak néhány rosszul sikerült versem miatt. Puhatólózva kérdezte: mióta írogatsz te verseket? Láttam, számolgatni kezd. Apám egyébként korábban nem sok jelét adta, hogy az én szégyenem az ő szégyene volna.

Fűnek-fának elújságotta, hogy hamarosan megjelennek a verseim – ez meghattott. Kiderült, hogy nemcsak az unokatestvéreim tudják, de a szüleik is, akikkel pedig apám mogorva természete miatt évek óta akadozik a kommunikáció. A barátnőimnek is ő kotyogta el. Szomszédasszonyunk, akivel közös a pincerészünk, ugyancsak tudott a dologról. A liftben azt mesélte, hogy iskolás korában kívülről fújta a Kalevala néhány versét, a lányai pedig szavalóversenyt nyertek. Elért a hír a ház földszintjén működő kávézóba is, ahova néha lejártam, mert apám kávéja – az előregedett piros gumigyűrű miatt – ihatatlan. Az egyik pultosnőt itt szép lassan megszerettem, mert tele volt türelemmel. Csordultig volt vele.

Apámat időnként meglátogatták a horgászbarátai, Méhes Andor meg Kiss Erik. Iszogattak, meccset néztek, aztán az erkélyen, a barátnőim kedvéért beszerzett nyugszékekben aludták ki a sört. Telente a szobában állították föl a székeket. Apám egyszer csak szólt, hogy jöjjenek, mert kérdezni akar valamit. Furcsa volt, mert korábban nem szerette, ha a nyakukra járok. Amikor beléptem a szobába, Erik izgatottan a karfára könyökölt, hasa előtt összefűzte a kezét, és malmozni kezdett (az ujjai összeakadtak). Már volt benne nyomás. Méhes Andor függőlegesen állította a nyugszéke támláját, és nyíltan, barátságosan rám emelte a tekintetét. Mivel gyerekkoromban többször előfordult, hogy a térdére ültetett, és a nadrágomon meg a pólómon keresztül simogatott, attól tarthatott, hogy beáruolom apámnak, s ezért mindig kissé tüskésen viselkedett velem szemben. Most viszont fesztelenül hellyel kínált, rám mosolygott. Apám levette lábát a dohányzóasztalról, megköszöri a torkát, és azt kérdezte: van rím azokban a versekben, vagy hát nincsen? A cimborái a számát nézték, mintha azzal gondolkodnék, azzal írnám a verseket, mintha ott születnének a szavak. Feleltem nekik, aztán magukra hagytam őket. Valami addig ismeretlen jóérzéssel töltött el, hogy apám a barátai előtt is elbüszkélkedett a dolgaimmal.

A versekről még a kollégáim is tudomást szereztek. (Úgy tudták, nem hosszúak, de nem is rövidek – egyszóval épp olyanok, amilyenek ők szeretik a verseket.) Kiss Erik lehetett a hírvivő. Apám barátjának a lánya ugyanis ugyanannak az iskolának a felső tagozatos tanulója volt, ahol én tanulmányi ügyintézőként dolgozom. Nem szerettem, hogy ez a lány olykor visszaél a köztünk lévő magántermészetű kapcsolattal, s hogy sok esetben tüntetően, a lehető legtöbb fültanú előtt letegez. Megfigyeltem, hogy szeret a társaságomban mutatkozni a folyosón, szeret hancegni a tanítási szünetek hosszára vonatkozó bennfentes értesüléseivel. Egyébként igen gyatra tanuló volt a Kiss Erik lánya, elálló fülű, cserepes szájú barátokkal, sok igazolatlan hiányzással. Néha láttam őt az irodánk ablakából, amint a haverjaival az iskolával szemközti kapualjban próbálgatja a cigizést.

Nem sokkal azután, hogy kézhez kaptam a rovatvezető levelét, megkísértett, hogy bemártsam apám barátja előtt – de persze elhessegettem az ötletet. Föl kellett ismernem, hogy néha bennem is munkál gonoszság, és ha jobban meggondolom, ezt a felismerést a verseimnek köszönhetem.

Feltűnt, hogy apám most már választékosabban fogalmaz. Nem mintha különösebben jellemző lett volna rá, hogy obszcén szavakkal tűzdelje tele a beszédét. Néha persze káromkodott, mint mindenki más, akinek vágyai vannak, és azt is tudom, mert olykor hallgatóztam a szüleim ajtaja előtt, hogy bizonyos csúnya szavak, főnevek és ragozott igék, amikre anyám ugyan kábán igennel válaszolt, de magukat az obszcenitásokat sosem ismételte el, feltehetően ajzószerként szolgáltak, mikor apám félhangosan, zihálva kimondta őket. Miután viszont apám észrevette a konyhapulton a rovatvezető levelét, és a verseim léte szép lassan gyökeret vert a gondolkodásában, észrevettem, hogy kerüli a pongyola megfogalmazásokat és megpróbál odafigyelni még az ikes igék ragozására is. Ha például a cimborája, Kiss Erik azt találta mondani, hogy iszok valamit, és megyek, apám azonnal kijavította, hogy: *iszommö*. Nem nagy dolgok ezek. Apróságok, de nekem fontosak. Talán a barátai észre se vették, hogy apám megváltozott.

Eltelt egy hónap, és még mindig nem jelentek meg a verseim. Apám előtt úgy tettem, mintha csöppet sem nyugtalanítana a késlekedés. Ha apám az újságot vagy a szerkesztőket szidta – ebben néha kezdett minden mértéket elveszíteni –, dacosan ellentmondtam neki, mintha nem éppen énmiattam tenné. Amikor megjegyezte, hogy *zagyvaságok* meg *bökvversek* töltik ki a szépirodalomnak fönntartott oldalakat, figyelmeztettem, hogy alapjában véve nem tudhatja, milyenek a verseim, és hát fogalma sincs, egyáltalán megütik-e ezeknek a zagyvaságoknak a színvonalát, de ő csak mondta a magáét, mondta. Talán anyám életében láttam utoljára ilyen felindultnak. És hirtelen meglátszott a golyvája is.

A várakozás ötödik vagy talán hatodik hetében apám magához vette a válaszlevelet, kiírta belőle a szerkesztőség telefonszámát, majd kezembe nyomta a telefont. (Ideges volt. Halántékán a verőér egy pár hajszálból álló ősz tincset billegtetett.) Nem sok kedvem volt egy kínos beszélgetéshez, de apám végül meggyőzött arról, hogy nincs abban semmi szégyellni való, ha az ember a sorsát érintő kérdésekről korrekt tájékoztatást szeretne kapni. Kiküldtem a szobából, de a tejüvegen át láttam, hogy hallgatózik. A szerkesztőségi titkár arról tájékoztott, hogy a rovatvezető házon kívül van, neki pedig sajnos semmit nem mond a vezetéknevem, azon kívül, hogy egy huszadik századi népnymorító névvel azonos. Undok nő volt.

Amikor apámnak beszámoltam a beszélgetésről, ijedten figyeltem, hogyan veszi el az uralmat ön maga és a cselekedetei felett. Korábban, ha bánat érte vagy valaki keresztülhúzta a számításait, csak fölvette a gumitalpú cipőjét, és a temető melletti meredek dűlőúton fölkaptatott az Eper-hegy tetejére. (Ennek a temetőnek az alsó fertályában nyugszik anyám.) Most összeszedte a *szószegő* újság itt-ott heverő számaint, és dühödten miszlikbe tépte őket, majd a nyitott ablakon át a járókelők fejére szórta. Rovarvezető, csúszott ki a száján. Ezek csak versek, csitítottam. Kérleltem: apukám. Gyengéd erőszakkal visszahúztam a szoba belsejébe.



Soha nem gondoltam volna, hogy apám így fog izgulni valamiért, ami költészettel kapcsolatos. Tudomásom volt róla, hogy az egyik barátnőm szülei a gyerekeik arcképét kifüggesztették a hálószobájuk falára. Sokáig, nagyon sokáig irigyeltem az ilyen szülőket. Gyakran eszembe jut ez, mióta egy országos napilap a verseimet közlésre fogadta el.

Apám lassanként leszokott róla, hogy minden egyes nap megvásárolja a lapot, de azért az újságosnál, a kisboltban, a szupermarketekben minden nap átlapozta. Ha rászóltak a boltosok, mert elállta a közlekedőfolyosót, ő csak annyit mondott: a lányom költeményeit keresem. Bolti alkalmazottakkal, távoli rokonokkal, szomszédokkal szemben volt valami újféle, gőgös kimértég a modorában. Ez öregítette, de jól állt neki. Ha néha elnéztem, amint a szomszédasszonyunkkal kvaterkázik, anyám halála óta először megfordult a fejemben, hogy jót tenne neki egy szerető társ. Egyébként sokat ügyesedett a lapozásban is: az újságot, ahogy kortársai a metrón, két-két ujjal tartotta oldalt, és most már egyetlen határozott mozdulattal képes volt félbehajtani. Meg kell a gerincét törni, mondta. Így.

Beletörődött, hogy a verseim nem látnak napvilágot egyhamar. Látszólag legalábbis elfogadta, amivel nyugtatni próbáltam: bizonyára vannak nálam tehetségesebbek és híresebbek, akik elsőbbséget élveznek, amikor a stószokban álló verseket egy lapszerkesztő hely szűke miatt rangsorolni kényszerül. Megnyugodtam, hogy minden rendben lesz az életünkben. A viszonyom apámmal végül is éppen a verseim miatt indult javulásnak.

Egyszer ugyan rajtakaptam őt, amint az íróasztalom fiókjában kutat. (Térdelnie kellett. A dereka miatt évek óta nem tudott hajolni.) Amikor gyanútlanul rányitottam az ajtót, ijedtében majdhogynem a kezére csukta a fiókot. Talán kételkedett a versek létezésében, talán csak kíváncsi volt rá, hogy végül is milyenek, de nemigen láthatott mást, mint idegen szem számára áttekinthetetlen, anyám tűzőgépével egymáshoz kapcsolt kéziratlapokat – megjelenés előtt álló verseim vázlatát és egymásnak ellentmondó változatait. Attól tartottam, csalódást okozok apámnak, ha megosztom vele a legfőbb félelmemet: soha többé nem leszek képes létrehozni semmit, a zsenyéim lesz a hatyúdalom. Pedig amikor azok a versek váratlan gyorsasággal, szinte akaratom ellenére megszülettek, úgy tűnt, hogy rátaláltam egy hangra, ami több annál, mint amit azon a hangon megfogalmazok. A rovatvezető legalábbis azt írta erről a hangról, hogy újszerű és érdekes – nem a szívé, de nem is a fejé. Ilyesmiket.

Apám egyébként kívülről megtanulta annak a rovatvezetői levélnek minden egyes sorát – miközben én álságosan úgy tettem, mintha bizonyos fordulatok szövegű felidézéséhez okvetlenül elő kéne vennem a válaszlevelet. Ha szóba kerültek a verseim, a szekrényosorhoz léptem, és tanácsalanságot tettetve megkerestem a könyvet a rovatvezető levelével. Szégyelltem ezt a színjátékot, de hát sem anyám, sem apám nem tanított meg rá, hogyan viselkedjem, amikor a szerénységre történetesen semmi ok. Igyekeztem megbocsátani magamnak, hogy keresés közben még a mutatóujjamat is végigfuttattam a levél sorain. Tétován.

Jött a hideg zuhany, jönnie kellett. Pedig abban a hitben ringattam magam, hogy apám gondolatai közt a verseimnek most már biztos a helyük. Apám elkezdte



mondogatni, hogy a kézírásom csúnya. Először csak – évődő hangsúllyal – megjegyezte, hogy nehezen olvasható. Egy költő nem írhatna így. Tiszta gondolatok nem születnek macskakaparással. Sőt, mondta egyszer, a szokásos esti söre után. Ha ő egy országos terjesztésű napilap szerkesztői székében ülne, akkor a borítékomat a klapanciáimmal egyetemben úgy, ahogy van, már a címzés láttán bontatlanul a szemetesbe hajította volna. Apámat nem érdekelték a közbevetéseim, s hogy a rovatvezetőnek természetesen a versek gépiratát küldtem. Nem érttem, mi ütött belé. Talán túl sokat ivott, mentegtettem később. Vagy inkább nyomasztotta a feltételezés, hogy a lánya a hírheft szerkesztői kajánság áldozatává válhatott.

Erről a rosszul sikerült estéről később nem beszélünk. Nem bántam, hogy úgy tűnt, mintha apám még csak nem is emlékezne a durva szavakra. Azt mindenestre megértettem, hogy titokban kétségek gyötrik. Istenem, mibe sodortam őt.

Egy higgadtabb, békésebb időszakra esett aztán a születésnapom. Azt hittem, apám szokás szerint megfeledkezik róla, hogy felköszöntsön, de még ajándékról is gondoskodott. Könyvet kaptam tőle. Becsomagolta krepp papírba, átkötötte háncsszalaggal, az árát pedig lefestette alkoholos filccel. Mindvégig ott állt fölöttem, mialatt a csomagolást bontogattam. Nézte, ahogy belelapozok a könyvbe, ahogy végigböngészem a számozott, lépcsőzetes tartalomjegyzéket, s ahogy aztán a lábjegyzeteket az oldalak alján csalódottan észreveszem. Kemény fedeles, méregzöld könyv volt, egy költészetről szóló úgynevezett *tanulmánykötet*. Még táblázatokat is találtam benne, valamint egy hibajegyzéket, ami a kötetből minduntalan kiesett, mivel maga is hibás volt: fél centivel volt szélesebb a kellesténél.

Nehezen palástoltam, mit érzek, s ezzel valószínűleg megbántottam apámat. De hát azt gondolta, hogy aki verset ír, az megérti, amit versekről írnak? Amikor lecsengett a születésnapom körüli furcsa felhajtás, a kötetet két szakácskönyv közé szorítottam. Később, ha elfogyott a teregetőn a hely, előfordult, hogy a vállfák kampóját rossz lelkiismerettel a tanulmánykötet gerincébe kellett akasztanom. Ha apám észrevette, mit tettem, hol lóg a barackszínű blúzom, hol a hófehér inge, dühösen átdobta a vállfát valamelyik kilincsre.

Föl-le, föl-le. Mióta a verseimet elfogadta az újság, a kapcsolatom apámmal kiszámíthatatlan kanyarulatokban – néma neheztelések és ideges elfogódottságok közt – közeleg valami ismeretlen cél felé. Ha elképzelem, hogy apám kórházba kerül, abban sem lehetek egészen biztos, hogy a legközelebbi hozzátartozórovatba az én telefonszámom kerülne. Butaság, de ilyenkor könnyezni kezdek. Pedig ha nem lennének a verseim, az egymás iránti szeretetet kizárólag az anyámmal kapcsolatos dolgokon keresztül volnánk képesek kimutatni.

Néhanapján azért belelapoztam az ajándékkönyvbe – éjjelente, mikor apám már lefeküdt, vagy ha a cimboráival horgászni ment. Nem tudtam megállni. A tanulmányok szövegét pár soros, így mondják: kurzív betűkkel szedett versrészletek tagolták. Egyszer folytatólagosan összeolvastam a szemelvényeket, és jót mulattam a véletlenül előálló egybecsengéseken, rímeken. Ha egyik-másik verset nem érttem, szerény méretű felkiáltójelet tettem melléjük, mint ahogy elővigyázatosságból az útkarbantartók is póznákat hagynak a beszakadt aszfalt körül. Rájöttem valamire: ha a könyvet kissé távol tartom magamtól, és hunyorgok, a

szövegfolyam hullámozni kezd, mint a kapcsolatom apámmal, és olyan dolgokat vehetek észre benne, mint korábban soha. A szélesebb szöveghasábokat feloszabdaló szóközfoszósók közül egyesek sajnos túl korán megszakadtak, mások viszont kisebb kitérőkkel a tisztásokra vezettek, ahol egymagukban, változó sorhosszúságaik esendőségével maguk a versrészletek álltak. Magam előtt is szégyelltem, hogy a láttukra valami becsvágyhoz hasonló fog el: ha a verseim valaha egy költészetéről szóló tanulmánykötet tisztásaira jutnának... Lassanként bálni kezdtem, hogy az ajándékom könyvgerincét csúnyán kikezdte a vállfa.

Aztán rá kellett döbbernem, hogy a kávézó pultosnője, akinek annyi volt türelméből, mint másnak fogakból, feljár apámhoz. Ez úgy az ötödik hónap táján történhetett. Apámék nem titkolták a viszonyukat, de nem kötötték éppen az orromra, hogy összekerültek. Így történt: egyszer korábban értem haza az iskolából, és egy szék alatt megláttam a pultosnő kék papucscipőjét. (Jelek már azelőtt is akadtak: a háncsszalag az ajándékkönyvön, a gondos csomagolás. Vadonatúj, élénkpiros gumigyűrű a rossz kávéfőzőhöz.) Mivel apám önbecsülése éppen az én verseimnek köszönhetően erősödött meg annyira, hogy újra közeledni merjen a nőkhöz, nem igazán tudtam, hogyan viselkedjem vele szemben. A kávézót mindenestre kerülni kezdtem. Apám egy este, felöntve kissé a garatra megjegyezte, hogy mostantól hármásban kellene kirándulni járnunk, s közben erősen átölelt, pedig amúgy nemigen szoktunk egymáshoz érni. Kirándulni, kislányom, moziba, bobozni! Megmondtam neki, hogy ez nem lehetséges, közben így kezezték észrevétlenül kibontakozni az ölelésből.

Egyszer meghallottam, hogy *ejtőzés* közben, összebújva, a verseimről duruzsolnak. Ezekre az *ejtőzésekre* a meglepő gyorsasággal lebonyolított szexuális együttléteik után kerítették sort. Óvatlanul rájuk nyitottam, mert azt hittem, már túl vannak a dolgon, és láttam, hogy meztelenül, két egymásba illeszkedő félkaréjba görbülve puszognak az újságról, amelyik fél évvel korábban fogadta el közlésre a verseim. Apám feküdt belül, a falnál. Ahogy lábával átkulcsolta a pultosnőt, csepp alakú, fekete szőröcskés vádlija formáját veszve szétnyomódott. Megejtően vékony bal karját a pultosnő széles csípője fölötti völgybe helyezte, a másikat pedig a halántéka alá hajlította, hogy a szája és a pultosnő füle egy magasságba kerüljenek. A pultosnő hasa alatt gesztenyebarnán tenyészett a szőr.

Egyébként nem tartott valami sokáig a viszonyuk. Engem mégis felháborított, hogy éppen egy türelemmel teli nőnek nincs türelme kivárni, míg magához illő társat talál. Figyelni kezdtem az embereket, és lassanként természetesnek tűnt, hogy vannak a vakmerők közt, akik gyáván viselkednek, az okosak közt, akik bután, az engesztelhetetlenek közt pedig olyanok, akik már több mindennel kibékültek életük során. Persze arról is gondolkodnom kellett, hogy aki nem költő, miért ír verseket. Egyébként nem tudom, min veszhetek össze apámék, de nemigen hiszem, hogy a verseimen. Talán megunták egymást, ahogy anyám és apám.

Heteken át nem történt semmi. Legfeljebb valamelyik csatorna riportere mikrofonvégre kapott egy költőt, apám pedig gyöngéd erőszakkal a tévé elé ültetett. Az újságban közölt tiltakozó jegyzékeket, petíciókat, politikai állásfoglalásokat vacsora közben fennhangon felolvasta nekem. Nem kérdezte, akarom-e. Az

egyik listát még ritmizálta is, sőt, gesztikulált hozzá, mintha szavalna, és ez a névsor maga is vers volna. Egyszer, hogy kihangsúlyozza az egyik irodalmár indulatszóra hasonlító, egyetlen szótagból álló nevét, a nyomaték kedvéért az asztalra csapott. Kérdezgetett, hogy mi a véleményem a szóban forgó ügyekről. Tanácstalanul hallgattam. Apám erre azt mondta: nincs rendjén, hogy még nem alakítottad ki az álláspontodat.

Meglátogattuk az unokatestvéreimet, mert gyereke született. Apám a kispesti metrón kiszúrt valakit, aki egy vékonyka zsebkönyvet tartott a kezében. Ez a fiú verseket olvas, súgta a fülembe apám. Nem érte be azzal, hogy átfúrjuk magunkat a tömegen, és szorosán az utastársunk mellett megállva belelessünk a könyvébe, hanem jól hallhatóan a küszöbön álló publikációmról kezdett beszélni, és több ízben, harsogva kimondta az újság nevét. Sokan felfigyeltek apám monológjára, és egy idő után a fiú is kénytelen volt felpillantani a könyvből. Láttam, hogy dühös ránk, és hogy nyilvánvalóan egy kalap alá vesz apámmal. A könyvet lazán, alig elfehérülő ujjbeggyel tartotta a kezében, miközben a páratlan oldal csücskére helyezett mutatóujja már készült a lapozásra. Arra gondoltam, hogy talán ő is ír verseket, és akkor meg kell hogy értse egy apa izgágaságát. Amikor a fiú leszállt, irigykedve néztem utána, mert a verseskötete kényelmesen elfért a dzsekije zsebében. Eszembe jutott, hogy nekem is van egy ehhez hasonló kabátom: még a színük is egyezett. Közben azért tudtam, hogy egy napilap még négyrét hajtva sem férne el a zsebében.

Próbáltam megbarátkozni a gondolattal, hogy a verseim mindörökké egy szerkesztőségi fiókban lesznek eltemetve. A várakozás nyolcadik hónapjában, amikor már egyáltalán nem számítottam rá, hogy valaha is megjelennek, felhívott a rovatvezetőm. Először felajánlotta, hogy tegeződjünk, mert kollégák között állítólag így szokás. Aztán elmondta, hogy a rovat küszöbön álló átalakítása miatt egyelőre nem tudja megbecsülni, mikor jönnek a verseim, végül a lényegre tért: mivel a családnevem egy huszadik századi népnymorítóéval azonos, akinek az áldozatai – az áldozatok leszármazottai – többnyire éppen ennek a nagy múltú lapnak az előfizetői, azt javasolja, hogy keressek magamnak művésznevet. Nem volna szerencsés, ha egy véletlen névazonosság miatt az olvasóik deportálásokról gondolkodnának a verseim helyett. Megköszöntem, hogy őszinte volt hozzámm, és megígértem, hogy megfontolom a dolgot. Röviden beszéltünk, tárgyilagos hangon.

Amikor apám meghallotta, miről van szó, kiabálni kezdett. Azt mondta, hogy ha anyámnak nem derogált felvenni ennek az állítólagos népnymorítóéval a nevét, akkor se én, se egy rovatvezető, se a népnymorító áldozatainak a leszármazottai ne finnyáskodjanak. Még ha egyenes ági leszármazottai volnánk is ennek a népnymorítóéval, akkor se állíthatná senki, hogy mi magunk népnymorítók vagyunk. Végül is igaza volt. Mindenesetre az anyámra való hivatkozással elbizonytalanított.

A barátnőim, a munkatársaim hiába kérdezgettek, mi bajom. Minden távoli volt, megfoghatatlan, idegen: a verseim, a nevem. Anyám – akinek a regényfüzetei a pincében dohosodnak. Méhes Andor régi simogatásai. A despota, akinek apám tudomása szerint nem hatvanezer, hanem csak alig több mint tizenkétezer

ember vére szárad a lelkén, ha ugyan lehetséges a lelket olyasmire használni, mint egy kemény fedelű, méregzöld tanulmánykötetet. Úgy éreztem, minden erőmet felemészti a várakozás és az ebből fakadó félreértések. De aztán eszembe jutott egy apróság, ami segített visszanyerni a lelkiezőmet: annak a tanulmánykötetnek az egyenes, finom metszésű, mértéktartó betűi, és gyorsan összeszedtem magam. Megírtam a rovatvezetőnek, hogy megtartom a nevem.

Feljöttek hozzám a barátnőim. Minden lében kanál, életre való, gyilkos humorú csajok – ezt mondjuk magunkról, mikor összedugjuk a fejünket. Papírt hoztak, hogy legyen min írnom, meg süteményeket. Ültünk a napozószékekben, amit néhol kiegészített apám cigarettája, és hagytam, hogy kedvükre kérdezzessenek.

Fogok-e pénzt kapni a verseimért, faggatott egyikük. Egy másik barátnőm – az, amelyiknek magas, sipító hangja van – azt javasolta, hogy legközelebb pár szavas sorokba tördeljem a munkáimat, mert a lapok sorra fizetnek, nem karakterre. A harmadik barátnőmet, akit óvodás korom óta ismerek, mivel anyáink a kilencvenes években közeli barátnők voltak, az érdekelte, hogy élek-e hasonlatokkal a verseimben, ahogyan Petőfi Sándor meg a többiek. Amikor a biztonság kedvéért végigmormoltam magamban mind a három versemet, majd tiszta lelkiismerettel azt feleltem neki, hogy élek, de ritkán, finoman remegni kezdett a barátnőm szája, és mindaddig, amíg magam is mosolyogni nem kezdtem, hiábaválgó küzdelmet folytatott az egyre inkább elhatalmasodó nevetéssel. Hogy semmi esetre se hihesse, megbántott, gyorsan előálltam egy tartós barátságokról szóló hasonlattal. (Szerepelt benne egy élő növény szívós gyökérzete.) A barátnőim azonnal vették a lapot. Akkor aztán szabadjára engedték a fantáziánkat, és mindaddig, amíg apám meg nem zavart minket, a munkahelyi gondokról, a közlekedési bosszúságokról meg a mindhármunk számára ellenszenves politikai acsarkodásokról kizárólag hasonlatokban beszéltünk. A barátnőim a térdüket csapkodták, kipirultak a nevetéstől, néhány csepp nyálam cigányútra ment. Rég mulattunk ilyen jól, és ezt a publikációmnak köszönhetem.

Pár hét múlva az undok szerkesztőségi titkár e-mailben értesített, hogy másnap megjelennek a verseim. Nem tudom, hogy kis híján egy év várakozás után éreztem-e egyáltalán örömet. Annyi mindenben mentünk keresztül apámmal, együtt és külön. Annyi minden történt velem ezekben a hónapokban.

Egyelőre nem szóltam senkinek. Úgy terveztem, hogy még kora reggel, munka előtt leszaladok a boltba, és veszek néhány példányt a lapból. Az egyik újság természetesen apámé lesz, amit egy friss baracklekváros ökörszem kíséretében a konyhapulton hagyok. A másik a barátnőimé. Ha akarják, az iskolai gépen majd lemásolom a kulturális rovat második oldalát, ahol az arcképem és egy szűkszávú életrajz is szerepel. A harmadik példányt Méhes Andornak adom, hogy végre megnyugodjon: a verseim nem simogatásokról szólnak. A negyedik újság természetesen az enyém lesz, egyet pedig váratlan helyzetekre tartogatok. Egynek maradnia kell.

## Cé cé cé pé

*regényrészlet***(3.1)**

Pasztuh (K) osztálytársa volt. Alacsony, puha gyerek. Puhány. Pásztor amúgy, mármint a neve. Nemigen barátkozott vele senki, (K) sem. Az Izabellában laktak, és (K) egyszer fölment hozzájuk tévézni. Nem tévézni, hanem focimeccs miatt, a Győri Vasas ETO játszott, ki tudja, kivel, csak arra emlékszik, hogy kupameccs és Keglovics. Pásztor mamája egyszerű, jelentéktelen külsejű, korán öregedő asszony, réges-rég otthagya a férje. A Pásztornak az apja. Vagy meghalt volna az apja? A Pasztuh faterja, mert (K) nem tudta azt mondani, hogy Pásztor, ha eszébe jutott a Pásztor. Igaz, nem is jutott eszébe.

*Nekem jut eszembe.*

Ment föl Pasztuhhoz focit nézni, mert az hívta, és nem egyszerűen csak hívta, hanem szépen megkérte rá. Hogy ugye fölmegy. Nekik meg nem volt tévéjük. A mamája nyitott ajtót, csúnya kis nő, látszott rajta, hogy örül a fia barátjának, és az lett volna (K). Barátkoznak a fiával! Mégiscsak!

*Gondolom! Valahogy ez van előttem. Apró néni, csúf és örül.*

Pasztuh is örült, jó, legyen Pásztor, szóval csörtet kifelé a szobából élénk szevaszozással a Pásztor, vigyorog, lengeti a karját, integet, satöbbi, majd még mindjárt folytatom, de az azért érdekes, hogy miért jutott eszembe. Miről, és miért most. Nyilván Berlinről, arról az osztálykirándulásról. Végül is mindegy.

Megnézték a meccset, Győrből adták, Győrffi, Povázsai, Palotai, Korsós, és vagy Lokomotív Szófia, vagy Chemie Leipzig, vagy Amszterdam, vagy a Benfica Torressel, Eusebioval és Jose Augustóval. Inkább a Lipcse volt amúgy, mert a magyarok győztek, és Pásztor anyukája hozott be két szelet vajjas kenyeret trappista sajttal. (K) nem nagyon szerette a trappista sajtot, de ez a trappista jó volt. Jobb fajta. Volt íze. Volt jobbfajta trappista sajt? Hosszú előszoba, barnára piszkoldott falak, égett a lámpa, a villanykörte belógott a képernyőbe, amitől csak rosszul lehetett látni a meccset. Meztelen villanykörte, savanyú konyhaszag. Zizegett a televíziójuk, Pásztor folyton állítgatta az antennát, az anyja meg folyton ki-be járt, és aggodalmas arccal jankisfiamozott. Mert *annyit* kiabáltak. 'Annyira kiabáltok, kisfiam!' Hat gól, hat kiabálás. (K) többet nem ment hozzájuk, ki tudja, miért. Később már azt se tudta, hogy akkor miért ezeknél a Pásztoréknál nézte a Győr–Kémia Lipcse-meccset.

**(1.2)**

Lipcsében is voltak, egy egész napig. Semmire sem emlékszik. A templomra se. Széles utca villamossal, az utcában egy Szeged nevű étterem, méteres neonbetűk

a szürke házfalon. A másik oldalon várakoznak a buszra, elcsattog egy villamos, kitakarja a Szeged feliratot. Mindenki a gyerekkoráról fecseg vagy hallgat. A templom rémlik neki mégis. Gyerekkori ügyek, ez-az megvan belőle.

### (3.2)

Akkor is, ha konkrétan alig emlékszel valamire. Erős jelenetek a környezetük nélkül, nemigen emlékszel, de ahhoz képest a későbbiekre végképp sehogy. Tarnóczyék sötét előszobája. Sötétszürke előszoba, ormótlan, barna szekrények. Emlékszik rá, hogy hol állt a tévéjük. Sublót, rajta a tévé, a tévé mellett nagy fikus nagy cserépbén. Tarnóczy anyukájára is emlékszik. Magára Tarnóczyra. Az idéetlen, hőzentrógeres rövidnadrágjára. A Csengeryben laktak, közel a Hunyadi térhez, körgangos házban, volt bábszínházjátéka. Bábszínházast játszottak. Vagy fejtettek. Ez is meg az is, attól függ. Tarnóczy a tiroli bőrgatyájában, furán kilógott belőle a lába, mint egy bábfigurának. Két hatalmas, szárnyas ablak között állt a televízió, ment benne a Tatabánya–Fradi-meccs, és egyáltalán nem kellett állítgatni az antennát, mint a Pasztuhnál. Szünetben monoszkóp és pogácsa, nem olyan finom, mint amit (K) nagyanyja süttött bridzsezéshez. Jó, de nem annyira jó. Ami van, letakarja mindazt, ami volt, lefödi, beássa, egyszerűen eltévednél, ha egy ötven évvel ezelőtti helyzetbe visszatennének. Nem találnál haza. Nem találnád a kulcsot.

### (5.1)

Semmihez. Azonnal kifordulnál a boltból a szag miatt. A kékülő parizer miatt. A kívül körbe-körbe kékes, beljebb zöld, középen pörsenésesen vöröslő parizer szaga miatt. Alumínium bödönökben tárolták a tejfölt. Volt ezek szerint tejföl? Margarin? Vékony pengéjű késsel vagdossa a vajtömböt egy asszony. A húsrészlegnél egy másik nagyon szép, szépségét tökéletesen figyelmen kívül hagyó, hallárfáradt nő, annak lehetett nézni a mellét. A kötényt a mellén. A kötényen keresztül a mellét, ahogy a pultnak támaszkodva dühösen szeleteli a parizert. Nem mosolyog, nem néz senkire, a kurva istent szapulja az orra alatt. Rossz, rossz. Rossz élet. Fekete zsírcsík van elöl keresztben a köpenyén, ahogy a hentespultnak dől a fáradságtól.

### (2.3)

A Vörösmarty és a Szondy sarkán, a grundon hárman dolgoznak egy kutyán. (K) egyszer véletlenül arra megy hazafelé, nézi kicsit őket. Másnap direkt a Vörösmarty utcán megy haza az iskolából, megáll az egyik ház sarkánál, úgy, hogy ne lássák meg, onnan nézi őket. Faágat hajigálnak a kutyának, az meg visszahozza. Ketten dobálnak, a Barta meg a Vörös, és néha váratlanul, tiszta erővel az oldalához vágják a fadarabot, a harmadik pedig, a Simonyi, olyankor kockacukrot ad neki. Leguggol, fölfelé fordítja a kézfejét, nem néz a kutyára. Vár, a vakolatlan téglafal felé fordulva türelmesen tartja a tenyerén a cukrot, amíg az állat azt onnan le nem kapja. Le kell onnan kapnia. Simonyi úgy néz, hogy közben nem pislog. Sokáig. Tulajdonképpen bármeddig. A kutya elülső lábai fölött furán remeg a bőr, száján kétfelől fehéres hab a kimerültségtől, látszik rajta, hogy fél. Látszik, hogy attól a fiútól fél, akitől a cukrot kapja. A talaj teli van szórva



törött üvegekkel, körben négy-öt méter magas drótkerítés, a drót több helyen felszakítva, széthajtogatva. Mindenki kérdez vagy válaszol, a véletlentől és a helyzetétől függően, ez különben nem hogy nem baj, hanem jó.

*Sőt szórakoztató. Kérdésekre válaszolni, azonnal, lassan, röviden és sokáig. A kérdések felszólító, elváró, gyakran parancsoló jellegűek, ami miatt nehéz nem válaszolni, ahogy nehéz nem fölvenni egy kitartóan és kellemetlenül csöngő telefont. Gépiesen válaszolgatsz. Szeretből vagy pénzért. Szórakozásból inkább kérdéseket teszel föl. Udoariasságból is lehet felelgetni, az a legfárasztóbb. Leginkább udoariasságból válaszolgatsz, de ha a kérdésben túlzottan érezhető a retorika, a benne levő válasz vagy a várákozás iránya, úgy nehéz udoariaskodni. A kérdések mindenképp megváltoztatnak, például ha elmész onnan, utána más vagy. Már azelőtt, hogy válaszoltál volna, kissé más leszel, ilyenkor lehet érezni, hogy az majd tartalmazza-e a kérdést, ami kikényszerítette.*

(5.2)

Mutogatták magukat a lányok az üdülőben. Lefekvés után berohant négy-öt kislány, lehajoltak, lesodorták magukról a bugyit, széthúzták a feneküket. Betódulnak az üdülő hálóteremébe, (K)-ék szobájába, egymás mellé állnak, megfordulnak, letolják a bugyijukat, egyszerre csinálják, mint egy balettkar. Aztán kirohannak. Begyakorolták. Gyereküdülő Leányfalun, reggelire hitlerszalonnát adnak, meleg tejet, pillével a tetején. (K) nem issza meg. Öklendezik tőle. Kivágódott az ajtó, bejött egy csomó lány, megfordultak, előrehajoltak, letolták magukról a bugyit. Mintha baletteznének. Nem látni az arcukat. (K) legalábbis nem látott semmit. Bokros térségen állnak, az egyik lány megfogja (K) kezét. (K) nem meri megölelni, pedig a lány mintha azt várná. Történjen már valami. De hogy kell, minek kéne történnie? Eljönnek onnan, futnak a többi gyerek után, akkor eleresztik egymás kezét.

(4.1)

Egy ideig simán meg tudta enni a tejbegrízt. Először a kórházban hányt tőle. Nem keverték ki rendesen, összetapadt a gríz, teli volt cseresznyenagyságú bögökkel. Nincs mese, meg kellett ennie. Nem kifejezetten töltötte belé, aki töltötte, egy piros hajú ápolónő, viszont amíg le nem nyelte, nem vette el a kanalat (K) szájától. (K) lenyelte és kihányta. Rögtön kihányta. Úgy, hogy felült az ágyon, és zsupsz. Az volt a sorrend, hogy előbb még visszafeküdt, aztán hirtelen felült, és előre, az ágy lába felé. Előre nézel, fölfelé, a lábad elé, jobbra, akárhová, nézelődsz, mint bárki más. Úgy látszik nem eszel meg akármit. Úgy látszik, most már valószínűleg évekig béke lesz.

(3.3)

Átjárt a Tarnóczyhoz unalmában. Jobb híján. Tarnóczy a barátja. Végül is. Átment a barátjához, fejeltek az előszobájukban Tarnóczy prima kis pöttyös gumilasztijával. Tarnóczy nem tudott fejelni, de szeretett, (K) szörnyen unta. Ráfejeled, bemegy, ez unalmas. Ha gyengébben fejeled meg a gumilasztit, azt is bevédi. És bosszankodik. Dühöng, balra tekeri a fejét, úgy tartja sokáig. 'Visszavágó', inte-



get dühösen. (K) direkt gyengén fejeli, Tarnóczy kivédi, ilyenkor nem örül, hanem diadalmas. Átmegy hozzájuk tévézni. Pogácsát enni. Bartával nézik a Tell Vilmos című sorozatot, az viszont izgalmas. Bartáék közelebb laktak (K)-ékhoz, a Rózsa utcában,

*elfelejtettem, hányas szám és hogy melyik ház.*

Egy emelet, körgang, mindenhol jön le a vakolat. A sarokban a közös vécé. Barta tudott focizni. Bolyongtak a pincéjükben, igyekeztek eltévedni a finom pinceszagban. A forradalom alatt (K) egész családja levonult a pincébe. Jó a korhadó tűzifa szaga. Tarnóczynak nem volt testvére. Bartának se, Kajtárnak se, Ónodinak se. Azt nem tudta, hogy a Simonyinak volt-e testvére. (K) egyszer a Pásztoréknál is tévézett, de csak egyszer. Véletlenül. Neki sem volt testvére.

#### (2.4)

A zsidóház annyit tesz, hogy az összes lakó zsidó. Mindenki, még a házmester Horowitz is. A viceházmester nem. (K)-ék háza zsidóház volt. Nagyszülei a Horthy Miklós úton laktak, sréhen szemben a Hadik kávéházzal, ostrom után költöztek a Szondyba, elcserélték a zsidó tulajdonossal a Horthy Miklós úti lakást. Illetve akkor már nem volt mindenki zsidó a házban, például Vértessy néni nem volt zsidó, és itt laktak egy darabig Szendreyék. Meg prolicsaládok a földszinti apró lakásokban. Két Szendrey-fiú, (K)-nál valamivel idősebbek, nemigen törődtek (K)-val. (K)-nak fogalma sem volt arról, mi az, hogy zsidó. Mi a zsidó.

#### (5.3)

Bridzsezés közben Loli néni és Miki bácsi folyton a zsidókat emlegette. Folyton azért nem, de sokszor, (K) pedig nem kérdezte meg tőlük, hogy mi az a zsidó. Nem kérdezett semmi ilyesmit.

*De hát hogy kellett volna? Mit kellett volna kérdeznie.*

Zsidó, punktum, jól van, de mit kell őket ennyire emlegetni. Ha mégis kérdezett valami ilyesmit, a felnőttek azonnal másra terelték a szót. Hogy megy az iskola, satöbbi. Előjött, mert előhozták, sokszor mondták ki azt a szót, hogy zsidó. Zsidó és három pikk. Loli szép nő, csinos kalappal. Még csinosabb svájcisapkában. Megjelenik az ajtóban, bevonul, két puszi, vigyáz a sminkjére, hogy ne kenje szét a rúzszt, leveszi a sapkáját, nézi magát az előszobai tükörben, olyan gondosan csinálja, mintha idegen férfi előtt vetkőzne. Megigazítja a frizuráját.

Ne próbáld elképzelni.

Ül a Loli a kártyaasztalnál, egyenes derékkal. (K) felizgul tőle. Kosztüm, blúz. A melle. Zsidó, mondja, és fölöslegesen magasra emeli a kártyát. És nem tudod, hogy mi a baj, mi baja van, de valami baja van. Valami baj van.

#### (5.4)

A (K)-ék lakása alatti társbérletben egy elhülyült bokszoló lakott a betegesen sovány feleségével, az biztos nem volt zsidó. A nő állandóan micisapkában járt. Remekül áll a nőknél a micisapka. Ezen a nőn rosszul állt. Lolin jól állt, rajta rosszul. Ha már túlságosan balhézott a bokszoló, valamelyik szomszéd kihívta a rendőröket. Kapaszkodott a korlátba a jóember, gumibottal csépellték a kezét meg a karját, amíg el nem engedte. A végtelenségig túrte az ütéseket. Egyszer

aztán mégis elengedte a korlátot, akkor elvitték. Aztán kiengedték. Aztán eltűntek. Nyilván meghaltak már. Meg, meg. Úgy tudsz a legjobban eltűnni.

### (5.5)

A földszinten egyszobás cselédlakások voltak. Illetve a lakások ott vannak most is, csak nem cselédek laknak bennük. A cselédeknek az udvar végéből induló cselédlépcsőn kellett járniuk, amíg ki nem tört a demokrácia. Amíg voltak cselédek. Amíg cselédek voltak a cselédek. Három vagy négy földszinti szoba-konyha lakás, egyformák, a házmesterlakás is ilyen, kivéve a hátsó lépcső mellett. Az akkora, mint az emeletiek, hosszú előszobával, balra a konyha és a személyzeti szoba, előszobából nyíló spájz, vécé, fürdőszoba, jobbra két szoba, az egyik udvari, a másik az utcára néz. Igazi prolik laktak ebben is, két nagyobb fiú, isten tudja, miket művelhettek. Koszosak voltak, és (K) kerülte őket, igyekezett még csak rájuk se pillantani, ha összefutott velük. Egyszer csak eltűntek.

### (1.3)

Ezek is. Nem költöztek, hanem tűntek. Nyáron (K) soha nem volt a Szondyban, nyilván akkor hurcolkodhattak el. Lassanként elköltöztek a házból a zsidók is. Vagy az is egyszerre történt? A cselédlépcsőn nemigen közlekedett senki, nem is takarították. (K) és az apja itt hordták föl a tűzifát. Fa, szén. Tojás formájú német brikett. Keletnémet. Cipelték föl a zsákot, a keskeny lépcsőházban alig lehetett fordulni vele. Tele volt szórva szeméttel, de a kovácsoltvas rácsot valaha ugyanolyan gondosan kidolgozták, mint a főlépcsőházban. Tetszett (K)-nak a cselédlépcső, izgalmasnak találta, pár lépés, más világ, csak végig kell menni az udvaron a pincelejáratig, ott kezdődik. Furán kopog az udvaron a klinkertégla. Túl hangosan kopogott, (K) próbált lábujjhegyen lépkedni, hiába. Észreveszi-e valaki, hogy na, ez a kis úrigyerek mit császkál itt összevissza. Az egyik udvarról nyíló szoba-konyhában egy néhai csendőr élt a feleségével meg a (K)-nál pár évvel idősebb lányukkal, nagy nyomorúságban. (K) húga jóban volt a lánnyal, aki mindig tanult, ki akarták menekíteni a szülei a nyomorból. Egyszer a hátsó lépcsőn (K) teljesen váratlanul szembe találta magát vele. Ment lefelé, a lány pedig épp akkor jött ki a lakásukból. Megállította (K)-t, eltartotta magától, és kigombolta magán a blúzt. Két gomb. Aztán begombolta. Ez micsoda. Nyár közepe volt, kánikula. (K) hóna alatt megindult a víz.

### (4.3)

Mi ez.

*Nézegeted magad a tükörben. Nincs otthon senki. Magadra zárod a fürdőszoba ajtaját, rátolod a reteszt. Csak sejtéd, mi látszik belőled, fogalmad sincs róla, hogy nézel ki. Ha végképp nem tudod, vagy bizonytalankodsz, megnézed a tükörben. A fényképeid szórakoztatnak és zavarnak, el kell fogadnod valahogy. Fotók, egymásra hajigált papírlapok, kártyavár, alig változó, melankolikus arc, az egyikén mintha mosolyognál. Kedélyesen üldögélsz egy karosszékekben. De min mosolyogsz? Nézed a rólad készült fényképeket, de nemigen van kedved hozzá, az arckép úgylis inkább ahhoz tartozik, aki csinálta.*

Jön szemben a cselédlépcsőházban a földszinten lakó lány, megáll (K) előtt, kigombolja a blúzát. És visszagombolja. Csak egy pillanatig néznek egymásra. (K) fölmege, bezárkózik a fürdőszobába. Áll a tükör előtt. Sokáig nézi magát a tükörben. Nézi, hogy a másik mit nézett.

**(4.4)**

Az Andrásyn szaglanak a platánok. Zizegnek a platánok a hirtelen támadt szélben. Zuhog az eső, eláll, kisüt, visszatelepednek a verebek az ágakra. Erős platánfaillat van. Végigkergettek egy Varga nevű gyereket az iskolától az Oktogon felé, mert valaki kitalálta róla, hogy áruló. (K) is kergette. Valami íz-féleség termelődik ilyenkor az orrban. Az agyban, vagy hol. Nem tudni, mit árult el ez a Varga, de elárulta. Beköpte. Besúgó. Kergetik, végig az Andrásyn, a November hetedike téren, a Lenin körúton a Nyugati felé. Eltűnt a Varga egy kapualjban, (K) többet nem látta. Aki így eltűnik, azt többé senki se látja. Lehet tudni, mi az, hogy áruló. Varga, de miféle Varga? Nyilván átiratták máshová. Vagy igazából eltűnt. Volt és eltűnt.

## Tűnékeny Dóra

Ha megkérdezné valaki, csak úgy váratlanul, hogy mi van vele, mondanám, hogy meghalt, de nyomban el is bizonytalanodnék, talán mégse, mint amikor arra kérdeznak rá, hány éves vagyok. Meg kell gondolnom. Utánaszámolok, egyszerű kivonás, de az eredmény nem hihető. Talán valamit elrontottam, kezdem előlről. Ujjaimmal is számlálok, egyik kéz, másik kéz, na nem, ez lehetetlen, bénultan meredek a tenyerembe.

Nem halhatott még meg.

Talán csak nincs itt.

Hogy is volna itt, hiszen már réges-rég disszidált. Amúgy akkor se volt itt, amikor mellettem ült. Mindig távol volt attól, ahol volt. Ha véletlenül mégis tartózkodott valahol, akkor biztos, hogy felismerhetetlenül, valami jó kis álruhában. Kibontakozott a helyzetekből, ki a kötelekből kifeszített koordináta-rendszerből, káprázatos szabaduló művész. Szegény, szombathelyi család sarja, egyedülálló anyja nevelte a nővérel, csak krumplileves volt, meg tejpor a gyárból, nem neki való kezdet, el is párologott onnan gyorsan. Eltűnt, a macskafélék szokása szerint, hogy aztán csapzottan felbukkanjon valahol, itt se, ott se találta meg az igazit, ami valóban az, ha meg nem az, akkor odébb áll.

Tény, hogy már jó ideje nem találkoztunk, nem is hallok felőle. De ez nem bizonyít semmit. Ettől még éppenséggel nyugodtan élhet.

Nem lehet, hogy most is csak máshol van?

A Holt-tengerben lebeg, mondjuk, a jordán hegyek rózsaszín ege alatt, hosszú fekete haja hínárosan tekereg zöld pulóverére, vagy fürdőruha ez inkább. Körötte fekete-fehér madarak, bokáig felhúzott szoknyájú apácák tapickolnak a nehéz, sós vízben.

Vagy egy jeruzsálemi bazárban ül a földön, merengve kavargatja a sűrű arab kávé, miközben a mellette vízpipázó Ali, aki díszkódobozokat árul, melyekben a betévedő szőke skandináv lányok majd gyermekeik kiesett tejfogait fogják tartani, valószínűleg drogdíler, azt magyarázza, hogy a mának és az örömöknek kell élni, ez az ő életfilozófiája. Szika-szika, ami annyit jelent: csak lassan, nyugodtan. A kitért ajtón vadul csap be a napfény, a turisták kíváncsi szemeket és sötét árnyékot vetnek rájuk.

Hacsak nem Kadhafi szeretője lett, ami hön áhított vágya volt, de a csinos diktátor kisvártatva kirúgja háreméből, és besorozza amazontestőrségébe, ez esetben sivatagi hadgyakorlaton menetel, talpig nehéz fegyverben, mind a mai napig.

A legvalószínűbb mégiscsak az, hogy ott rekedt New York-i albérletében, ahol százsámra másznak elő a csótányok, ha bekapcsolja a tévét vagy meggyújtja a tűzhelyet, hiába irtotta őket szakszerűen az exterminátor. Arra riad fel éppen,

hogy beleharapott a láb hüvelykujjába egy patkány. Felül és látja, hogy a kövér jószág a mosdó alatt vigyorg, és őt nézi. Felsikolt, megcsípi magát, ébren van. Megpróbál felhívni telefonon, hogy azonnal menjek oda, de süket, szétrágva gyűrűzik a telefonzsinór, mint egy döglött kígyó.

Koreai fiújával érkeznek a találkozóra a Chinatown egyik vendéglőjébe, ahol átható rothasztott cápa szag van. Vacsorázik a személyzet. Koreai szokás, hogy az asszony addig nem ülhet asztalhoz, míg a férj és nyomában a gyerekek be nem fejezik az étkezést. Pár éve élnek csak itt, de a fiú már jól tud angolul, és nagyon készséges. Ujjatlan trikóban együtt kanalazzák a wonton levest.

Taxisofőr, ugyancsak New Yorkban, pedig nem tud vezetni, és a várost se ismeri. Hogy is ismerné, amikor most érkezett Honolulu-ból. Még Szombathelyen szerzett jogosítványt a két szép szeméért, amit be is mutatott a cégnek, gyorsan ment minden, letette a depozitot, aláírta a papírokat, és már a kezébe is nyomták a slusszkulcsot. De az a fucking taxi a kijáráttal háttal áll, pedig rükvercelni aztán végképp nem tud. Hey man, ez a fekete majd csak kiáll neki. El is vezeti helyette a kocsit néhány hónapig, szól a reggae, ő meg banánt majszol az anyósülésen.

Telefonál, fene tudja, melyik városban, de valami tetőtér, jó a belátás a szemközti házba. Ott is emberek laknak. Nagyjából ugyanazt csinálják, mint ő, lefekszenek, felkelnek, kavargatnak, pakolgatnak. Egymás után csöng. Bemondja a mellbőségét, csípőbőségét, testmagasságát, ez a sztenderd kezdés, ha megfelel, folytatják. Mondja unott egyenletes hangon, leszopom a szőrös faszod, te büszke, büszke férfi, a vállával a füléhez szorítja a kagylót, két keze szabad, mosogat. Nyalj be nekem, dugd be nekem, duruzsolja, és csörömpöl, nem zavarja ezeket semmi, első szóra hörögnek. Biztonságos munka, jól is fizet, csak nagyon egyhangú. Ez még nem is volna baj, de belészeretnek, és az már komplikáció. Találkozni akarnak vele, na csak egyszer. Megkérlik a kezét, esküdzözik az örök hűséget. Még hogy tizenegy gyerek, inkább egyet sem!

A Lafayette utcában szökken tánclepésben. Dzsesszbalett, jó a lába, neki a legjobb, lédús körte a zöldségesnél, aki mindig sejtelmesen mosolyog, tudja, amit tud, nevetnek a feketék, mikor hasra vágódik az esernyőjükben.

Már hogyne halt volna meg, amikor mondta is, hogy meghal. Rákban sok évvel ezelőtt. Amikor még nem volt szokás meghalni. Hazajött, csak úgy hümmögtem, hogy mindenütt áttétek vannak már, nahát, ezt azért talán ne, és egyik lábunkról a másikra álltunk. Itt beszéltünk a sarkon. Vonogatta a vállát, csodadoktorokhoz járt Győrbe, kölcsönkért drága csodaszerekre.

Barátságunk helyszíne ez a lakás, ahol most is lakom. Van, aki valahova lerakódik, és otffejtődik egy életre, nem mozdul. Ez vagyok én, negyvenkét éve (egyik kéz, másik kéz), ebből az ágyból nézem a félköríves ablakon át a sárga szilfát, nyáron belóg a képbe a vadszőlő, télen nem, ezzel a változatossággal megelégszem. Többé-kevésbé minden rendben van. Másutt talán másképp lenne, de a főgond, saját magam úgyis velem maradna, akkor meg kár a fáradságért. Van, aki, és ez Dóra, meg se melegszik, máris látja, hogy semmi sincs rendben, és már libben is tova. Ez a tova az otthona neki. Ami a lét és a nemlét között van pont középen, ég és föld között, mert ami van, az egy kicsit sok, ami meg nincs, az egy kicsit kevés. Taszítódik a tova felé.

Szombathelyről Budapestre először.

Ki ez a böszörmény hercegnő, néztem fel, amikor kis késéssel, az óra vége felé, belibbent a francia irodalmi szemináriumra, de hőkölt is mindjárt vissza, nyilván nem jó helyen jár, talán nem is ide akart volna benyitni, hanem sokkal inkább valahova máshová, ezer bocsánat. A visszavonulás lehetőségét fenntartva végigpásztázta a vörös körömmel szorgosan jegyzetelő diplomatalánykákat, akiktől én is bizonyos távolságot tartottam, és leült a mellettem lévő üres székre. Könyv az nem volt nála, se füzet, se toll. Toltam felé az enyémet, és mutattam, hol tartunk. Jóindulatú érdeklődéssel nézte. Franciául nemigen tudott, a Chanson de Roland-t nem olvasta el, a verselemzést nem írta meg. Lemásolhatja az enyémet, csak egy kicsit változtasson rajta. Ehhez semmi kedve nem volt, úgyhogy mindig megírtam külön neki is. Szolgálataimat halk, természetes eleganciával fogadta. A vöröskörműek vízcsobogásszerű megbízhatósággal elemeztek, mi meg leveleztünk a lap szélén, nevetgélünk. A heves izgatottság és a tompa mélaság eredőjeként nyugalom áradt belőle. Egy ló, enyhén remeg, ha áll, mert hogy ló volt a kínai asztrológia szerint.

Az volt a helyzet, hogy nem volt hol laknia, és nem volt semmi pénze.

Én addigra már elköltöztem a szüleimtől ide, vörösfutórózsás paradicsomomba. A lakás a nagynénémé volt, a szobákat kiadta albérletbe. Seftelt, ahogy akkor mondták, valutáért jó áron megvette a disszidálni szándékozók lakását. De honnan volt valutája? Mikor oly szegény. És honnan tudta, hogy kik akarnak disszidálni? Hiszen ez hétpesces titok volt, amibe még saját anyjukat se avatták be az emberek. Valutázik a Szerén, óbégatott a mafla család, jól ráfázik egyszer.

Akkor költöztem el otthonról, amikor apám kirúgta a nagymamámat, vagyis Amamát, mert az megint rászólt valamiért, talán, hogy ne köpjön a mosogatóba. Utolsó csepp a pohárban. A saját lakásában, asztmásan ott hörög, ahol jólesik neki. Megelégette a húszéves kényszer-együttlakást anyósával. Sértődékenysége korával és betegségével csak fokozódott, megbántottságában hajlíthatatlan volt, anyám sem volt képes köztük a békét helyreállítani, pedig erre megvolt a rutinja.

Szerén felajánlotta hajléktalanná vált húgának az erkélyes szobát, én felháborodástól dúltan vele tartottam, és minden teketória nélkül elfoglaltam a cseléd-szobát. Amikor Dórával megismerkedtem, éppen előre léptem, a hajólakozók kiköltöztek az egyik nagyszobából, én pedig, még majdnem légnemű anyag, nyomban kitöltöttem a megüresedett teret.

Hívtam Dórát, csak jöjjön nyugodtan hozzám, lakhat a kisszobában. Kétszer négy méter, de minden belefér. Harminc fős buli, simán. Könyvespolc, zongora, íróasztal, matrac, és egy életveszélyes, nyíltlángú Fég gázfűtő. Kertre néző ablakának mindkét szárnyát kitérom, madárcsicsergés, nagyot szippantok a tavaszi virágillatból, de szép is a világ, és főleg én, én, ócskapiacra vásárolt új farmeremben! Felfutok a dombra, enyém a tér, és én vagyok a végtelenség, minden fa is én vagyok, és minden ház és minden autó, minden, ami mellett elfutok, mint egy gazella, egyre csak futok, sérthetetlenül.

Szóval van hely elég.

Dóra kihordta a kisszobába pokrócaimat, párnáimat, ruháimat, bögréimet, töltőtollamat, félig olvasott könyveimet, lassan minden odavándorolt, finoman befészkelte magát. Az ablakra lepedőt rajzszögezett függönynek, amit lebegtetett a szél, mint egy vitorlát. Kiült az ablakpárkányra, mit neki második emelet,

arcát a napomba tartotta, hallgatta a madárcsicsergésemet és a Beatlesemet, bámulta a dombjaimat.

A harmadik szobát fiatal rendőrházaspár bérelte, a lépcsőházban vették fel az egyenruhájukat, mert szégyelltek. Belülről akarják rombolni a rendszert, magyarázkodtak a gdański tüntetések idején.

Egyszer, amikor senki nem volt otthon, feljött Vera, akinek nem volt terepismerete, ide-oda lődörgött a lakásban, amíg várt ránk, unottan besétált hozzánk, a szekrényükben turkált, és legnagyobb megrökönyödésére megtalálta az egyenruhájukat. Nyomban fel is próbálta, illegett-billegett a tükör előtt. Jól el tudtuk képzelni, milyen képet vágtak a rendőrök, amikor rányitották az ajtót, és megláták vörös loboncán a szürke tányérsapkát.

Amúgy nem hagytuk zavartatni magunkat a rendőrektől, és egyáltalán senkitől sem. Ez igen nagy teljesítmény volt, mivel csak egy üvegajtós vékony fal választott el tőlük, és egy másik ugyanilyen Amamától. Minden szusszanás áthallatszik, pedig azóta be lettek falazva az ajtók. Rájuk se hederítettünk, éltük világunkat, mintha ott se lettek volna. Annyival fontosabbak voltunk náluk, oly nagy dolgokba voltunk nyakig elmerülve. Dóra például reménytelenül szerelmes volt az Institut Francais franciatanárába, nyelvtanulás helyett epekedett, a nyelvlecke sorai közé szárnyaló és egyben lángoló szerelmes verseket költött, és azokat ragozta, kijelentő, kérdő és feltételes módban, sőt subjonctifban, oh!, valamint minden időben, múlt, jelen, jövő! Ha a tanár fölé hajolt, hogy ellenőrizze a helyesírását, almaillatú leheletének egy röpke foszlánya elbódította. Hogy is tudott volna ebben az állapotban franciául tanulni? Óra után útnak indult a Szekfű utcából, titokban egész délután követte a monsieur-t, és ahogy este felhúzott lábbal a karosszékben gubbaszkodva elmesélte, ugyanarra a villamosra szálltak és nézték egymást, ő szentül megfogadta, hogy a Margit híd előtt meg is fogja szólítani, mormogta magában a bon soirt, de aztán mégse merte. Teáztunk, sötét foltot hagyott a kárpiton.

A cselédszobából a hideg konyhán keresztül, egy folyosón át lehetett kijutni a szintén fűtetlen előszobába. Amama többnyire a konyhában főzőcskézett vagy éppenséggel reggelizett. Ő vezette a háztartást, mintegy mellékesen. Pipaszár lábán barna magasszárú cipőben körbejárta a környező boltokat, bevásárolt a hentesnél, zöldségesnél, én pedig hazacipeltem a szertehagyott cekkereket. Megfőzte a töltött paprikát vagy mikor mit, jó nagy lábossal, rájárt az egész baráti sereg. Na és a körözöttje! Csemegeboltjuk volt régen a Lehel piacon, az egyetlen kőépületben, amit már régen lebontottak, és már régen odaépült a piac helyére a csarnok, ahol három lány habosította a friss vaját és a juhtúrót. Innen, talán, a körözött tudománya. Volt, aki csak ezért jött. Van?, kérdezte Guszti köszönés helyett. Amama magától értetődve fogadta táplálkozásunkat, nem igényelt se hálát, se figyelmet. Jól elvult, a teraszon szeretett sütkérezni, és hétvégén fogadta bridszpartner barátnőit, akik számára elő kellett hoznom a kamrából az összecukható zöldfilces bridszasztalt. Ezenkívül a szódakészítés volt az én dolgom. A patron vad sistergéssel robbant bele a szifonba, mint egy minibomba. Ez a modern technika őt már meghaladja, szódának viszont lennie kell.

Meg se kérdeztem tőle, hogy ideköltözhet-e Dóra. Eszembe se jutott, hogy kellene. Máshoz sem kértem tőle engedélyt, ő meg nem mondta, hogy zavarná valami, pedig lett volna mi.



Alternatív színházi gyakorlatokat tartottunk, előadásunkra a lépcsőházban tömegek kígyóztak fel. Telefon nem volt, bejelentkezés nélkül ugrottak fel a barátok és ismerősök bármilyen napszakban. Egész éjszaka zenét hallgattunk, tiltott pornográf irodalmat fordítottunk, vagy csak némán ittuk a nemzetközi vásár maradékából zsákmányolt whiskyt. Lenéztük a beszabályozott életű, reggel kelő, este fekvő felnőtteket, akik egyrészt hazugok, másrészt mindenféléről felszínesen beszélgetnek. Mi őszintén tártuk fel, mi rejlik hasunk fazekában, éjszaka átkon át, hogy hasogasson a fájdalom, mert mindenki mást szeret, nem azt, aki őbelé szerelmes, pedig úgy kellene, hogy a szeretet egyenletesen áradjon, mint a kályha melege, ahogy Weöres írja, ami viszont egyáltalán nem áradt, mert a cserépkályha kihűlt reggelre, amikor indulni kellett az órára. Az ötös buszon aludtunk Dórával, mosdatlanul, kócosan, ébresztő, végállomás, folytattuk az alvást stílgyakon, ha nem a szigorú Hermanné tartja, hanem a kedves hogyishívják, megint Brassinst tett fel, egyenletes hangicsálás.

Elhatároztuk, hogy kifestjük a szobát, jöttek a barátok, lesz itt érdekesség, vettünk festéket, ecsetet, meg egy jó nagy görögdinnyét. Ha már úgyis, akkor teleköpködjük a falakat dinnyemaggal, János fényképezte a véres, létrás happeninget.

Hogy van uraságod?, kérdezte tőle Amama az előszobában, mosolyognak a ráncai, csillogó apró szeme ravaszskásan biztat. A szobámból dől a füst és a rock and roll. Havonta kiállítja a csekket a fiúárvaháznak, tavasszal naftalinba gurítja a megmaradt perzsaszőnyeget, téli esteken rumos teát szürcsöl. A körülmények néha megváltoznak, de neki nincs oka régi szokásain változtatni. Ami nem jól van, az nincs. Jobban oda kellett volna figyelniük rá, talán megértettünk volna valamit. De mi inkább eloldalogtunk mellette láthatatlanul, hátha nem vesz észre, és örültünk, hogy nem muszáj vele beszélgetni. Dóra zavartan egy alig hallható csókolomot rebegett, ha szembetalálkoztak a konyhában, és gyorsan visszahúzódtott a szobájába, mint aki ott se volt. Ő is, én is úgy éreztük, semmik vagyunk, minden leszünk, osontunk a házban, az utcán, csak kérdőre ne vonjanak. Semmit nem tudunk, de csak a mindent áhítjuk, a végtelennél alább nem érdemes adni. Hagyjanak minket békén. Megvetjük a sárgarépát, kinevetjük a káposztát.

Dóra fejébe vette, hogy megtanul zongorázni. Chopin miatt. Éppenséggel volt nálunk egy pianínó, mert Zoltán meg azt vette a fejébe, hogy engem tanít meg zongorázni, aki még egy nyamvadt népdalt se bírtam elénekelni. Váltig állította, nincs olyan, hogy botfűl. Ő szüntelenül furulyázott, még a villamoson is, hosszú lódenkabátjában, ezért szerettem bele. Szép eredményeket ért el velem. Megrettentem ugyan, hogy ilyen komolyan gondolja, amikor ott találtam a hatalmas lakkfekete hangszer a szobámban, de jó darabig naponta fegyelmezetten gyakoroltam. Hosszú agyfacsaró küszködés után végigjátszottam a kijelölt *Gyermekjátékok* első darabját. Dóra nem kívánt sokat vacakolni, rögtön belecsapott Chopinbe. Pár nap múlva már bezengte a lakást a romantikus muzsika. Ámulva hallgattuk, egy őstehetség!

Hamar beleunt. A festészet kezdte érdekelni Zoltán legnagyobb bánatára. Lehet, hogy volt köztük valami? Előbb-utóbb mindenki beleszeretett Dórába. Mindenki a megmentője akart lenni az árkosszemű várkisasszonynak. Na majd ő kiszabadítja! Na majd ő megkacagtatja! Na majd ő felébreszti! Na majd ő hozza

az almazöld báli ruhát! Zoltán a szoba közepére síkban teljes körben kiterített virágmintás szoknyával lepte meg, amit maga varrt neki. De a kisasszony kisiklott. Ha nagyon nyomakodnak a kérők, piha, elhessenti őket. Egy kicsit megmenthetik, jó, de aztán tűnés.

Szerzett valahol vásznat, ecsetet, még egy összecsucukható festőállványt is, és így fölpackolva naponta felfogasozott a Széchenyi-hegy tetejére. Próbáltam rábeszélni, hogy jöjjön inkább a nyelvészet előadásra, mert rossz vége lesz ennek, orra alá dörgöltem a tenyeremre írt magánhangzóváltás-táblázatot. Lássuk a fonetikus evolúciót, a népi latintól a gall hatáson át a klasszikus franciáig, példának okáért hogyan lesz a *ratione-ból* *raison*, tettem fel a kérdést, hátha érti a célzást. Bambán motyogta az ecseteit öblögetve, hogy elment-e az eszem, mire én csábító fújtatásba kezdtem bemutatandó, hogy nazális mássalhangzó előtt miképp ereszkedik le a lágyíny, hogy a levegő az orrüregen haladjon keresztül, így ni, nyögdecselem, aztán kitátottam a szájam, hogy a szájpadlásomon bemutassam a palatalizáció folyamatát. Csak annyit mondott, hogy őt a francia nyelvtörténet hidegen hagyja.

Finoman színezett akvarellek születtek. A kisszobát teleakasztja tükrökkel, szól a zene, az Illés meg az Omega, lengedez a lepedő, szúrós olajszag terjeng, önarcképet fest. Hasonlít rá a kép: hosszú, lapályos, sápadt arc, síkos barna szem, alatta lilulni képes árkok, érzéki, különös száj, sötétlő orrrlyukak és bajuszpihék, és az egésztest súlyosan keretező hullámosan lelógó, fekete haj.

De hol a füle? Eltakarja a haj. Ami még nagyobb baj, hol a homlokán az érzelmi töltésre kigyúló ér? Hiányzik nagyon. És hol van a levegő fanyar vibrálása körötte?

Ezt sajnos nem sikerült ábrázolnia.

Sajnos én se vagyok képes igazán magam elé képzelni őt, bármennyire erőlködöm, nyomogatom a szemem, nem jön elő. Emlékezem erre meg arra, de mindig előfurakodom én, az én lakásom, az én nagymamám, az én szoknyám, az én tánciskolám, az én dóraságom. Újabb és újabb apró részleteket bányászok elő, de csak szavak. Fel-alá járkálok, kimegyek egy almáért a konyhába, itt volt a kisszoba fala, a tűzhely helyén az ágy, ebédet főzni is elfelejték, annyira elmerülök a múltberendezésben. Mindenféle varázslással kísérletezem, eredménytelenül, minél jobban akarom látni, annál kevésbé látom.

Mígnem egyik reggel, amikor már rég megfeledkeztem az egész dórakérdésről, megtörtént a csoda. A tornaóra belépett egy sötéthajú fiatal lány, akinek az arca és a mozgása is tisztára ő volt. A gyakorlatok közben folyton odapislogok, vizsgálom ezét-azát, annyi idős lehet, mint mikor hozzám költözött, elfordulok, aztán megint vissza, ott van-e még, el ne tűnjön nekem. Megfigyelem a vállát, ahogy tartja, lazasága stimmel-e, hát nem, a szeme hercegnősen gunyoros-e, cseppet sem, az ajka fölött a levegőben remegés van-e, nincs, hunyorítok, hogy Dórább legyen, de csak nem, csalódom, hogy mennyire nem, hogy bosszantóan nem ő, de ettől a majdnemdórától, ettől a pontatlan, üres áldórától előhívódott, szemtelen elevenségében megjelent előttem az igazi Dóra, és velem is maradt, míg odébb nem állt.

## *Férfiak partvonalon*

*Nincs olyan csarnok, amelynek közepén ne éreznék magukat a szélén.  
A szívük kietlen udvar, amelyet folyton felver a gyom.  
Az önérzetük egy áruház, benne hiánycikk minden termék.  
Ügyes propaganda, hogy Odüsszeusz legnagyobb hőstette az volt,  
hogy elviselte pár nő rikácsolását.  
Pedig a férfiak se annyira gyöngék, amennyire félnek a gyöngeségtől.  
Nincs olyan címlap, amelynél ne lenne nagyobb a bánatuk.  
Annyian vannak! Hiszen győztesnek nevelték őket,  
éppen úgy, ahogy az összes ellenségüket.*

## *Találkozás egy fiatal lánnyal*

*Ha találkozánánk, nem kérhetne számon semmit.  
Nekem mégis volna pár tanácsom: csinálja máshogy.  
Tanuljon meg időben vezetni és úszni,  
korán kelni és kiadást vezetni.  
Tanulja meg használni a testét,  
egyáltalán: tanulja meg, hogy a teste ő.  
Tanuljon meg hibázni. És ne írjon naplót.  
Ne húzza el a kezét. Üljön fel a buszra.  
Ne hordjon kéket barnával, vagy legalább  
figyeljen az árnyalatokra.  
Legyen óvatos a neon színekkel.  
Veszítse el a szüzességét korán,  
legyen szerelmes később.  
És ne csináljon mindent feladatszerűen!  
Ha elrontja, az árát én fogom fizetni.*

# Az igazság ezzel szemben

Mostanában néha megkérdezik, hogy voltaképpen ki is vagyok.  
A barátok elmaradnak, vagy nem is ismernek rám. Feleljek!  
Mintha az, hogy az ember megmutassa önmagát, magától értetődő jó  
és erkölcsileg helyes döntés volna. Micsoda önhittség!  
Mintha volna valaki, akit megmutatnunk közérdek és érdekesség,  
mintha lenne mihez képest őszintének lenni és hazugnak.  
Akik naplót vezetnek, ők hibáznak a legtöbbit.  
Akik nem vezetnek, a leginkább ők csalódnak.  
Hiszen tévedés azt gondolni, hogy van egy szöveg,  
egy ismeretlen, de felfedezhető, amelyhez minden hozzámérhető.  
Az igazság ezzel szemben az, hogy én az vagyok, aki este tízkor kinéz az ablakon.  
Odakint váratlan vihar, az eső súlyos függönye,  
morajló dörgés, és a lámpa fénye csak úgy imbolyog  
a lombok súlyos rengésén keresztül.  
Villámlik.  
És én voltaképpen az vagyok, aki tudja, hogy mindez gyönyörű.

## *Ellenségeimhez*

*Ellenségeim, szóljatok,  
bemutakozhatnátok végre.  
Így túl sokat gondolhatok,  
ha nem méltattok egyenes beszédre.*

*Ellenségeim, mondjatok  
valamit önmagatokról is.  
Hisz annyi mindent mondtatok  
rám, bár nem volt reális.*

*Ellenségeim, legyetek  
hűek az igazsághoz, még ha  
nem is paktált le veletek.  
Hol a tévedésem bizonyítéka?*

*Ellenségek, kivallani:  
nem vagytok jóindulatúak!  
Az elfogultság az, ami  
a gondolkodásra nem jól hat.*

*Miért zavar, hogy itt vagyok?  
Nem kételkedtek magatokban?  
A rosszindulat rám ragyog,  
köztetek összekavarodtam.*

*Kavargok, mint nyáron a hó,  
virágéső téli esőben.  
Ellenségeim, nem való,  
hogy szándékotokat ne értsem.*

# Veszedelmes iszonyok

*Mi nem utáljuk egymást, azt remélem,  
bár épp én viselkedtem úgy,  
tartózkodóan és kímérten,  
ahogy csak utálkozó viszonyul*

*ahhoz, akit utál, vagy azt hiszi, utálja.  
Nem vagy jó fej, az persze nem titok,  
de az ember utálatát megbánja.  
Én a hülyék felé nyitok.*

*Egyrészt mert én is annak tűnhetek,  
mondjuk neked. Benned viszont  
sok erény van, már szinte díszeleg  
a hibáid fölött. Iszonyt*

*nem érez senki sem,  
de csak azért, mert nem jó emberismerők,  
ez mostanában, azt hiszem  
a legnagyobb hiány a pénzhiány mögött.*

*Aki a rádióban hazudik,  
azt ismerni kezdik, szeretni.  
Aki tévében hazudik,  
azt ki fogják nevezni*

*a jó ügyek jó bajnokának,  
a kételkedőre gyűlölet ömlik,  
ahogy az enyém is megárad,  
és megszerez magának.*

# Jóslástan alapfokon

*A jelen mindig múlt felé tekint,  
magát egy ötven évvel ezelőtti  
dolog alapján érti meg, pedig  
lehet, hogy épp csak egy héttel előzi*

*azt, mi legalább akkora nagy ügy  
lesz, és utólag már mindenki,  
csupán azt fogja észrevenni,  
mi a jövő felé repült,*

*zuhant, örvényt kavart, előre  
ment: rossz felé, a végbe, bajba,  
a múlt árnyékát is megölte,  
hamis emléket felkavarta.*

*Mert van olyan múlt, ami nem beszél,  
ha kérdezik se, már nekünk,  
ha jó volt, ha rossz volt, régen letűnt,  
nyeléhez nincsen pengeél,*

*nem árt nekünk régi tragédia,  
de veszélyes lehet az eljövendő  
szerencse, a sors-koketéria,  
fölkel, elindul fölfelé az erdő,*

*és eltűnik a tengerből a víz.  
De szép kagylókat lehet ott találni!  
A távolban vajon mi zúg?  
Az egyikben a gyöngy parányi,  
ki gyors halált ígér, most nem hazug.*

*Bár lehet, hogy felkap a tengerár,  
és nem csap semmiféle falnak.  
Az ember önmagában nem talál  
a szabadsághoz elvívó hatalmat.*



## Szellemtelep

Lator Lászlónak

*Van egy üldözött ellenállót ábrázoló szobor:  
két kezét kitérve, hátával a falhoz lapul.  
Egy felszámolt temető helyén épült lakótelepen áll,  
amelyet ezért egy darabig Szellemtelep néven emlegettek,  
a szoborról pedig úgy tartották,  
hogy az utolsó szellemet ábrázolja,  
amint dacosan mutatja: „Ezt a helyet már nem adom!”*

*Sajátos kézmozdulatával a genfi Rousseau-szobor  
mintha azt a pillanatot örökítené meg,  
amikor a nagy filozófus felismerte,  
hogy a foga közé ragadt ételmaradékot  
mégsem fogja tudni a nyelvével kipiszkálni,  
és a kezében tartott ceruzára is szüksége lesz.*

*Ezt az ismeretlen bajszos alakot pedig itt előttem  
nyilván abban a pillanatban ragadta meg a művész,  
amikor megpróbált egy akkoriban még fel sem talált  
villanykörtét becsavarni,  
de a mozdulattól lecsúszott a válláról a köpönyege,  
amit a bal kéz reflexszerű mozdulatával  
még éppen sikerült a mellén szerencsésen megmarkolnia.*

*Azt pedig már csak elképzelem,  
ahogy a mester is itt üldögél a padon,  
mint divatos zsánerszobor,  
amelyről, hiába próbálkoznak állandóan,  
sehogy se sikerült lelopni a szemüveget,  
ezért aztán a sok tapogatástól a lencséi bronzosan fénylenek,  
amit persze a leleményes szobrász  
már eleve belekombinált a művészi hatásba.*

# *Koporsószöveg*

## **Pastiche**

*Miféle történet kezdődne el, ha szólnál? Előjel nélküli a színek nyelve, előjel nélküli a hangoké. A képek esnek szét, alighogy összeállnak. Falon lógó zongora, égő kenyér. Miféle történet kísér haza? Élő, jel nélküli az otthon. Élő, jel nélküli a tűz. A füstje ír a levegőbe. Ott lebegsz, úszó tévedés.*

*Elkezdődik, nem az, amit mesélnél, nem az, amit elhallgatsz. Elkésett sikolyok, reszelő suttogás, tüzelő nélkül ég a tűz, hazakísér a füstje, gyönyörű zsákutcán mész. Valaki égő hajjal fut előtted, elszenesedett lábbal. Nem az, akit elhallgatsz, nem az, akit mesélnél. A végzet szétesik, alighogy összeáll.*

*Segíts a pilótának! Alighogy összeáll a kép, amiben ülsz, elszenesedett lábbal, kiderül, ebben a képben nincs pilóta, élő. És aki fut? Holdfelhőfény a füstje, élő, jel nélküli. Te vagy és nem te vagy. Segíts a pilótának, fogd be a szád, a száját, hadd kezdődjön, hadd éljen, túrd fel a gallérját, a zsákutcán, ebben a képben.*

*Ebben a végzetben, ebben a képben, te vagy és nem te vagy, túrd fel a gallért, a pilótáét, túrd el a makogását, halott, gombold ki hallgatását, hadd éljen, hadd nyíljon szét a bélés, alóla tartalom szitál, fogd be a szád, nem száll bele a tartalom, szétszítáló fogalmak, fogalmad sincs, mi áll belőlük össze, vér?*

*Vér, szabadon lebegőben, ebben a képben, a kor kegyelme, a koromé, a korodé, a pernyéé, a boldog hiányé, a gyönyörű zsákutcán, a pilóta segít, befogja szádat, nem vagy, nem te, csak összeállt fogalmak, színek és hangok, kenyér és zongora, előjel nélkül élő, boldog hiány, mész nyitott szemmel a Fenevad elé.*

## *Kudarcot vallott eltávolítási próbálkozás*

*Finom rezdülések, fűszálak  
zizzenése, csipkefüggönyök  
súrlódássóhaja között nem hallotta meg,  
csak a döngő elefántlépteket,  
tankdübörgést, hajókiirt bődülését:  
csak a közvetlen veszély hangjait.  
S nem érezte fegyverolaj szagát,  
csak a lóporfüstét, látni se látta(m)  
madarak menekültét, levelek gyanús  
mozdulását, csak a torkolattűz vörösét.  
Most már kétségbeesetten  
lapulok a földhöz, elvékonyodnék,  
mint a celofán, belehomorodnék a talajba –  
valami azt súgja: késő.  
Legalábbis a vértócsa, amelyben fekszem,  
egyre nő.*

## *A téli hant*

*A szavak darázsészke régen néma már.  
A fülelő lemondón hümmögget;  
zavart, mint gyerekzsivaj nélkül vén tanár –  
nem kérhet kegyelmet, vallhat be bűnöket.  
Soká volt gyáva, tétova, és bizony a szavak  
nem szívelik az ilyet, lám, magára hagyták  
találgathatja (míg nem jön sztrók vagy daganat),  
mi lenne nagyobb kegyelem: a sükettség? a vakság?*

*Nem üt rajta darázsraj; védve van:  
kísértések nem zümmögik körül.  
Ha elméje valamit még fogan,  
szava akkor sincs, vele senki nem örül.*

*Fulladozik a csöndben, amely ellepi;  
az ősztől lopkod sötét képeket,  
önkínzásból tengersok kell neki –  
kenyere lett e horror-élevezet.*

*Ellenmérget nem hoznak szárnyakon szavak,  
egére szívárvány nem ível már soha;  
igazságot (!) neki sehol sem osztanak –  
hiába vár léptekre kongó városa...  
Kinek lilás alvadtvér-táj a szemhatára,  
s a színváltozás csak-csak nem jön el,  
és sejti rég, hogy a megváltást mindhiába várja  
– és még a téli parcella, az sincs elég közel.*

## *Koszorúcska*

*Szüzességével az állampolgárságát is  
elvesztette a nászéjszakán és csak  
kilenc év múlva honosodott vissza  
– immár kislányával – a községbe,  
ahonnan el se ment.*

*Buta vagyok, de jó vagyok,  
mondhatta méltán,  
különben nem siet haza  
apja kérésére  
az egyéves varróiskolából,  
nem hiszi el,  
ha kikosarazza,  
kútba ugrik a jóképű  
fiumei táncmester,  
aki vele táncolta végig  
a koszorúcskát  
a városlódi alsó kocsmá  
fűrészpáros padlóján.*

*A fiatalember a tengerről mesélt,  
ahol a hullámok tánca  
egybesimul a tánc forgatagával,  
a kikötőről, ahol megfordul  
az egész világ.  
És mesélt nyilván a korzóról is:  
napernyővel sétálnak a nők  
az elegáns kirakatok előtt,  
s hogy az édesanyja – micsoda  
véletlen – maga is varrónő.*

*És özvegy,  
mint a fiatalasszony lesz  
nyolc hónappal az esküvő után.*

*Mert a papa mindig  
a legkisebb lányának  
kedvezett.*

*Egy ideig még várták,  
hogy a bátyja lép az elhunyt helyére,  
de másként alakultak a dolgok,  
más táncrendet írt a történelem.*

*Iratok, fényképek, levelek  
hulltak a tűzbe,  
egyedül az esküvői képnek  
kegyelmeztek meg.*

## *Kidobós*

*Lábadra léptem, ütköztünk  
más párokkal. Mért hitted, hogy  
direkt csinálom?*

*Mindenki  
úgy táncol, ahogy él, mondtad,  
és nem engedted vezetni magad.  
Önálló voltál, én bizonytalan.  
Rángattuk egymást, tipródtunk,  
s dühösen abbahagytuk,  
azt hittük, végleg.*

*De hús év se kellett, és  
„tanuljuk meg a kidobót” – javasoltad.  
Gyakoroltunk is szorgalmasan,  
majd élesben próbáltuk ki,  
mert mintha csak ránk vártak volna,  
divatba jöttek a nosztalgiaestek.  
Egész jól összeszoktunk. Hullámzott  
vadászöld szoknyád. Kavartuk a port,  
ám hirtelen, ahogy elmegy az áram,  
abbamaradt a bulizás.*

*Nyilván közrejátszott,  
hogy nem kér fel többet,  
akiért táncolni tanulsz.*

*És meguntuk, persze, a zenét is,  
hétről hétre  
ugyanazt a repertoárt.*

# Vivien

Égett haj szagára ébredek.

A lábam zsibbad, nehezen mozdulok. A fejem hasogat, mintha a homlokomnál szétrepedne. Szatén ágynemű, rajtam csak fehérnemű. Egy újabb szállodai szoba, a szag a szomszédból jön. Valaki van a fürdőben, a csapból folyik a víz, fogmosás. A sarokban van ledobva a cipőm.

Amikor már kényelmesen ültünk az asztalnál, titokban levettem a magassarkút. Úgyse látja senki – gondoltam, és az este végére valószínűleg megőrültem volna a fájdalomtól. A tanárom mellettem, átkarolja a székeimet. Nem mert engem átkarolni, de így mégis olyan volt, mintha történe valami. Jelezte a másik kettőnek, hogy mi együtt vagyunk.

Szemben velem ül egy élénk vörösre festett, gondosan vasalt hajú lány. Fiatalabb nálam, de nem tudom eldönteni, hogy hány évvel. Hatalmas mellei vannak, de komolyan. Hiába van rajta zárt ruha, nem segít szerencsétlenül. Viviennek hívják. A vén fasz mellette, Gábor, egyfolytában fogdossa a combját, alig várja, hogy szobára menjenek. Kétszer annyi idős, mint Vivien. Sőt. Az orránál van egy bibircsók vagy anyajegy vagy nem is tudom mi, de emiatt nagyon nehéz a szemébe nézni, miközben beszél. Idegesen vihogó fickó, harsány, rángatózó nevetéssel, szar, sovíniszta viccekkel.

A *Tanár úr* szól, hogy most kimenne dohányozni, ha nem sértődünk meg. Érti, hogy valami nincs rendben, próbál csak szemmel kommunikálni, csak azt hiszem, hogy értem, mit akar. Hívja Gábort is, hála Istennek, és mindketten eltűnnek.

– Na, jó, akkor igyunk – nyúlok az étlapért, mire Vivien megfogja a kezem. Felugrik a szemöldököm, hogy ez mégis mi, mire visszakérdez:

– Szerinted ez jó ötlet?

– Ennél jobb ötletem még nem volt, higgy nekem.

– De csak egyet!

– Persze, egy kurva nagyot és gyorsan, nincs sok időnk.

Mire kihozzák a két felest, elmond minden lényegeset. Halkan beszélünk, szinte suttogunk, egymáshoz közelebb hajolva az asztal felett. Már egy éve tart ez a valami, ami közte meg Gábor között van. Nem akar semmi különöset egyikük sem, csak dugnak. Neki nincs pénze, így viszont, hogy együtt van ezzel a bibircsókossal, még haza is tud küldeni a honorból. Erre máshogy nem tudok válaszolni, csak hogy *szuper*.

– És a te embered?



– A tanárom.

– Jobb jegyért vagy diploma?

– Egyik sem. Csak úgy. Basszus, úgy innék még egyet, de szerintem mindjárt visszajönnek – próbálom terelni a dolgot, kikerülni ezeket a kérdéseket.

– Akkor mi? Szerelem?

Igazgatom a hajam, megnézem magam a tükrömben, sóhajtok. Megnyalom a számat és úgy válaszolok.

– Nem tudom, igazából mindegy is. Csak történik – néz tovább, felhúzott szemöldökkel, mintha nem értené.

– Akkor... csak történik?

– Még nem történt – hallgat, és a szemöldöke még mindig nagyon fent van, várja, hogy folytassam – Gondolom, majd ma. – Irritál, ahogy vigyorog. Hegyesek a fogai és jobb oldalon a szemfogán csillog egy fogékszer.

– Akkor ma derül ki, hogy milyen perverziója van.

– Tessék?

– Hát hogy miért pont téged szedett össze. Mármost, bocs, nem úgy értem, jó csaj vagy, meg minden, de nyilván nem a diákjával jönne össze, ha minden okés lenne vele – mondja ki azt, amin hetek óta gondolkozom – aztán – folytatja – csak sikíts, ha megverne, mármost, izé, nyilván, ha te akarod, akkor oké, de ha nem, akkor csak sikíts, a szomszéd szobában leszünk, vigyázok rád, mától barátok vagyunk! – mondja félrészeget, anyáskodva, a haját dobálva.

Kicsit habozok, nem akarom neki elmondani, hogy mi volt az autós motelben kábé két hete. Intek a pincérnek, hogy vigye el a feles poharakat. Még éppen időben, már veszik le a kabátjukat a bejáratnál. Visszaülnek, mindenki elhelyezkedik, és úgy csinálunk, mintha nem lenne rohadt egyértelmű, hogy már mindenki tud mindent a másikról. Gábor nagyvonalúan rendelt mindannyiunknak egy felest. Viviennel összenézünk, csak simogatja a szögegyenes haját.

Felhajtottuk még egyet. Vagyis mi még egyet, ők pedig az elsőt. Bájcsesej, sa-többi. Desszertet nem kérek, csak még egy pohár bort. Először csak a vállamat fogja, majd a hátamat kezdi el simogatni úgy, mint amikor oviban ujjal rajzoltunk egymás karjára és próbáltuk kitalálni, hogy mi lehet az. Végre valami nem gör-csősen történik, már majdnem természetes, de meghal a pillanat, amikor Gábor úgy nevet, hogy közben néha rőfög is egyet. Megint cigiszünetet tartanak, kifelé menet megfogja a nyakam.

– Kérjünk még egyet, mert alig bírom elviselni ezt a faszt – mondja Vivien és már integet a pincérnek. Azt hiszem, ő nagyon nem bírja a piát, de én nem fogom leállítani. – Szóval! Akkor ma megtörténik, aminek meg kell történnie? – közben rángatja a szemöldökét, vigyorog, simogatja a haját

– Esélyes – mondom, nem vele akarom amúgy ezt megbeszélni. Már ott is van a pincér, gyorsan odaadjuk neki a pénzt és megkérjük, hogy az előzővel együtt ne írja fel a számlára. Fújtat egyet, úgy nevet ki minket. Teljesen végigmér, látom a szemében, hogy mennyire lenéz. Amikor odaér a pulthoz, sutyorog a többi pincérrel. Mind felénk fordulnak és hangosan felröhögnek. Vivien látja, hogy figyelem őket.

– Jajmár, szard le! Nincs miért szégyellned magad! Nem csinálsz semmi rossz-szat – pont azt mondja, amit magamnak szoktam mondogatni – És különben is,

azt hiszed, ezek nem itatnak le itt mindenféle negyvenes milfeket? És azt hiszed, hogy azok meg nem kurva boldogok, hogy végre kefélhetnek egy huszonéves-sel? Ugyan, mindenki ezt csinálja – nem kellene, hogy meglepjen, amit mond, de mégis. Vivien már nyilvánvalóan részeg. Túlgesztikulál beszéd közben, szinte hadonászik, aztán felemelkedik a székről és óbégat a pult felé. – Hé, te! Vidd vissza a poharat, nagyon kösz, tényleg!

A *Tanár úr* és Gábor megint veszik le a kabátjukat, megint ugyanúgy. Ismétlődik a mozdulatsor, mintha megragadtam volna térben és időben. Amikor a fiúk kikernek egy kör pálinkát, megpróbálok fejben számolni megint, hogy biztosra menjek, nem ismétlődik minden.

Bizonyos témákat kerülünk. Nem beszélünk arról, hogy ki honnan jött. Hogy mit csinálunk otthon. Egyáltalán arról, hogy van otthon. Vivien többször elismétli, hogy milyen jó, hogy most duplarandin vagyunk, mennyivel jobb így. Gábor először elégedett, de a duplarandi szónál Tanár úrral összenézünk. Nem mondunk semmit, csak ugyanúgy érezzük, hogy ez azért nem igaz. Mi ketten, az, hogy megadta a számát, az, hogy én rátörtem az ajtót, az, hogy térdeltünk egymással szemben, ez mind-mind nem igaz.

Felhajtunk még egyet. Vagyis mi még egyet, a negyediket, ők meg a másodikat. Elégedetten összenéznek, és konstatálják, hogy igen, a férfiak jobban bírják az alkoholt, mint a kis madárcsontú hölgyek. Persze. *Tanár úr* megint próbálkozik, megint először a szék, aztán a vállam, a hátam. Mire megint a nyakamhoz ér, már összezavarodom a számolásban és nem tudom eldönteni, hogy a feleseket számolom vagy hogy az idő telik. Vivien egyre jobban idegesít. Nagyon ócska dolog, hogy csücsörít, ha kérdez valamit Gábortól és dobálja a vasalt haját. *Tanár úr* is látja, ugyanúgy csak szánakozva mosolyog, mint én.

Gábort persze nem zavarja, kicsit közelebb hajol Vivienhez, és elkezd duruzsolni a fülebe valami középkori angol szövegről, hajósokról és az őket elcsábító szirénekről. Annyira röhejeselek, hogy *Tanár úrral* egyszerre nyúlunk a poharunkért és kuncogunk. Ő is odahajol hozzám és odasúgja a fülembe, hogy *ne haragudj*. Csak nevetek rajta, ugyan, legalább egy kicsit megnyugtat ez az este, hogy legalább én nem vagyok ennyire gáz. Vagyis éppen most nem vagyok gáz.

– Mi legyen? Hagyjuk őket? – mondja, és ahogy elnézem, már nem Vivien simogatja a saját haját, hanem Gábor. Csak most jövök rá, hogy a fickónak ez a mindene, ezért van ez az egész. Simogatja, méricskéli, hogy éppen a melle alá ér.

– Persze! Már alig vártam, hogy ezt mondd! – gyorsan megiszom a maradék italom, felkapom a táskám és megyünk is. Pár lépés után észreveszem, hogy futok.

Vivien és Gábor talán észre sem vette, hogy ott hagytuk őket. Azt hittem, visszamegyünk a szobába, de megfogta a kezem és csak húzott maga után. Magabiztos volt, végig biztatón mosolygott. Amikor felvettük a kabátunk, külön köszönt minden pincérnek. Azok, mint régi ismerősök, poénkodtak vele valamin, amit nem értettem, a keresztnevéen szólították.

Most közel sem olyan kínos, mint abban a sárga szobában pár hete. Még kihív az erkélyre, megint cigizni akar, borzasztó füstszaga van már így is. Az erkély közös a szomszéd szobával, óvatosan belesek oda, miközben vigyorgunk egymásra. Ő

nem akarja látni, mi van ott. Mint egy béna titkosügynök, behúdom a nyakam, mintha a kabátom láthatatlanná tehetne, úgy hátrálok és leskelődök. Csak egy pillanat, míg eljut az agyamig, hogy Vivien az ágy végében táncol Gábornak.

– Ne is mondd. Legutóbb én is láttam mennyire – keresi a szavakat – zavarbaejtő.

– Az – kicsit meghökkenve kérdezem: – Ugye nekem nem?

– Jézusmária, dehog – közben röhög.

– Inkább elindulok gyalog haza, mint hogy táncolnom kelljen.

– Ne aggódj. Ja, és a fürdőben a szellőző is közös. És ez nem a szagok, hanem a hangok miatt vicces – Először meg akarom kérdezni, hogy mégis miért ide jöttünk akkor, ha ilyen szar hely, aztán beugranak a pincérek. Mégsem vihet akárhova.

Amíg cigarettázik, bámul a távolba, mintha bármit is lehetne látni a sötétben. Kisváros ez, nincsenek kivilágított épületek. Közben végigmérem, próbálok rájönni, hogy tényleg, milyen perverziója lehet. Ezt a kérdést is Vivien éles hangján teszem fel magamban. Lassan nyomja el a cigit, először kis kört ír le a hamutartóban, majd félbehajtja a csikket.

Bent megnézi a szobát, túl otthonosan mozog. Elpakolja az óráját, bekapcsolja a tévét, kibont egy üveg vizet, megkínál vele. Az ágy végében fészkelődök. Vajon hány lánnyal járhatott már itt. Azt hiszi, hogy bambulok, szinte rám szól, hogy érzem magam otthon. Kis habozás és egy vállrándítás után rászánom magam a vetkőzésre. Lehetne rosszabb is, táncolhatnék a bibircsókos Gábornak. Lerúgom magamról a cipőmet, szétdobálom a dolgaimat, és visszavágódok a biztos pontra, az ágy végébe.

Ő már az ágyon ül, a fejtámlánál, kábé egy méterre, kapcsolgatja a tévét, egy listából filmet próbál választani.

– Azta, mit szólnál a *Terminátor kettőhöz*?

– Akkor már inkább az *Alien*.

– Ne, nem lehetsz alienes csaj! Akkor legyen *Az amerikai szépség!* – kiált fel.

– Fú, szípiszuper. A *Lolita* nincs meg? – szinte azonnal megbánom, hogy ezt kimondtam, nem akartam nevetségessé tenni, vagy nem akartam azt mondani, hogy perverz vagy ilyesmi. Szerintem pár pillanatig le sem esik neki, ami éppen elég ahhoz, hogy elkezdjek számolni. Már majdnem ötnél járok, amikor felnevet.

– Én most valami habkönnyűt akarok, de ha nagyon szeretnéd, majd délutánonként felolvasok neked belőle – közben vigyorog. Igen, ő nem Gábor. Megfogja a karom és odahúz magához, összebújva nézzük a tévét, mint a nyugdíjasok, de ezt a megjegyzést megtartom magamnak. Aztán minden úgy történik, ahogy *kell*. Éjjel, amikor kimegyek a fürdőbe inni, eszembe jut Vivien vinnyogó hangja, ahogy majd meg fogja kérdezni, hogy *biztos? Semmi extra? Még csak meg sem vert?*

Amikor órákkal később valójában felébredek, megint hozott nekem kávé, ugyanúgy, két cukorral. Nem igazán emlékszem, hogy milyen pálinkát ittunk a végén, de nem kellett volna. Hatalmas erőfeszítés úgy tenni, mintha nem robbanna szét a fejem. Ő bezzeg már fogat mosott és megint tökéletesen néz ki. A kávéillat mellett érzek még valami furcsát.

– Utoljára gyerekkoromban éreztem ilyet. Amikor a disznót perzselték a

szomszédban – kicsit elszégyelli magát – De ezt ne áruld el senkinek! – kunco-  
gunk és meghallom a szomszédból a sírást, Vivien nyuszítását.

Kettesben reggelizünk, Vivien le sem jött, Gábor a pincérekkel sutyorgott egész  
végig, nem volt ideje leülni közénk. Amikor mindent megbeszéltek, még odaint  
nekünk, mi teli szájjal integetünk. Az ablakon át látjuk, hogy Gábornak az egyik  
pincérfiú bemutat egy hosszú, egyenes, fekete hajú lányt. Vivien volt az első  
ilyen lány, akit megismertem. Nem lettünk barátok, soha többé nem láttam.

## KIS NYELVI ÁMOKFUTÁS

*Rövid bevezető Elfriede Jelinek Düh című színművének részletéhez*

Ez csupán rövid minta abból a hosszú beszédszönyegből, ami a *Düh* (Wut) című, 2015-ös Jelinek-színmű. Ezúttal sem látunk konkrét cselekményt, tehát nem színre vitt terrortámadásokról akad el a lélegzetünk. Ha még emlékszünk a közismert párizsi eseményekre, a Charlie Hebdo elleni támadásra és a világméretű szolidaritásra, ha ezt még nem fedték el a későbbiek: Berlin, London és Barcelona, akkor tudjuk, miről van szó. Illetve: az itt közölt részlet nem is a „gyilkos” élclap elleni tömeggyilkosságot jeleníti meg áttételes módon, hanem a vele párhuzamos merényletet, szintén Párizsban, egy kóser boltban, az ottani vásárlók ellen. Egyszemélyes terrorcselekmény volt, a tettes vizuális nyomai még ma is fellelhetők a világhálón. Jelinek azonban nem doku-krónikát hoz, hanem a háttértörténetet megelevenítő légkört, atmoszferikus kitöréseket Homérosztól Heideggerig, gyűlöletrobbanásokat, demagóg dumaömlenyeket, komment-kirohanásokat, ezek jól felépített, mégis anarchikus egyvelegét. Ez a szédületes iramú, állandóan síkokat váltó, Euripidész, Goethe, a népirtó Ruanda, a terrorizált Párizs és a dühöngő Drezda között lebonyolított „nyelvi ámokfutás” ajándékoz meg bennünket a telített feszültséggel, ami korunk mediatizált történelmi valóságának sajátja. Ha esetleg bármivel azonosulni próbálnánk, azonnal filozófiai-pszichológiai tirádák gondoskodnak elidegenítésünkről. A szöveg tónusa ironikus, méghozzá nem egy, hanem szinte minden irányban: a hagyomány, a mitológia, a jelenkori virtuális világ és létélmény felé éppúgy ironizáló, mint a mindenkori ideológiagyártók és ideológiafogyasztó közösségek felé. Mi, európaiak, mi, földlakók vagyunk azok, akik valamennyien puszkaporos hordón ülünk, a bolygón. És a lőport magunkból keverjük, a saját tűrhetetlen indulatainkból, magunk töltögetjük sztereotip patronokba és sütjük el kicsiben-nagyban, hétköz- és ünnepnapokon. A fegyvereink: a kultúránk, a vallásunk, a betokosodott meggyőződéseink. Nem tudunk és nem akarunk együtt élni. Belegabalyodtunk a saját történelmünkbe, egyistenhiteinkbe, gyarmatosításainkba, haszonhajszáinkba és legbeváltabb eszközünk ismételt használatába: a nyílt színi, gyilkos erőszakéba. Ezen az útvesztésen, ezen a tengernyi, habzó hülyeségen és kegyetlenségen nyargal végig a nyelv; mintha ezek dühe repítené, mint ahogy tényleg: a butaságnál és a gyűlöletnél jobban mobilizálható energiaforrás nem nagyon van az emberi civilizációban. A *Düh* szatíra, de átvillózik rajta a tragikum, a menthetetlen történelemé. A darabot Münchenben mutatták be 2016-ban, azóta Németország-szerte játsszák.

# Düh

*részlet*

Felbóg a tenger, megrendül a föld, villámló kín döf a szívbe, és már halottak is. Jönnek valahonnan, vásárolnak a boltban, aztán meghalnak a mi istenünk, a névtelen keze által. Ő nem akarja, hogy éljenek. Voltaképp miért is ne?! Mert azok, amik, és mert az istenük az, aki, ezért ne éljenek, hiszen a lakásuk tele van arannyal, nekünk meg? Nekünk nincs semmink, nekünk az élet árnyékos fele jut, ők viszont, a zsidók mindig az élet napos oldalán állnak. Odaállnak mindig a fénybe, ilyen nincs, hogy mindig csak őket látni! Valamit csinálnunk kell. Valamit csinálnunk kell, hogy jobban lássanak minket. Embereket büntetünk, ez a dolgunk. Most épp ezeket itt. Ha a kincseik nem lesznek a miénk, és nem lesznek, akkor inkább ők se legyenek. Feldíszítjük magunkat a halálukkal, mint egy hajót, ami csónakokat vontat, mi, a fiatalság, a halált húzzuk magunk után, ezek nem bírnak leszakadni. A zsidók nem bírnak leszakadni rólunk. El kéne engedniük minket, de ők görcsösen kapaszkodnak belénk. Ennyire végveszélyben volnának? Már vannak is. És film készül a cselekményről, tettesünk magával hozott egy kis GoPro kamerát, milyen előrelátó!, talán jóslatot kapott és azért?, vagy előre készült erre az eshetőségre, ezért hozott magával kamerát? Videóra venni mindent, feltenni a netre, aztán rábízni egy címzetre, ezt megcsinálhatjuk bármikor, bárkivel, filmre vehetjük mindet, akik nem fogadtak be minket, így legalább megelőzzük őket, igen, ezt tette ez a fiatalember is, amúgy nincs annál több, hogy valaki fiatal, megtette, bizony, hiszen a technikával éppoly ügyesen bánik, mint Prométheusz a tűzzel, igen, ezt csinálta, videóra vette, aztán nyilvánossá tette, az elektronok készségesen dolgoztak helyette, a netes vonal, az működik. Magával hozta a kamerát, nem nagy árat adott érte, csak saját magát, a fiatalságát, azzal fizetett, de előbb mások fizettek, három zsidó vagy négy?, ki beszél róluk? Jó, én, de én se sokáig, mit csináljak, nem tudom leállítani magam, nem vagyok valami jó beszélő, vagy pláne elbeszélő, beszélek én, el, csak nem tudom, miről, szól ez valamiről?, nem, semmiről, se cselekmény, se mondanivaló, isten őrizz, hát akarom én, hogy valami nagy baj érjen? Mondjam azt, amit már mondtam eleget? Szavaljak arról, amire úgy sincsenek szavak, higgyem azt, hogy ettől a borzalom valóságosabb? Gyűlölöm ezt a sivár, gyilkos öregséget az ifjúságban – csak a fiatalok csinálnak ilyet! Nem, dehogyan akarok fiatal lenni, semmi pénzért, vagy ha igen, akkor nagyon sokba kerülne ez nekik, hogy én még egyszer fiatal legyek! Ennyit senki se fizet nekem, ennyit senki se perkál le nekem, mostantól már csak az öregség számít, habár sokat investáltam abba, hogy fiatal maradjak, nézzék csak ezt a polcot, azon nincs kamera, csak az én krémeim. Tengernyit használtam már belőle, csak hogy az öregségem odaveszne, oda a

kencehabokba, de nem, nem viszi el tengernyi sem, akkor hát vigye az ifjúságot, vesszen az a fiatalság, amelyik ilyen iszonyatos dolgokat művel, de hát ez nem megy csak úgy, szíre-szóra, a fiatalság védekezik, egyáltalán semmi se megy, még annyira se működik, mint a GoPro kamera – plusz még a laptopját is vitte magával, az a fiatalember, arcán az Éjszakával; ki plántálta belé ezt az embergyilkoló dühöt? Fogalmam sincs.

Őrjöngő, gyilkos düh, rugaszkodó lábak, surrogó kamera, nem, a kamera már nem surrog, be van építve a mobiltelefonba, be van építve és nem beszél, csak felvesz, nem hallani, de filmez, ott van, lát, figyel, veszi a láb rugaszkodását, a Kalasnyikov köpködését, miközben senki sem fékezi meg, erre az őrjöngőre senki nem vet kötelet, micsoda fekete harag ez? Micsoda fekete harag! De jaj, hiába készített elő és hozott magával mindent, ez a hülye laptop, basszus, nem működik. Külön bevitte a boltba, a kóser boltba, és erre nem kapcsol be, ez nem kóser! Most mit csináljunk? Gondot, azt ne. Majd csak megoldja a gonosztevő, majd csak elküldi az éterbe az éteren át, azt a videót, hadd tudja meg a világ, hogy ő öldökölve átverekedte magát Kháronig, az alvilági révészig, hadd tudják meg, hogy valaki átjutott, igen, a film is, a bolt komputerén küldte el, már ott áll a szerkesztőségek küszöbén, nem az én saram, hogy nem adják. Aztán romba dől a test-ház, a tette kész tettesé, gyereket nem ütött agyon, ennyiben más klisé – de hogy ő, a kóser bolti mézárós, a vásárlók gyilkosa ne lett volna tisztában azzal, hogy mit művel?, mivel támasztja ezt alá? Tisztában volt, nagyon is, csak még tisztább és gusztább, ha film is van, az többet mond ezer szónál, lehet, hogy már átléptem a határt?, nem tudom, csak beszélek itt, tudom, hogy egy gyilkosságról, azt is tudom, hogy a gyilkos híres lesz, meg fogjuk jegyezni a nevét, én még most is tudom, hogy jövőre is tudni fogom-e, azt nem tudom, addig tudom, amíg a dühöm el nem hagy. Ő pedig elköveti, aztán még egyszer elköveti, gyilkosságai úgy követik, mintha a kutyái volnának, de nem maradnak a sarkában, mindig jön a következő, három, négy, egész jó, és mintha ő maga, a filmcsináló lenne a negyedik, de nem, ő, ha jól számoltam, az ötödik halott, mi van, a rendőrnőt ezek szerint kifelejtettük?, tartok tőle, és az, aki olyan furán nyögött, ki is volt?, fogalmam sincs. Felhördültek-e áldozatai, mint a bika, mikor belé döfik a tört, vagy mint a többi állat, mikor iparilag végeznek velük, mindenütt vér, érzik a szaga, nem kell hogy a vágóhíd közelében lakjál, kilométerekre érződik a szag, ott fekszik a kóser boltban a halott, mindenki, aki nem él, ide hozzám! Hogy szép nyugodtan megvizsgálhassuk, zsidó-e vagy sem, azt azért nem árt előre tudni, azt azért jó, ha megmondják az embernek.

Emberből ugyanis van elég, állatból egyre kevesebb, tenyésztésük drága, zsidóból mindig több van a kelleténél, mindegy, hányan vannak, egyszerűen ott vannak mindenütt, mi befogadjuk őket, mi, a jótevőik, hiszen az összeset kiirhattuk volna, de mi meghagytunk néhányat, pedig el tudnánk lenni nélkülük, gyilkoló dühünk rájuk ront a házban, a boltban, minek vásárolnak? Éhen is veszhetnének, jobban tennék, ha nem mennének vásárolni, ha nem törődnének a létfenntartással, a halált úgymint kikapják tőlünk, fenntartás nélkül, elégedjenek meg ennyivel. Így aztán végbemegy az öldöklés, de csak akkor mondhatjuk, hogy lement, ha már filmre van véve, ha már vége a filmnek – de hát a film folytatódik. A lelkek a



halálos házból rárepülnek a filmre, nincs mód elszökni többé, a kamera által rögzített képeket memóriakártya tárolja, egy kávéscsésze-aljnál kisebb, kábé akkora, mint a kisujjam körme, jó, legyen Compact Flash; azt nem árt, ha először is kezelik, mint ahogy az elvett életet, azt is kezelték mintegy, de valamit persze vissza is kell adni, és a kártya akkor lesz csak érvényes, ha a halált már átvitték rá, ha úgyszólván beleégett már. Valami bizonyíték kell. Hiszen azért készült az egész, hogy lássák, különben minek ez a rengeteg erőfeszítés? Nem, ne ijedjenek meg, nem kell a saját lábukon menniük! Ajaj!, sóhajtok, ez nyilván nagyon fáj nekik – de nem, gyorsan végbement, lement, ez a fegyver szuperhatékony, a képek pedig tíz körömmel kapaszkodnak, azok már nem pusztulnak el. Mielőtt a halott még mondhatott volna valamit a városnak, talán köszönetet – köszönöm önöknek, hogy felvettek, nem azt, hogy a kamerával fel, hanem hogy ebbe a közösségbe, meg hogy ide is beengedtek – mielőtt még történe valami, már vége is van.

Az apokalipszis lovait megsarkantyúzzák, szájukból röpköd a hab, a sas üresen tér vissza, miután darabáruja, a pirított máj, a Tűzhozóé, elfogyott, azt ettem tegnap, a kóser bolt vásárlói mást akarnak enni, azért mentek oda vásárolni. Jól bevásároltak. A fájdalomk hozója, ő már nem suhan röptében, elzuhant sebtében, a lényeg, hogy estében, mint egy zsák, csapódott oda áldozatai mellé, úgy, mintha ők egyek volnának, pedig három-meg-egyek, vagyis négyen vannak. Az ötödik valahol másutt. Hagyja már ezt a kígyósziszegést, kérem, hagyja abba a beszédet, és ne villogtassa úgy a szemét, mert még azt hiszi valaki, hogy örül ennek az eseménynek, figyeljen, ha megint bemegy egy boltba, ne rohanjon be a szerencsétlen vásárló után, különben ön lesz az ötödik, nem, a hatodik, folyton elveszítem az áttekintést. Nem tudta volna rendesen leteríteni az áldozatait, úgy, hogy meg lehessen számolni őket? Egyszer, aztán még egyszer? Elhalálozhattak persze az Apa, a mennyei Atya által is. Ha ön ebben hisz, akkor ez történik. Az Atya küldte önt. Az Atya is viszi el. És kész.

Nem valami szép beszéd, nem is beszéd. A fiatalság a legdrágább kincsünk, aztán jönnek a bajok, de amíg fiatal az ember, addig a bajt is könnyebben viseli. Vagy nincs is baj? Nem abból jön ez? Nincs is semmiféle baj, semmi tragédia? Nem tudom. Meghalt három vagy négy zsidó. A sok millió meggyilkolt zsidóhoz képest ez szóra sem érdemes, a gyilkosnak is ez a véleménye, ő sem érdemesíti szóra, csak megörökíti a halált. Hogy elhiggyük. Hozott mindent, hozott kamerát, aztán megölt három, négy: négy embert, akik csak vásárolni akartak, így van ez. Sőt, laptopot is hozott, de a laptop valahogy nem működik, a harcos nem jut fel a netre, ott harcol, és ne tudjon róla senki? Ilyen nincs, hiszen ő csak azért csinálja, hogy tudjon róla mindenki, különben nem kerül fel a világhálóra, azért nem kerül fel rá, mert az már rá van terülve, rá van simulva, ezért nem látja, rajta van a net, de ő nincs rajta, ő maga a háló és azon terjed, most sokszorosíthatja magát, de később már nem, nincs kapcsolat, ezek az emberek halottak és fel vannak véve, ő vette fel őket, bátran, mint egy aggastyán, nem, annak is meg kellett mondani előbb, igen, bátran, vészt hozva tört be egy tők szokványos, nem, egy tők speciális boltba, ebbe a kóser boltba, ebbe az álmos üzlethelyiségbe, na, most ráközelítünk a házra, most már fenn van, jól van, magához tért, eddig nem működött, nem volt internetkap-



csolat, ezért a bolt komputerét vette igénybe a hős, az volt kéznél. E-mailben elküldte a memóriakártyára vett filmet, na de ezt már önök úgylis tudják.

Tudják. Nem önök voltak a címzettek, de azért tudják. Egyáltalán miért ülök ide, miért ültetem ide magam, miért ültetem át magam, ide, saját magammal szembe, amikor önök már mindent tudnak? Miért csinálom ezt? Nem azért ülök ide, hogy moderáljam magam – ebben az osztályban engem mindig szétültetnek, mint holmi fecsegőt –, nem a semmivézés a célom, de nem is valamilyen úr küldött ide engem, persze nem is követnék én semmiféle urat, nincs is nekem semmilyen uram, én az Éjszaka népéből származom, akárcsak a tettes, csak éppen éjjel mindig alszom, sajnos teljesen tétlenül, jó, hogy nem láttam, amikor elhagytam népem. Valakinek kellett ott lennie, az Éjszaka mélyén, különben nem volnék itt. Ez már csak így van. A zsidók házára kell ráközelíteni: ha nem tudjuk, ki hol lakik és melyik isten valahol máshol, akkor ráközelítünk a zsidókra és a házaikra, meggyilkoljuk a fiaikat, jó, tőlem az apáikat is, mindet, mindenkit meggyilkolunk, egy, kettő, három, négy vagy ezer, nekünk nem számít, vérüket az ajtóra kenjük, és nem csak az elsőszülötteket kapjuk el, elkapunk gyerekeket, aggastyánokat, anyákat, nagybácsikat, sőt nagynéniket is, ha valamiért kinéznek az ablakon. Ez, hogy így kinéznek, akár arra is indíthatna minket, hogy megkíméljük őket. Vagy épp arra, hogy ne. Ez csak rajtunk múlik, rajtunk, patriotákon, akik még a tüzet is figyelmeztetik, hogy ne csapjon túl magasra, mert a végén el talál borítani minket. És ha testnyílásainkban történetesen nincsen tűz – köztudott, hogy az őseim ezen lyukai segítségével lett lassan úrrá a külvilágon úgy, hogy tanulmányozva a tűz viselkedését, eloltotta vagy utánozta a tüzet, mikor hogy –, szóval ha bennünk nincsen tűz, akkor nekik rakunk tüzet.

Tüzet rakunk nekik és beledobjuk őket, mert ők és mi, olyan ez, mint a tűz és a víz, összetartoznak, de nem állhatják egymást. És sehol az istennő, aki megharagít minket vagy megvéd, minket, körülmetélteket, amúgy hova tűnt ő, az istennő?, hogy szólíthassuk, hogy mondhassuk neki, istennő, haragot zengj, ezt már mondtuk, hallják az éneket, az autórádióból jön, vagy tévesen az autóra fogtuk rá ezt a zenét, valójában máshonnan szól és valamelyik globális játékos nyomatja?, igen, valami zenét kérünk, és most zengjen, istennő, ön következik, haragot zengjen, ezét az emberét, aki haragra gyúlt és sok ezer kint szerzett minden embernek, akarom mondani, minden akháznak, már úgy értem, azoknak az ókori embereknek, nem az összesnek, végül is miért ne nevezhetnénk őket görögöknek, akárkik voltak is, akiknek azt a tenger kint szerezte, és mi is ilyen vészes haraggal száguldunk végig most gyarákon, boltokon, szerkesztőségeken, továbbá oszlopcsarnokokon, fiakat és lányokat nemzünk, akik hiába születtek, valamint szülőket, akik egykettőre gyermek nélkül, és gyerekeket, akik egykettőre szülők nélkül maradnak. Már ismerik ezt a sorsot, már hozzászoktak. Mi vagyunk a bosszúálló vésztörvényszék; ha gyengébbel találánánk magunkat szembe, hát nem sokáig találnák életben. Így ni, megvolt a baj, anyák, apák és a többiek, most már lehet jajgatni.

HALASI ZOLTÁN fordítása

## A sanzonénekes

Azon a délelőttön, amikor megpillantottam a turisták közt ülő Tony Gardnert, Velencében épp beköszöntött a tavasz.

A végén jártunk az első olyan hetünknek, amikor már kint játszottunk a piazzán. Ez bizony igazi megkönnyebbülés volt, miután annyit zsúfolódtunk a kávézó sarkában, elállva az utat a vendégek elől a lépcsőn. Elég erős szellő fújdogált azon a délelőttön, és az új ernyők összevissza csapdosott, mégis kicsit derűsebbnek és frissebbnek éreztük magunkat, és ez, gondolom, a zenénken is érződött.

De úgy beszélek, mintha egy együttes állandó tagja lennék. Valójában a „cigányokhoz” tartozom – a többi zenész így hív minket –, akik jönnek-mennek a piazzán, és a Caffék három zenekara közül mindig abba szállnak be, amelyiknek épp szüksége van rájuk. Többnyire itt, a Caffè Lavenában zenélek, de forgalmas délutánokon előfordulhat, hogy a Quadri fiúkkal játszom egy szettet, utána átmegek szembe a Florianba, majd ide, a Lavenába. Jól kijövök mindegyikükkel, és a pincérekkel is, és bármely más városban mostanra állandó helyem is lehetne. De itt, ahol rögeszmésen ragaszkodnak a múlthoz és a hagyományokhoz, minden másként van. Gitárosként bárhol máshol kapkodnának értem. De itt? Egy gitár! A kávézók vezetői nyugtalankodnak. Túl modernnek tűnik, a turistáknak nem fog tetszeni. Múlt ősszel vettem magamnak egy klasszikus dzsesszgitárt, aminek ovális hanglyuka van – egy olyat, amivel Django Reinhardt játszhatott –, így már senki sem nézhet engem rockzenésznek. Ez kicsit megkönnyítette a helyzetem, de a tulajoknak még mindig nem tetszik. Az az igazság, hogy ha az ember gitáros, lehet akár Joe Pass is, akkor sem adnának neki állandó munkát itt, ezen a téren.

Meg persze ott van az az apró probléma is, hogy nem vagyok olasz, arról nem is beszélve, hogy velencei. Ugyanez a helyzet a magas altszaxofonos cseh ürgével is. Szeretik a zenénket, a többi zenésznek szüksége van ránk, de hát nem igazán illünk bele a képbe. Csak játssz és maradj csendben. Így a turisták nem jönnek rá, hogy nem vagy olasz. Viselj öltönyt, napszemüveget, fésüld hátra a hajad, s senki sem fogja észrevenni – csak ne kezdj el beszélni.

De elég jól boldogulok. Mindhárom kávézói zenekarnak szüksége van gitárra – valamire, ami lágy, de biztosan üti az akkordokat a háttérből –, főleg mikor a rivális sátrakkal egyszerre kell játszaniuk. Megfordulhat az ember fejében: három zenekar játszik egyszerre egy téren? – az biztos kaotikus. De a Szent Márk tér elég nagy ahhoz, hogy elbírja. A téren sétálgató turista azt tapasztalja, hogy az egyik dallam elhalkul, miközben a másik erősödik – mintha rádióadók között keresgélne. Amit a turisták nem bírnak sokáig, az a klasszikus cucc, azaz a rengeteg áthangszerelt híres ária. Persze, ez a Szent Márk tér, az emberek nem a

legújabb popslágerekre kíváncsiak. De időnként olyasmire vágnak, amit felismernek, legyen az egy régi Julie Andrews-szám, vagy egy híres film betétdala. Emlékszem, amikor tavaly nyáron egyszer zenekarról zenekarra mentem és kilencszer játszottam el a „Keresztapát” egy délután.

Szóval azon a bizonyos tavaszi napon épp egy nagy csoport turistának játszottunk, amikor megláttam Tony Gardnert, aki egyedül ült és iszogatta kávéját, szinte pontosan előttünk, nagyjából hat méterre a sátrunktól. Folyton látunk hírességeket a téren, de nem vágódunk hanyatt tőlük. Esetleg a szám végén odasúgunk egymásnak. Nézd, az ott Warren Beatty. Nézd, az Kissinger. Az az a nő abból a filmből, amelyikben a férfiak arcot cserélnék. De amikor észrevettem, hogy Tony Gardner ül ott, az más volt. Most tényleg izgatott lettem.

Tony Gardner volt anyám kedvence. Otthon, a kommunista időkben, nagyon nehéz volt ilyen lemezeket beszerezni, de anyámnak megvolt nagyjából az egész kollekció. Egyszer, amikor még gyerek voltam, megkarcoltam egyik drága lemezét. A lakás olyan szűkös volt, és egy fiú abban a korban – hát szükségem volt mozgásra, főleg azokban a hideg hónapokban, amikor nem tudtam kimenni. Szóval azt játszottam, hogy a kanapéről a karosszékre ugráltam, de egyszer elszámoltam magam, s nekicsapódtam a lemezjátszónak. A tú egy reccsenéssel végighasított a lemezen – ez még jóval a CD-k előtt volt –, amire anyám berohant a konyhából, és ordítani kezdett. Nagyon rosszul éreztem magam; nemcsak azért, mert kiabált velem, hanem azért is, mert tudtam, hogy az egy Tony Gardner-lemez volt, és tudtam, milyen sokat jelentett anyámnak. És azt is tudtam, hogy most már ennek a lemeznek is olyan pattogó hangja lesz, miközben ő halkán dúdolja azokat az amerikai dalokat. Évekkel később, amikor Varsóban dolgoztam, és hallottam a feketepiaci lemezekről, anyám összes agyonhasznált Tony Gardner-albumát kicseréltem, beleértve azt is, amit megkarcoltam. Több mint három évembe telt, de folyamatosan, egyenként megvásároltam őket, és minden látogatáskor újat vittem anyámnak.

Így érthető, miért lettem olyan izgatott, amikor felismertem őt, alig hat méterre tőlem. Eleinte nem akartam hinni a szememnek, és könnyen meglehet, hogy egy ütemmel később váltottam akkordot. Tony Gardner! Mít mondott volna az én drága anyám, ha ezt tudta volna! Érte, az ő emlékéért oda kellett mennem hozzá, mondanom kellett neki valamit, nem számít, ha a többi zenész kinevet, és azt mondja, úgy viselkedem, mint egy liftesfiú.

De persze nem rohanhattam csak úgy oda hozzá, felborítva az asztalokat és székeket. Be kellett fejeznünk a szettet. A hátralévő három-négy szám, meg kell mondanom, igen gyötrelmes volt, és minden pillanatban azt hittem, hogy feláll és elmegy. De ő továbbra is ott ült, egyedül, a kávéjába meredve, kavargatva, mintha összezavarta volna az, amit a pincér hozott neki. Úgy nézett ki, mint bármelyik másik amerikai turista: halványkék pólót és laza szürke nadrágot viselt. A haja, amely a lemezborítókön nagyon sötét és nagyon csillogó volt, szinte teljesen fehér lett, de még mindig dúsan, ugyanúgy fésülve viselte. Mikor először megpillantottam, sötét szemüvegét a kezében tartotta – kétlem, hogy különben felismertem volna –, de ahogy tovább zenéltünk, és én tovább figyeltem, feltette a szemére, majd levette, majd újra feltette. Gondterheltnek tűnt, én meg csalódott voltam, hogy valójában nem is figyel a zenénkre.

Aztán befejeztük a szettet. Anélkül, hogy bármit is mondtam volna a többieknek, kisettem a sátorból, odamentem Tony Gardner asztalához, ahol egy pillanatra megrémültem, mivel nem tudtam, mivel kezdjem a beszélgetést. Mögötte álltam, de valamiféle hatodik érzék arra készítette, hogy hátraforduljon és felnézen rám – gondolom, az a sok év, ami alatt annyi rajongó odament hozzá –, és a következő pillanatban már be is mutatkoztam, és azt magyaráztam neki, mennyire csodáltam őt, anyám mekkora nagy rajongója volt – mindezt egy szuszra. Komoran hallgatott, pár másodpercenként bólogatva, mintha az orvosom lenne. Tovább beszéltem, mire ő pedig megkérdezte olykor:

– Valóban?

Egy idő után úgy gondoltam, ideje elmenni, így elkezdtem távolodni, amikor megszólalt:

– Szóval egy kommunista országból jött. Az nehéz lehetett.

– Az már a múlté – derűsen vállat vontam. – Most már szabad ország vagyunk. Demokratikus.

– Jó hallani. És a maga zenekara játszott nekünk az imént. Foglaljon helyet. Kér egy kávét?

Mondtam neki, hogy nem akarok zavarni, de most volt valami gyengéden ragaszkodó Mr. Gardner szavaiban:

– Nem, nem, foglaljon helyet. Azt mondja, az édesanyja szerette a lemezeimet.

Így hát leültem, és tovább meséltem: anyámról, a lakásunkról, a feketepiaci lemezekről. És bár nem tudtam felidézni a lemezek címeit, elkezdtem körülírni a borítóképeiket, és minden alkalommal, amikor ezt csináltam, feltartotta ujját, és valami ilyesmit mondott:

Ó, az az *Inimitable* lesz. *The Inimitable Tony Gardner*.

Azt hiszem, mindketten élveztük ezt a játékot, de aztán észrevettem, ahogy Mr. Gardner pillantása elmozdul rólam, és pont időben fordultam meg ahhoz, hogy megpillantsam a nőt, aki az asztalunk felé közeledett.

Azok közé az amerikai hölgyek közé tartozott, akik olyan előkelők, csodás hajjal, ruhával és alakkal: nem is veszed észre, hogy nem olyan fiatalok, amíg meg nem látod őket közelről. Távolról modellnek is nézhettem volna azokból a fényes divatmagazinokból. De amikor leült Mr. Gardner mellé, és a homlokára tolta napszemüvegét, rájöttem, hogy legalább ötvenéves, talán több.

– Ő Lindy, a feleségem – mondta nekem Mr. Gardner.

Mrs. Gardner rám villantott egy kissé erőltetett mosolyt, majd férjéhez fordult:

– És ő ki lenne? Szerezted magadnak egy barátot?

– Így igaz, drágám. Nagyon jól elbeszélgettünk itt ... Sajnálom, barátom, de nem tudom a nevét.

– Jan – gyorsan rávágtam –, de a barátaim Janeknek szólítanak.

Azt mondja, hogy a beceneve hosszabb az eredeti nevénel? – kérdezte Lindy Gardner – Az meg hogy lehet?

– Ne légy udvariatlan az úrral, drágám.

– Nem vagyok udvariatlan.

– Ne csúfolódj a nevével, drágám. Legyél jó kislány.

Lindy Gardner tanácstalan kifejezéssel felém fordult:

– Maga érti, hogy miről beszél ez? Hát megsértettem én magát?  
– Nem, nem – mondtam –, egyáltalán nem, Mrs. Gardner.  
– Mindig azt mondja nekem, hogy udvariatlan vagyok a közönséggel. De nem vagyok udvariatlan. Udvariatlan voltam az imént?

Utána pedig Mr. Gardnerhez:

– *Természetesen* beszélek a közönséggel, édesem. Ilyen vagyok *én*. Soha nem vagyok udvariatlan.

– Rendben, drágám – mondta Mr. Gardner. – Ne csináljunk belőle problémát. Különbösen is, ez az ember itt nem a közönség.

– Ó, nem? Akkor ki? Egy régen látott unokaöcs?

– Légy egy kicsit kedvesebb, drágám. Ez az ember kolléga. Egy zenész, egy profi. Épp az előbb szórakoztatott minket – a sátor felé mutatott.

– Ó, tényleg! – Lindy Gardner újra felém fordult. – Ott fent játszott az előbb? Hát az szép volt. Maga játszott a harmonikán, nemde? Nagyon szép!

– Köszönöm szépen. Valójában én a gitáros vagyok.

– Gitáros? Ugye csak viccel? Csak egy perce néztem magát. Ott ült a nagybőgős mellett, nagyon szépen játszott a harmonikáján.

– Elnézését kérem, valójában Carlo játszott a harmonikán. A nagy kopasz pasas.

– Biztos benne? Nem viccel?

– Drágám, szépen kértelek, hogy ne légy udvariatlan vele – Nem kiabált éppenséggel, de hangja hirtelen erős és haragos lett, most meg fura csend honolt. Ezt maga Mr. Gardner törte meg, szelíden ezt mondva:

– Sajnálom, drágám. Nem akartam rád förmedni.

Kinyújtotta kezét és megfogta vele a feleségét. Arra számítottam, hogy Mrs. Gardner ellöki magától, ő mégis közelebb húzta hozzá a székét, és a szabad kezét rátette az összekulcsolt kezekre. Így ültek néhány pillanatig: Mr. Gardner lehajtott fejjel, a felesége pedig üres szemmel bámulva a válla felett, a tér túloldalára, a Bazilika felé, bár úgy tűnt, nem lát semmit. Úgy tűnt, hogy néhány pillanatra nemcsak rólam feledkeztek meg, hanem mindenki másról is a piazzán. Ekkor Mrs. Gardner, szinte suttogva, ezt mondta:

– Minden rendben, édesem. Az én hibám volt, én idegesítettem fel.

Kicsit tovább ültek így, összekulcsolt kezekkel. Ezután a hölgy sóhajtott egyet, elengedte Mr. Gardner kezét, és rámnézett. Előtte is nézett már rám, de ez most más volt. Most éreztem a kedvességét. Olyan volt, mintha lett volna benne egy tárcsa, amit nullától tízig tudott felhúzni, és abban a pillanatban úgy döntött, hogy hatig vagy hétig felsrófolja; de nagyon erősnek éreztem, és ha bármilyen szívességet kért volna tőlem – mondjuk, hogy vásároljak neki egy csokrot a tér túloldaláról –, boldogan megtettem volna.

– Janek – mondta. – Ez a neve, ugye? Sajnálom, Janek. Tonymak igaza van. Semmi jogom nem volt hozzá, hogy így beszéljek magával.

– Mrs. Gardner, tényleg ne aggódjon...

– És megzavartam a beszélgetést. Biztos ilyen zenész-beszéd volt. Tudja, mit? Hagyom magukat, hogy folytassák.

– Semmi szükség rá, drágám – mondta Mr. Gardner.

– Dehogynem, édesem. Szinte *elemészt* a vágy, hogy benézzek abba a Prada üzletbe. Csak azért jöttem ide az előbb, hogy szóljak, tovább elleszek, mint gondoltam.

– Rendben, drágám – Tony Gardner most először egyenesedett ki, s nagyot sóhajtott –, ha tényleg úgy gondolod, hogy jól fogod ott érezni magad.

– Elképesztően jól fogom érezni magam abban az üzletben. Nektek kettőtöknek meg jó beszélgetést! – felállt, és megérintette a vállamat. – Magának minden jót, Janek!

Néztük, ahogy elmegy, majd Mr. Gardner kérdezett néhány dolgot arról, hogy milyen Velencében zenésznék lenni, konkrétan meg a Quadri zenekarról, ami épp abban a percben kezdett el játszani. Úgy tűnt, nem igazán figyel a válaszaimra, így arra készültem, hogy kimentem magam és elmegyek, amikor hirtelen így szólt:

– Szeretnék megbeszélni magával valamit, barátom. Hadd mondjam el, mit forgatok a fejemben, maga meg elutasíthat, ha úgy dönt.

Előrehajolt, és halkabban így folytatta:

– Elmondhatok magának valamit? Mikor Lindy meg én először jöttünk Velencébe, a nászutunkon voltunk. Huszonhét évvel ezelőtt. És bár rengeteg boldog emlékünk van erről a helyről, soha nem jöttünk vissza, legalábbis nem együtt. Szóval amikor ezt az utat terveztük – ezt a mi különleges utunkat –, eldöntöttük, hogy mindenképpen Velencében kell töltenünk néhány napot.

– Évfordulójuk van, Mr. Gardner?

– Évforduló? – ijedtnek tűnt.

– Elnézését kérem – mondtam. – Csak azért gondoltam, mert azt mondta, hogy ez egy különleges utazás.

Még egy darabig ijedtnek tűnt, aztán harsányan felnevetett – ekkor hirtelen eszembe jutott egy bizonyos dal, amit anyám folyton hallgatott, és annak a közepén volt egy rész, ahol Mr. Gardner beszélt (valami olyasmiről, hogy nem érdekli, hogy valami nő elhagyta): ott hallottam ezt a cinikus nevetést. Most ugyanez a nevetés morajlott végig a téren, majd ezt mondta:

– Évforduló? Nem, nem, nincs évfordulónk. De amit ajánlok, az ilyesmi lesz, mert valami nagyon romantikusnak szeretnék csinálni. Szerenádöt akarok neki adni: ahogy azt kell, velencei stílusban. Itt jön be maga a képbe. Maga gitározik, én meg énekelek. Egy gondolából csináljuk: az ablak alá evezünk, én meg onnan felénekelek hozzá. A hálószobánk ablaka pont a csatornára néz – sötétedés után tökéletes lesz. A lámpák a falakon tökéletesen megvilágítják a dolgokat. Maga meg én egy gondolában, ő meg az ablakban. Az összes kedvenc dalát. Nem kell sokáig csinálnunk, az esték még elég hűvösek. Csak négy-öt dalt, ennyire gondoltam. Nem lennék hálátlan. Mit szól?

– Mr. Gardner, megtisztelne vele. Amint mondtam, maga nagyon fontos személyiség számomra. Mikorra gondolt?

– Ha nem esik, akár este! Fél kilenc körül? Korán megvacsorázunk, hogy addigra visszaérjünk. Kitalálok valami kifogást, hogy elhagyhassam a lakást, és visszajövök, hogy találkozzam magával. Előre leszervezek egy gondolát, amivel visszajövünk a csatornán, megállunk az ablak alatt. Tökéletes lesz. Mit szól?

Elképzelhetik, hogy ez olyan volt, mint egy valóra vált álom. Emellett meg olyan kedves gondolatnak tűnt: ez a pár – a férfi hatvanas, a nő ötvenes –, amelyik úgy viselkedik, mint a szerelmes tinédzserek. Annyira bájos ötlet volt, hogy



majdnem meg is feledkeztem arról, aminek pár perccel azelőtt tanúja voltam. Úgy értem, valahol mélyen tudtam, hogy a dolgok nem lesznek olyan egyszerűek, ahogy azt ő találta.

Néhány percig még ott ültem Mr. Gardnerrel, hogy minden részletet megbeszéljünk: melyik dalokat akarja, milyen hangnemek felelnek meg neki, efféléket. Ezután ideje volt visszatérnem a sátorhoz, mivel kezdtük az új szettet, így felálltam, keztem ráztam vele, s mondtam, hogy számíthat rám este.

\*

Azon az estén, amikor Mr. Gardnerrel találkoztam, az utcák sötétek és csendesek voltak. Abban az időben mindig eltévedtem, ha túlságosan eltávolodtam a Szent Márk tértől, így, bár hagytam magamnak elegendő időt, és ismertem azt a kis hidat, ahova Mr. Gardner hívott, mégis késtem pár percet.

Pont egy lámpa alatt állt, gyűrött sötét öltönyt viselt, az inge pedig kigombolva egészen a harmadik vagy negyedik gombig, hogy kilátszott szőrös mellkasa. Amikor elnézést kértem a késésemért, ezt válaszolta:

– Mi az a pár perc? Lindy meg én huszonhét éve vagyunk házасok. Mi az a pár perc?

Nem volt ideges, de hangulata komornak és ünnepélyesnek tűnt – cseppet sem romantikusnak. Mögötte gyengéden hintázott a gondola, és megláttam, hogy a gondolás nem más, mint Vittorio, egy pasas, akit nem kedvelek túlságosan. Elöttem Vittorio mindig barátságos, de tudom – akkor tudtam –, hogy a magamfajta emberekéről, akiket ő csak így hív: „idegenek az új országokból”, mindenféle csúnya dolgot mond, ami egytől egyig hülyeség. Ezért, amikor azon az estén már-már testvéreként köszöntött, én csak biccentettem, és csendben vártam, hogy besegítse Mr. Gardner a gondolába. Utána odaadtam neki a gitáromat – a spanyol gitárt hoztam, nem azt, aminek ovális hanglyuka van –, és beszálltam én is.

Mr. Gardner folyton izgett-mozgott a gondola orrában, és egyik alkalommal olyan hirtelen mozdulatot tett, hogy majdnem felborultunk. Úgy tűnt, ő ezt észre sem vette, és miután elindultunk, már csak a vizet bámulta.

Pár percig csendben evezünk sötét épületek mellett, alacsony hidak alatt. Aztán felocsúdott gondolataiból, és ezt mondta:

– Figyeljen, barátom. Tudom, hogy megegyeztünk egy listában ma estére, de gondolkodtam... Lindy imádja azt a dalt, hogy „By the Time I Get to Phoenix.” Egyszer nagyon régen vettem fel.

– Persze, Mr. Gardner. Anyám mindig azt mondta, hogy a maga előadásában jobb, mint a Sinatráéban. És még annál a híresnél is, amit Glen Campbell énekel.

Mr. Gardner bólintott, ezután egy darabig nem láttam az arcát. Vittorio gondolás kiáltása visszhangzott a falakon, mielőtt bekanyarodott volna velünk.

– Gyakran énekeltem ezt neki – mondta Mr. Gardner. – Tudja, azt hiszem, szeretné hallani ma este. Ismeri a dallamát?

Mostanra kivettem a gitáromat a tokjából, így eljátszottam néhány taktust a dalból.

– Játssza magasabb hangnemben – mondta –, esz-dúrban. Így énekeltem az albumon is.

Így eljátszottam a dallamot ebben a hangnemben, és miután talán egy strófa lement, Mr. Gardner elkezdett nagyon lágyan énekelni, suttogva, mintha nem teljesen emlékezne a szövegre. De hangja szépen rezonált a csendes csatornában. Egy pillanatra újra kisfiú voltam, abban a kis lakásban, a szőnyegen feküdtem, miközben anyám kimerülten, talán összetört szívvel ült a kanapén, amíg Tony Gardner lemeze forgott a szoba sarkában.

Mr. Gardner hirtelen abbahagyta az éneklést, és ezt mondta:

– Rendben. Eljártsszuk a „Phoenix”-et esz-dúrban. Utána talán jöhet az „I Fall in Love Too Easily”, ahogy elterveztük. És a „One for My Baby”-vel zárjuk. Ennyi elég lesz. Nem fog ennél többet meghallgatni.

Úgy tűnt, ezután újra gondolataiba merült, és Vittorio halk evezésének hangja kíséretében tovább haladtunk a sötétségben.

– Mr. Gardner – mondtam végül –, remélem, nem bánja, hogy rákérdezek, de tud Mrs. Gardner az előadásunkról? Vagy kellemes meglepetés lesz?

Nagyot sóhajtott, majd ezt mondta:

– Gondolom, ezt a kellemes meglepetés kategóriába kell sorolnunk. – Majd hozzátette – Fogalmam sincs, hogy fog reagálni. Lehet, hogy el se jutunk a „One for My Baby”-ig.

Vittorio befordult egy újabb kanyarnál, ahol nevetés és zene csapta meg fülnket: nagy, kivilágított étterem mellett haladtunk el. Úgy tűnt, minden asztal foglalt, a felszolgálók sietve térültek-fordultak, a vacsorázók nagyon boldognak tündek, bár nem lehetett túl meleg a csatorna mellett az évnek ebben a szakában. A csend és sötétség után az étterem eléggé zavaróan hatott. Olyan érzés volt, mintha mi álltunk volna egy helyben, és a partról figyeltük volna, ahogy a bulihajó elhalad előttünk. Észrevettem, hogy néhányan felénk néztek, de senkit sem érdekeltünk különösebben. Amikor elhagytuk az éttermet, megszólaltam:

– Ez vicces. El tudja képzelni, mit tennének azok a turisták, ha rájönnének, hogy a legendás Tony Gardner csónakázott el mellettük?

Vittorio, aki nem igazán tud angolul, megértette a lényegét, és kuncogott. De Mr. Gardner csak hallgatott. Megint sötétben voltunk, egy keskeny csatornán, homályos bejáratok mentén, amikor ezt válaszolta:

– Barátom, maga egy kommunista országból jött. Ezért nem tudja, hogy hogy mennek ezek a dolgok.

– Mr. Gardner – mondtam –, az országom már nem kommunista. Most már szabad nép vagyunk.

– Sajnálom, nem akartam befeketíteni a népét. Maguk bátor emberek. Kívánom, hogy békében és jólétben éljenek. De amit mondani akartam, barátom, úgy értettem, hogy mivel onnan jött, ahonnan, természetesen vannak olyan dolgok, amiket még nem ért. Ugyanúgy, ahogy én sem értenék meg sok mindent a maga országában.

– Gondolom, ez igaz, Mr. Gardner.

– Azok az emberek, akiket az imént elhagytunk... ha odamenne hozzájuk, és megkérdezné: „Hé, emlékeznek Tony Gardnerre?”, akkor talán néhányan, vagy akár a többségük igent mondana. Ki tudja? De elevezni mellettük, ahogy épp tettük... még ha fel is ismertek volna, lázba jöttek volna? Kétlem. Nem tették volna le villájukat, nem szakították volna félbe a gyertyafényes romantikázásukat. Miért is kéne? Csak egy sanzonénekes vagyok a régmúltból.



– Ezt nem tudom elhinni, Mr. Gardner. Maga egy klasszikus. Maga olyan, mint Sinatra vagy Dean Martin. Az ilyen klasszikusok sohasem mennek ki a divatból. Nem úgy, mint ezek a popsztárok.

– Maga nagyon kedves, hogy ezt mondja. Tudom, hogy jót akar. De pláne ezen az estén ne viccelődjön velem.

Tiltakozni akartam, de valami a viselkedésében azt sugallta, hogy hagyjam az egészet. Így csendben haladtunk tovább. Őszintén szólva, elkezdtem gondolkodni azon, hogy mibe keveredtem, mi lehet ez az egész szerenád-dolog. Na és ők amerikaiak, végső soron. Ki tudja, lehet, hogy mihelyt Mr. Gardner énekelni kezd, Mrs. Gardner az ablakhoz megy, és ránk lő.

Lehet, hogy Vittorio is hasonlóra gondolt, mert mikor egy lámpa alatt mentünk át, úgy nézett rám, mintha ezt mondaná:

– No, fura egy figurát fogtunk ki, nemde, *amico*?

De nem reagáltam rá. Nem voltam hajlandó a hozzá hasonlókkal szövetkezni Mr. Gardner ellen. Vittorio szerint a magamfajta idegenek kifosztják a turistákat, szemetelnek a csatornába, szóval tönkreteszik az egész átkozott várost. Néha, amikor rossz passzban van, azt mondja, hogy rablók vagyunk – sőt, erőszaktevők. Egyszer rá is kérdeztem, igaz-e, hogy ilyesmiket terjeszt, de persze esküdözött, hogy mind hazugság. Hogy lehetne rasszista, mikor van egy zsidó nagynénje, akit anyjaként szeret? De egy délután, amikor Dorsoduróban azzal próbáltam elütni az időt, hogy kihajoltam a hídról, épp egy gondola úszott át alatta. Három turista ült benne, Vittorio meg fölöttük állt evezőjével, ahol az egész világ füle hallatára mondta ugyanezeket a szemétségeket. Szóval szemezhet velem amennyit csak akar, nem kap tőlem semmiféle bajtársiasságot.

– Hadd áruljak el egy titkot – mondta hirtelen Mr. Gardner. – Egy apró titkot az előadásunkról. Profi a profinak. Elég egyszerű. Valamit tudnia kell, nem számít, hogy mit, de valamit tudnia kell a hallgatóságáról. Valamit, ami alapján meg tudja különböztetni ezt a közönséget a tegnaptól. Például mondjuk Milwaukeeban van. Felteszi magában a kérdést: mitől más, mitől *különleges* a milwaukeei közönség? Mi különbözteti meg a madisoni közönségtől? Ha nem jut eszébe semmi, addig próbálkozik, amíg valami mégis bevillan. Milwaukee, Milwaukee...? Milwaukee-ban finom a sertésszelet. Ez megteszi, ezt használja majd, ha színpadra lép. Nem kell egy szót sem szólnia erről nekik, hanem ez jár majd a fejében, miközben zenél: ezek az emberek maga előtt finom sertésszeletet esznek. Érti, miről beszélek? Így aztán úgy néz a közönségre, mint akit ismer, akinek tud játszani. Na ez az én titkom. Profi a profinak.

– Hát, köszönöm szépen, Mr. Gardner. Sosem gondoltam erre így. Tanács egy olyan nagy előadótól, mint maga... sosem fogom elfelejteni.

– Szóval, ma este – folytatta – Lindy előtt zenélünk. Lindy a közönségünk. Ezért elmondok valamit magának Lindyről. Szeretné hallani?

– Persze, Mr. Gardner – válaszoltam. – Nagyon szeretném hallani.

Az elkövetkező néhány percig ott ültünk a gondolában, körbe-körbe úszva, miközben Mr. Gardner mesélt. Időnként a hangja morgásba halkult, mintha magának beszélne. Máskor meg, ha egy lámpa vagy ablak ránk világított, eszébe jutottam, felemelte hangját, és ilyesmit mondott:

– Érti, mit akarok mondani, barátom?

A felesége, amint mondta, egy minnesotai kisvárosból származott, Amerika közepéről, ahol tanárai sokat szidták, mert tanulás helyett mindig filmsztárokat csodált a magazinokban.

– Amire ezek a hölgyek sose jöttek rá, az az volt, hogy Lindynek nagy tervei voltak. És nézze meg most: gazdag, szép, bejárta a világot. Na és azok a tanárok? Hol vannak ők most? Milyen életük volt? Ha több filmmagazint néztek volna, ha több álmuk lett volna, talán nekik is lehetett volna kis részük mindabból, ami ma Lindyé.

Tizenkilenc éves korában elstoppolt Kaliforniába, mert Hollywoodba akart eljutni. Ehelyett Los Angeles külvárosában találta magát, ahol pincérnőként dolgozott egy útmenti étkezdében.

– Meglepő dolog – mondta Mr. Gardner. – Ez a kis étkezde, egy kis átlagos hely az autópálya mellett. Végül kiderült róla, hogy a lehető legjobb hely volt, ahol Lindy kiköthetett. Mert mindig ambiciózus lányok jártak ide, reggeltől estig. Itt találkoztak heten, nyolcan, vagy még többen, megrendelték kávéjukat, hotdogjukat, és órákig ott ültek és beszélgettek.

Ezek a lányok – Lindynél mind kicsivel idősebbek – Amerika minden szögletéből érkeztek ide, és legalább két-három éve Los Angeles körzetében éltek. Az étkezdébe mentek, hogy megosszák egymással a pletykákat, saját történeteiket, taktikákról beszéljenek, nyomon kövessék egymás előrehaladását. De a hely fő vonzereje Megben rejlett, egy negyvenes éveiben járó nőben, aki, akárcsak Lindy, felszolgáló volt.

– Ezek a lányok úgy tekintettek Megre, mint a nővérükre, a bölcsesség kútfőjére. Mert egyszer ő is pontosan olyan volt, mint ők most. Azt meg kell értenie, hogy ők komoly lányok voltak, ambiciózusak, elszántak. Hogy beszéltek-e ruhákról és cipőkről és sminkekről, mint a többi lány? Hát persze. De csak azokról a ruhákról és cipőkről és sminkekről, amik segítenék őket abban, hogy sztárhoz menjenek feleségül. Hogy beszéltek-e filmekről? Beszéltek-e a zenei életről? Biztosra veheti. De arról beszéltek, hogy melyik filmsztárok és énekesek voltak egyedülállók, kik éltek boldogtalan házasságban, kik váltak. És Meg, látja, minderről mesélni tudott nekik, és még sok-sok másról is. Meg már előttük megjárta ugyanezt az utat. Az összes szabályt, az összes cselt ismerte, ha arról volt szó, hogyan kell férjhez menni egy sztárhoz. És Lindy köztük ült, és mindent magába szívott. Az a kis hotdog-étkezde volt az ő Harvardja, Yale-je. Egy tizenkilenc éves minnesotai? Megborzongok most, ha belegondolok, mi történhetett volna vele. De szerencséje volt.

– Mr. Gardner – mondtam –, ne haragudjon, hogy félbeszakítom. De ha ez a Meg annyi mindent tudott mindenről, akkor hogyhogy ő maga nem ment feleségül egy sztárhoz? Miért foglalkozott hotdog-felszolgálással ebben az étkezdében?

– Jó kérdés, de maga nem egészen érti, hogy hogy megy ez. Oké, ez a hölgy, Meg – neki nem sikerült. De a lényeg az, hogy látta azokat, akiknek igen. Érti, barátom? Ugyanolyan volt, mint azok a lányok: látott olyanokat, akiknek sikerült, másokat, akiknek nem. Látott bukásokat, látott sikereket. Az összes történetet el tudta mesélni a lányoknak, akik közül néhányan tanultak belőle. Mint például Lindy. Amint mondtam, ez volt az ő Harvardja. Ez tette azzá, akivé lett.

Megadta neki azt az erőt, amire később szüksége volt, és haj, nagyon nagy szüksége volt rá. Hat év kellett az első áttörésig. El tudja képzelni? Hat év manőverezés, tervezés, kockázat, áldozat. A folyamatos esés, csőd. Nem adhatja fel az első néhány csapás után. Azok a lányok, akik feladják, végül senkikhez mennek férjhez semmi kisvárosokba. De közülük csak néhány, mint Lindy, képes minden csapásból tanulni, erősebben, keményebben visszatérni, harcolni. Azt hiszi, Lindyt nem érték megaláztatások? Még ilyen szép és vonzó létére is? Amire az emberek nem jönnek rá, az az, hogy a szépség még felét sem teszi ki a dolognak. Ha rosszul használod, kurvaként fognak kezelni. Szóval hat év után végre megvolt az áttörés.

– Akkor ismerte meg magát, Mr. Gardner?

– Engem? Nem, nem. Még egy darabig nem léptem színre. Dino Hartmanhoz ment férjhez. Sosem hallott Dinóról? – itt Mr. Gardner egy kissé rosszindulatúan felnevetett. – Szegény Dino. Gondolom, az ő lemezei nem jutottak be a kommunista országokba. De azért elég nagy neve volt abban az időben. Sokat énekelt Vegasban, volt néhány aranylemeze. Amint mondtam, ez volt Lindy áttörése. Amikor megismertem, Dino felesége volt. A jó öreg Meg elmagyarázta, hogy ennek ez a rendje. Persze, előfordulhat, hogy egy lány olyan szerencsés, hogy rögtön a csúcra tör, hozzámegy egy Sinatrához vagy Brandóhoz. De általában nem ez történik. Egy lány hajlandó kell legyen arra, hogy kiszálljon a második emeleten, körbejárjon picit. Hozzá kell szoknia az ottani levegőhöz. Utána, egy napon, talán, ott a második emeleten összefuthat valakivel, aki a tetőlakosztályból ugrott le néhány percre, talán hogy valamit felvigyen. És akkor ez a pasi azt mondja a lánynak: „hé, mit szólnál hozzá, ha felhívnálak magammal, fel a legfelső emeletre?” Lindy tudta, hogy ez a dolgok rendje. Nem lankadt, amikor hozzáment Dinóhoz, nem vesztett ambícióiból. És Dino tisztességes fickó volt. Mindig kedveltem. Ezért, bár ahogy megpillantottam, rögtön beleszerettem Lindybe, nem tettem semmit. Tökéletes úriember voltam. Később tudtam meg, hogy pont ez tette Lindyt még elszántabbá. Csak csodálni lehet egy ilyen lányt! El kell mondanom, barátom, hogy ebben az időben fényes, fényes sztár voltam. Gondolom, ez idő tájt hallgatott az anyja is engem. De Dino – hát az ő csillaga kezdett leáldozni. Sok énekesnek volt nehéz sorsa abban az időben. Minden változóban volt. A fiatalok Beatlest, Rolling Stones-t hallgattak. Szegény Dino túlságosan úgy hangzott, mint Bing Crosby. Megpróbálkozott egy bossa nova lemezzel, az emberek kinevették. Hát ideje volt, hogy Lindy kilépjen. Senki nem vádolhatott minket abban a helyzetben. Azt sem hiszem, hogy Dino minket hibáztatott volna. Hát léptem. Így került fel Lindy a tetőlakosztályba.

– Vegasban összeházasodtunk, megkértük a szállodát, hogy töltsen meg a fürdőkádát pezsgővel. Az a dal, amit ma eljátszunk: „I Fall in Love Too Easily” – tudja, miért választottam ezt? Akarja tudni? Londonban voltunk kicsivel az esküvő után. Reggeli után felmentünk a szobánkba, és a szobalány épp takarította a lakosztályunkat. De Lindy meg én olyanok vagyunk, mint a nyulak. Így hát bemelegyünk, halljuk, ahogy a szobalány épp porszívózza a társalgót, de nem látjuk, mert a válaszfal túloldalán van. Így lábujjhegyen besomfordálunk, mint a gyerekek, tudja? Beosonunk a hálószobába, becsukjuk az ajtót. Látszik, hogy a szoba-

lány már befejezte a hálót, ezért valószínűleg nem kell visszajönnie, de ezt nem tudjuk biztosan. Akárhogy is, nem érdekel minket. Letépjük a ruháinkat, szeretkezünk az ágyon, miközben a szobalány végig a másik oldalon van, ott tesz-vesz a lakosztályunkban, és fogalma sincs arról, hogy bejöttünk. Tudja, nagyon tüzesek voltunk, de egy idő után olyan viccesnek találtuk az egész dolgot, hogy csak neveltünk. Aztán abbahagytuk, és ott feküdtünk egymás karjaiban, és a szobalány még mindig kint volt, és mit tesz? Elkezd énekelni! Befejezte a porszívózást, hát mit tesz? Torka szakadtából elkezd énekelni, és basszus, pocsék hangja volt! Most még jobban neveltünk, de próbáltunk csendben maradni. Utána mit tesz? Abbahagyja az éneklést, és bekapcsolja a rádiót. És hirtelen Chet Bakert halljuk. Szép lágyan és lassan éneklő az „I Fall in Love Too Easily”-t. Lindy meg én pedig ott feküdtünk az ágyon, és Chet dalát hallgattuk. Aztán elkezdek nagyon gyengéden vele énekelni, Chet Bakerrel a rádióból, Lindy a karjaimban összekucorodva. Így történt. Ezért fogjuk előadni ezt a dalt ma este. Amúgy nem tudom, hogy emlékezni fog-e. Ki a franc tudja?

Mr. Gardner abbahagyta a mesélést, és láttam, ahogy elmorzsol néhány könnycseppet. Vittorio megint bekanyarodott, és ekkor vettem észre, hogy újra az étteremhez kerültünk. Még élettelibbnek tűnt, mint az első alkalommal, és egy zongorista – egy Andrea nevű pasi, akit ismerek – a sarokban zongorázott.

Ahogy újra a sötétbe jutottunk, ezt mondtam:

– Mr. Gardner, tudom, hogy nem tartozik rám, de látom, hogy az utóbbi időben nem lehet minden rózsás maga és Mrs. Gardner között. Csak azt akarom, hogy tudja: megértem az ilyesmit. Anyám gyakran elszomorodott, talán pont úgy, ahogy maga most. Azt hiszi, talált valakit, boldog, azt mondja nekem, hogy ez a pasas lesz az új apám... Az első néhány alkalommal elhittem. Utána már tudtam, hogy nem tart sokáig. De anyám sosem adta fel. És minden alkalommal, amikor megzuhan – talán ahogy maga ma este –, tudja, mit tett? Feltette a maga lemezeit és velük énekel. Azokon a hosszú teleken, abban a mi aprócska lakásunkban, kezében egy pohár valamivel kucorgott és lágyan énekel. És néha, tisztán emlékszem, a szomszédok a plafont verték, főleg, mikor olyan jó pörgős dalokat énekel, mint a „High Hopes” vagy a „They All Laughed”. Óvatosan figyeltem anyámat, de olyan volt, mintha semmit sem hallott volna – magát hallgatta, fejét ritmusra mozdítva, ajkai pedig a dalszövegeket követték. Mr. Gardner, el akartam mondani magának, hogy a zenéje átsegítette anyámat azokon az időkön, és biztos vagyok benne, hogy még milliókon segített. Így magán is segíteni fog – elkuncogtam magam, amit biztatásnak szántam, de a tervezettnél hangsabbra sikerült. – Számíthat rám ma este, Mr. Gardner. Minden tőlem telhető beleadok. Olyan jó leszek, mint bármelyik zenekar, meglátja majd. És Mrs. Gardner hallani fog minket, és ki tudja? Lehet, hogy a dolgok újra helyrejönnek maguk között. Minden kapcsolatban vannak nehéz periódusok.

Mr. Gardner mosolygott.

– Maga kedves ember. Értékelem, hogy segít nekem ma este. De nincs több időnk beszélgetni. Lindy most már a szobájában van. Látom, hogy ég a villany. Egy palazzo mellett jártunk, amit már legalább kétszer elhagytunk – most jöttem rá, hogy Vittorio körbe-körbe vitt minket. Mr. Gardner figyelte, hogy felesége mikor kapcsolja fel a villanyt, és minden alkalommal, amikor még mindig sötét

volt az ablak, még egy kört tettünk. Ez alkalommal fénylett a harmadik emeleti ablak, a redőnyök nyitva, és letről láttuk a plafon egy kis részét, rajta sötét gerendákkal. Mr. Gardner jelzett Vittoriónak, de ő már előtte abbahagyta az evezést, és lassan odavergődöttünk az ablak alá.

Mr. Gardner felállt, amitől a csónak újra vészesen elkezdett himbálózni, és Vittoriónak közbe kellett lépnie ahhoz, hogy egyensúlyban tartson minket. Ekkor Mr. Gardner nagyon halkán felszólt:

– Lindy? Lindy? – végül sokkal hangosabban: – Lindy!

Egy kéz még tágabbra nyitotta a redőnyt, majd egy alak kijött a keskeny erkélyre. Nem sokkal fölöttünk lámpa világított a palazzo falán, de a fénye nem volt erős, és Mrs. Gardner nem volt több egy sziluettnél. Azt viszont észrevettem, hogy mióta találkoztam vele a piazzán, felkötötte a haját, talán a vacsorájuk kedvéért.

– Te vagy az, édesem? – kihajolt az erkélyen. – Azt hittem, elraboltak vagy mi. Aggódtam érted.

– Ne légy butus, drágám. Mi történhetne egy ilyen városban? Különb is, hagytam neked üzenetet.

– Nem láttam semmiféle üzenetet, édesem.

– Hagytam neked üzenetet, hogy ne aggódj.

– Na és hol van ez az üzenet? Mi állt benne?

– Nem emlékszem, drágám – most már Mr. Gardner idegesnek tűnt. – Egy átlagos üzenet volt, tudod, valami olyasmivel, hogy kiugrottam cigiért...

– És azt csinálod most ott lent? Cigit vásárolsz?

– Nem, drágám. Ez valami más. Énekelni fogok neked.

– Ez valami vicc?

– Nem, drágám, ez nem vicc. Ez Velence. Ezt csinálják itt az emberek – körbe mutatott rám meg Vittorióra, mintha a mi jelenlétünk bizonyította volna őt.

– Elég hüvös van nekem itt kint, édesem.

Mr. Gardner nagyot sóhajtott.

– Hát akkor hallgathatod a szobából. Menj vissza a szobába, drágám, helyezd kényelembe magad. Csak hagyd nyitva az ablakot, és tökéletesen fogsz hallani minket.

Csendben nézték egymást. Ezután bement, amire Mr. Gardner csalódottnak tűnt, dacára annak, hogy pontosan ő javasolta ezt. Leszegte fejét egy újabb sóhajással, és láttam, hogy hezitált, vajon vigye-e véghez a tervét. Így ezt mondtam:

– Rajta, Mr. Gardner, kezdjük el. Játsszuk el a „By the Time I Get to Phoenix”-et.

Gyengéden elkezdtem néhány nyitóakkordot játszani, ritmus nélkül – egy olyan futamot, ami dallá alakulhat, vagy egyszerűen elnémul. Arra törekedtem, hogy úgy szóljon, mint Amerika: szomorú útmenti bárok, hosszú autópályák; és úgy hiszem, anyám is eszembe jutott, az, ahogy bementem a szobába és megláttam őt a kanapén, amint a lemezborítót nézi, amin egy amerikai út volt, vagy talán egy énekes, amint az amerikai autójában ül. Úgy értem, próbáltam úgy játszani, hogy anyám felismerte volna, hogy ugyanabból a világból jön, amit a lemezborítón látott.

Aztán, mielőtt észrevettem volna, mielőtt ritmust adtam volna a dallamomhoz, Mr. Gardner énekelni kezdett. Testtartása elég bizonytalan volt, ahogy a gondolában állt, és félttem, hogy bármelyik pillanatban elvesztheti az egyensú-

lyát. De hangja pontosan olyan volt, amilyenre emlékeztem: gyengéd, szinte rekedt, de testes, mintha egy láthatatlan mikrofonba énekelne. És, mint a legjobb amerikai énekesek, hangjában volt némi fáradtság, még egy leheletnyi habozás is, mintha nem lenne hozzászokva ahhoz, hogy így kitarja a szívét. A nagyok mind így csinálják.

Eljátszottuk ezt a dalt tele utazással és búcsúzással. Egy amerikai férfi elhagyja a nőjét. Folyton rá gondol, amint egyenként, versszakról verszakra áthalad a városokon: Phoenix, Albuquerque, Oklahoma, egy hosszú úton vezetve, ahogy anyám sose tehetette. Bár hagyhattunk volna mi is mindent így magunk mögött – gondolom, ezt érezhette anyám. Bár ilyen lett volna a szomorúság.

Mikor a végére értünk, Mr. Gardner ezt mondta:

– Oké, kezdjük is el a következőt. „I Fall in Love Too Easily.”

Mivel ez volt az első alkalom, hogy Mr. Gardnerrel játszottam, mindent óvatosan kellett kitapogatnom, de egész jól boldogultunk. Azok után, amiket mesélt nekem erről a dalról, folyton az ablakot figyeltem, de Mrs. Gardner nem volt sehol: se mozgás, se hang, semmi. Aztán befejeztük, és csend meg sötétség vett körül minket. Hallottam, ahogy valaki nem messze kinyitja a redőnyt, talán hogy jobban halljon. De semmi Mrs. Gardner ablakából.

Nagyon lassan eljátszottuk a „One for My Baby”-t, gyakorlatilag ritmus nélkül, és aztán megint csend volt. Újra az ablakot kémleltük, aztán végre, talán egy teljes perc múltán, hallottuk. Alig lehetett kivenni, de összetéveszthetetlen volt. Mrs. Gardner zokogott.

– Megcsináltuk, Mr. Gardner! – suttogtam. – Megcsináltuk. Megérintettük a szívét.

De Mr. Gardner nem tűnt elégedettnek. Fáradtan megrázta fejét, leült, és jelzett Vittoriónak.

– Vigyen minket a másik oldalra. Ideje bemennem.

Ahogy újra elindultunk, azt hittem, kerüli a pillantásom, mintha szégyellte volna magát amiatt, amit épp tettünk. Azon kezdtem el gondolkodni, hogy talán ez az egész terv egy rosszindulatú tréfa volt. Ezek a dalok simán jelenthettek szörnyű dolgokat Mrs. Gardnernek. Így hát eltettem a gitárom, és ott ültem, talán kissé morcosan: így utaztunk egy ideig.

Aztán egy sokkal szélesebb csatornába értünk, és az ellenkező irányból vízitaxi suhant el mellettünk, hullámokat verve a gondola alá. De már szinte Mr. Gardner palazzója előtt voltunk, és amint Vittorio hagyta, hogy a rakparthoz sodródjunk, ezt mondtam:

– Mr. Gardner, maga nagyon fontos része volt az én gyerekkoromnak. És ez az este nagyon különleges volt számomra. Ha most csak elköszönünk egymástól, és többé nem találkozunk, tudom, hogy egész életemben töprengeni fogok. Szóval, Mr. Gardner, kérem, árulja el. Az imént azért sírt Mrs. Gardner, mert boldog volt, vagy mert kiborult?

Azt hittem, nem fog válaszolni. A félhomályban csak görnyedt sziluett volt a csónak orránál. De miközben Vittorio a kötelet megkötötte, halkan ezt mondta:

– Gondolom, boldog volt, hogy így hallott énekelni. De persze, feldúlt is volt. Mindketten azok vagyunk. Huszonzét év hosszú idő, és ez után a kiruccanás után elválunk. Ez az utolsó közös utunk.



– Nagyon sajnálom, Mr. Gardner – mondtam gyengéden. – Gondolom, sok házasság ér véget, még huszonzét év után is. De legalább így tudnak elválni. Velencei nyaralással. Gondolából énekléssel. Nem lehet túl sok pár, akik elválnak, és ilyen civilizáltak maradnak.

– De mért ne lennének azok? Még mindig szeretjük egymást. Ezért sír ott fent. Mert még mindig úgy szeret engem, ahogyan én őt.

Vittorio fellépett a rakpartra, de Mr. Gardner meg én tovább ücsörögtünk a sötétben. Vártam, hogy többet mondjon, és egy pillanat múlva folytatta is:

– Amint mondtam, mikor először megpillantottam Lindyt, beleszerettem. De szeretett-e ő engem akkor? Kétlem, hogy egyáltalán eszébe jutott volna. Sztár voltam, egyedül ez számított neki. Az voltam, akiről álmódott, amit már az étkezde óta tervezett. Hogy szeretett-e vagy sem, nem számított. De huszonzét év házasság érdekes dolgokra képes. Sok pár szerelemmel indít, aztán pedig ráunak egymásra, végül megutálják egymást. De néha fordítva történik. Beletelt néhány évbe, de Lindy lassacskán belémszeretett. Eleinte el sem mertem hinni, de egy idő után nem hittem mást. Kis érintés a vállamon, amikor felálltunk egy asztaltól. Érdekes mosoly a szoba másik végéből, amikor nem volt semmi megmosolyogató, csak ő hülyéskedett. Fogadni merek, hogy ugyanannyira meglepődött, mint bárki, de ez történt. Öt-hat év múlva rájöttünk, hogy fesztelenek vagyunk egymással. Aggódtunk egymásért, törődünk egymással. Amint mondtam, szeretjük egymást. És még ma is szeretjük.

– Nem értem, Mr. Gardner. Akkor miért válnak el?  
Megint sóhajtott.

– Hogy is érthetné, barátom, amikor onnan jött, ahonnan? De kedves volt ma hozzám, ezért megpróbálom elmagyarázni. Az az igazság, hogy már nem vagyok az a sztár, aki valaha voltam. Ellenkezzen ameddig csak akar, de ahonnan mi jövünk, nem lehet az ilyesmit kikerülni. Már nem vagyok sztár. Na ezt simán elfogadhatnám, és lassan eltűnhetnék. Élhetnék a múltam sikereiből. Vagy azt mondhatnám: nem, még nem végeztem. Más szóval, barátom, visszatérhetnék. Sokan megtették az én helyzetemben, vagy még rosszabban is. De nem könnyű a visszatérés. Az embernek képesnek kell lennie arra, hogy sok mindent megváltoztasson, bár van, amit nagyon nehéz. Megváltoztatod, ami vagy. Még az olyan dolgokat is, amiket szeretsz.

– Mr. Gardner, azt akarja mondani, hogy a visszatérése miatt válik el a feleségtől?

– Nézze meg a többi férfit, azokat, akik sikeresen visszatértek. Nézze meg azokat a generációból, akik még mindig ott vannak. Mindenki újrabezásodott. Kétszer, néha háromszor is. Mindenki karján fiatal feleség. Rajtam és Lindyn mindenki röhögne. Emellett pedig van egy bizonyos fiatal hölgy, akire szemet vettem, és ő is rám. Lindy tudja, hogy megy ez. Régebb óta tudja, mint én, talán azóta, hogy Meget hallgatta abban az étkezdében. Átbeszéltük a dolgot. Megérti, hogy ideje külön útra térni.

– Még mindig nem értem, Mr. Gardner. A hely, ahonnan maga meg Mrs. Gardner jön, nem lehet annyira különböző az összes többitől. Ezért, Mr. Gardner, ezért van az, hogy azokat a dalokat, amiket annyi éven át énekelt, mindenhol értik az emberek. Még ott is, ahol én éltem. És mit mondanak ezek a dalok? Ha

két ember kisseret egymásból, és el kell váljon, az szomorú. De ha tovább szeretik egymást, örökre együtt kellene maradniuk. Ezt mondják ezek a dalok.

– Értem, mit mond, barátom. És kegyetlennek tűnhet magának, de ez ilyen. Higgye el, ez Lindyről is szól. Az a legjobb neki, ha most tesszük meg. Még egyáltalán nem öreg. Láta őt, még mindig gyönyörű nő. Most kell visszatérnie, amíg még van ideje: újra megtalálni a szerelmet, összeházasodni. Ki kell törnie, mielőtt már túl késő lenne.

Nem tudom, mit mondtam volna erre, de meglepett azzal, amit mondott:

– Az anyja... gondolom, sosem tört ki.

Gondolkoztam kicsit ezen, majd halkán mondtam:

– Nem, Mr. Gardner. Sosem tört ki. Nem élt eleget ahhoz, hogy lássa az országunkban végbement változásokat.

– Az szomorú. Biztos vagyok benne, hogy finom nő volt. Ha igaz, amit mond, és a zeném tényleg boldoggá tette, az sokat jelent nekem. Szomorú, hogy nem tört ki. Nem akarom, hogy ez történjen Lindyvel is. Nem, uram. Nem az én Lindyimmel. Azt akarom, hogy az én Lindyem kitörjön.

A gondola gyengéden nekiütődött a rakpartnak. Vittorio halkán odaszólt, kezét nyújtva, majd néhány pillanat múlva Mr. Gardner felállt és kimászott. Mire én is kimásztam a gitárommal – nem állt szándékomban ingyen fuvarért könyörögni Vittorióinak –, Mr. Gardner már elővette a pénztárcáját.

Vittorio elégedettnek tűnt azzal, amit kapott, és a szokásos kedves szólamaival és gesztusaival visszamászott gondolájába és elindult a csatornában.

Néztük, amint eltűnik a sötétben, aztán hirtelen Mr. Gardner egy csomó pénzt nyomott a kezembe. Mondtam neki, hogy ez túl sok, és hogy nekem óriási megtiszteltetés volt vele játszani, de hallani sem akart arról, hogy visszaadjak belőle.

– Nem, nem – mondta, miközben kezét arca előtt ingatta, mintha az egészet le akarná zárni: nemcsak a pénzügyet, de a velem való találkozást is, az estét, talán életének ezt a teljes szakaszát. Elindult a palazzo felé, de néhány lépés után megállt, és visszafordult, hogy rám nézzen. A kis utca, a csatorna, minden csendes volt, egy távoli televízió hangját kivéve.

– Jól játszott ma este, barátom – mondta. – Jó érzéke van hozzá.

– Köszönöm, Mr. Gardner. Maga pedig nagyon szépen énekelt. Úgy, mint mindig.

– Lehet, hogy visszamegyek a térre, mielőtt elutaznánk. Hogy meghallgassam magát, amint a bandával játszik.

– Remélem, Mr. Gardner.

De többé sosem láttam. Néhány hónappal később, ősszel hallottam, hogy Mr. és Mrs. Gardner elváltak. A Florianban mesélte nekem az egyik pincér, hogy valahol olvasta. Akkor hirtelen minden felidéződött arról az estéről, és kissé elszomorodtam, ahogy visszagondoltam rá. Mert Mr. Gardner elég rendes alaknak tűnt, és bárhogyan nézzük, visszatérés ide vagy oda, mindig egyike lesz a nagyoknak.

ALBERT NOÉMI fordítása



## TÁRSADALMI SZÍNHÁZ, AVAGY A TETTRE KÉSZ NÉZŐ ELŐÁLLÍTÁSA

Franz Kafka első töredékben maradt regényének, az 1927-től *Amerika* címen, majd az 1983-as kritikai kiadás óta *Az elkallódott fiú* címmel kiadott művének a zárórésze az Oklahomai Természeti Színházról szóló, befejezetlen fejezet. Társadalom és színház, illetve színház és társadalom viszonyának egészen sajátos felfogása jelenik meg itt. A regény főhőse, a szülei által Amerikába küldött kamasz, Karl Rossmann, miután a regény során különböző kalandokon és tapasztalatokon ment keresztül, ebben a részben jelentkezik az Oklahomai Természeti Színház felhívására. Karl a helyszínen összetalálkozik ismerősével, Fannyval, aki már tagja a színháznak, és tőle megtudja, hogy „ez a világ legnagyobb színháza (...), szinte határtalan”.<sup>1</sup> A lány azt is hozzáteszi, hogy „rég színház ez, de egyre nagyobb lesz”.<sup>2</sup> A jelentkezési folyamat során a felvételiztetők a kételkedő Karl megnyugtatták, hogy mindenkit tudnak használni, nem szükséges előképzettség. Felveszik az adatait, s ő – iratai nem lévén és némiképp szégyellve a lépését – a becenevét diktálja be: Negro. Az eljárás során nemcsak az adatait veszik fel, hanem minden más jelentkezővel együtt őt magát is. És mindenkit annak vesznek fel, ami, függetlenül a színházról. Annak, amilyen posztot, foglalkozást a társadalomban betölt. A felvétel során Karl megfogalmazza a kételyét: „nem tudom, alkalmas vagyok-e a színjátszásra. De összeszedem magam, és igyekszem minden feladatot teljesíteni”.<sup>3</sup> Ám erre nincsen szükség, az eljárás végén a felvettek között így jelenik meg a neve: „Negro, műszaki munkás”.<sup>4</sup> Amikor egy régi ismerősét megpillantja, látja annak a karszalagján, hogy „Giacomót sem színésznek vették fel, hanem liftesfiúnak”, és megállapítja, hogy „az Oklahomai Színház úgy látszik, tényleg mindenkit tud használni”.<sup>5</sup>

Kafka ebben a színház és a társadalom kapcsolatát tematizáló töredékben Karl nem valamilyen színházi intézmény, közösség, esemény szemlélőjeként, nem a nézőnek a helyzetében mutatja meg, hanem egy olyan szituációban, amelyben az Oklahomai Természeti Színház keretében folytathatja ugyanazt a tevékenységét, amit addig a társadalomban végzett. Úgy tűnik, mintha Kafka itt a társadalom, a hétköznapi élet és a színház azonosulását, eggyé válását vizionálná. Azt, hogy a színház magába olvasztja a hétköznapi életet, a társadalom egészét. Ebben a regényrészletben a színház magába integrálja a főszereplő létét, illetve mindenki másét, aki jelentkezik ide.

A mű fent idézett részletei azt jelzik, hogy ez a bizonyos Oklahomai Természeti Színház „szinte határtalan”, azaz majdnem mindent és mindenkit magába foglal, illetve ez a színház régóta fennáll, és egyre növekszik, mintha a népesedés növekedésével együtt terjedne ki mind több emberre. Kafkának ebben az elgondolásában a 20. század kezdetétől megfogalmazódó azon elképzelések nyoma ismerhető fel, amelyek a hétköznapi élet és a színház

---

A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

<sup>1</sup> Franz Kafka, *Az elkallódott fiú*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Palatinus, 2003, 235.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Uo., 243.

<sup>4</sup> Uo., 244.

<sup>5</sup> Uo., 247.

kölcsönhatását hangsúlyozzák, és az egyébként hagyományosan szembeállított, elkülönített két szféra egymásra hatását tekintik meglévő sajátosságnak vagy elérendő célnak. Kafkának ebben a szövegében a színház magához hasonítja a hétköznapi életet. Ebben az esetben nem a több évezredes európai színházi metaforáról van szó, nem a hétköznapi életben játszott mimikriáról. Kafka természeti színháza az, ami behatol, beleavatkozik a hétköznapi életbe, s ami magába olvasztja a szereplőket. Ez a színház nem elkülönült intézmény (épület, társulat), hanem egy egyetemleges létező. Az adott fejezettördéknek természetesen lehetnek ettől eltérő értelmezései is, olyanok, amelyek a természeti színházban való feloldódást a megváltással, a másvilággal stb. azonosíthatják.

Walter Benjamin 1934-ben megjelent Kafka-esszéjében az Oklahomai Természeti Színház epizódját a teljes életmű keretében értelmezi, és megállapítja, hogy „Kafka világa: világszínház. Számára az ember eleve színpadon áll. És a példa próbája: Az Oklahomai Természeti Színház mindenkit alkalmaz. Miféle mércével történik a fölvetel, rejtély marad. A színészi alkalmasság, amelyre többször gondolnánk, láthatóan nem játszik szerepet. Ezt azonban így is megfogalmazhatjuk: a pályázóktól nem remélnék semmi egyebet, mint hogy önmagukat játsszák”.<sup>6</sup> Benjamin megmutatja, hogy más Kafka-művekben is jelen van ez az analógia, illetve kölcsönös megfelelés. Ezekből itt csak egyet említek – kissé részletesebben, mint ahogy Benjaminnál előkerül –, *A per* utolsó, „Vég” című fejezetét, amelyben ez olvasható: „Őreg segédszínészeket küldenek értem – mondta magában K., és körülnézett, hogy még egyszer meggyőződjék róla. – Olcsó módon próbálnak végezni velem.’ K. hirtelen hozzájuk fordult és megkérdezte: – Melyik színházban játszanak? – Színház? – nézett az egyik úr tanácsot kérően a másikra, s a szája széle megrándult. A másik úgy viselkedett, mintha néma lenne, s szervezete makacs ellenállásával kellene megküzdenie. – Nem készültek fel rá, hogy kérdéseket kapjanak – mondta K., és kihozta a kalapját.”<sup>7</sup> Ebben a szituációban is azt a megfeleltetést, analógiát látjuk, amelyik egybefonja a színházat és a hétköznapi életet. Illetve azt, hogy ebben az esetben nem a regény hőse lép fel valamiféle valós vagy metaforikus színpadra, hanem ő hozzá jön el a két úr („talán tenoristák” – gondolja K.) ebből az egyetemlegesen létező színházból, hogy végül magával vigye és ledöfje őt. Ez a színház általi megszállás úgy lehetséges, ha mindaz, ami a hétköznapi életben történik, az színház is egyúttal, és ha mindaz, ami a színpadon történik, a hétköznapi élet része is egyben. Benjamin megfogalmazásában: „Kafka egész műve gesztusok kódexe, melyeknek koránt sincs eleve adott szimbolikus jelentésük a szerző számára, ellenkezőleg: új s mindig más összefüggésekben és kísérleti elrendezésekben vár tőlük ilyesmit. A színpad e kísérleti elrendezések adott helye”.<sup>8</sup> Később hozzáteszi: „A színpad, amelyen ez a dráma lejátszódik, a világszínház, melynek kördíszlete az ég”.<sup>9</sup> Mindez azt jelenti, hogy a színpadi cselekvés behatol a hétköznapi életbe, nincsenek külön játékosok és nézők, a szituációnak csak résztvevői vannak. *Az elkallódott fiú* egészének és az Oklahomai Természeti Színház epizódjának a befejezetlensége, nyitottsága azonban azt is jelzi, hogy Kafka nem tudott, vagy nem akart itt határozott irányt adni a színházi hatásérvényesítés folyamatának. Walter Benjamin szerint „ezek a személyek úgy keresnek a szerepeikkel helyet a Természeti Színházban, ahogy a hat Pirandello-féle szerep keresett egy szerzőt. Mindkét esetben a végső menedékről van szó; és ez nem zárja ki, hogy ez a hely a megváltás”.<sup>10</sup>

De hogy kerül a csizma az asztalra? Azaz Kafka prózája a társadalom és színház viszonyát firtató elemzésbe? Kafka ezekben a fent idézett műveiben társadalomnak és színház-

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Franz Kafka*, ford. Tandori Dezső, in: W. B., *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 799.

<sup>7</sup> Franz Kafka, *A per*, ford. Szabó Ede, Budapest, Európa, 1975, 279.

<sup>8</sup> Benjamin, i. m., 794.

<sup>9</sup> Uo., 795.

<sup>10</sup> Uo., 799.

nak, a hétköznapi életnek és a színpadnak olyanfajta átjárhatóságát, egymásba folyását írja le, amelyre a színházművészet mindig is vágyott. Igaz, Kafka esetében epikában, de felismerve, ráérezve arra a paradoxonra, hogy a színház mintha önként korlátozná a saját hatóerejét azzal, hogy elválasztja a színpadot és a nézőt, ahelyett, hogy összekapcsolná őket.

Fontos aláhúzni, hogy a Kafkánál megjelenő színházi analógia nem azonos a színház metaforával, nem illeszkedik a *theatrum mundi* hosszú európai hagyományába, abba a tradícióba, amelyik a színház fogalmaival, metaforáival írja le a hétköznapi élet mozzanatait. Sokkal inkább annak a nézetnek a pandanja, amelyet Nyikolaj Jevreinov képvisel, aki – a színház felől érkező – kitágítja a színház fogalmát a színházszerűsége, azaz a teatralitásra, és annak irányából mutatja fel, fogalmazza meg a színház(iasság) és a társadalom, a hétköznapi élet kapcsolatát. Jevreinov nézete szerint a teatralitás az emberi lét természetes, mindig adott közege, amelynek a színpad csak egy koncentráltabb formája. Mint írja, „a teatralitás olyan szervesen kapcsolódik az ember lényegéhez, hogy ha megszabadul is bizonyos nyomás alól azáltal, hogy arénákat, színházakat, karneválokat és egyéb intézményeket hoz létre, ahol ez az érzés magasabb feszültséget kapva levezetődik a professzionális »feszültséglevezetők«, a színészek által, az ember továbbra is gyakorolja a teatralitást az életben is, amely távol áll az intézményes színháztól. Az ember a valódi színház megalapítása előtt néhány évezreddel már a teatralitás hűbéresévé vált. Így van-e? A történelem határozott igennel válaszol.”<sup>11</sup> Jevreinov és Kafka ugyanabban az időszakban, az 1910-es évek elején fogalmazza meg társadalom és színház kapcsolatának ezt a szubverzív szemléletét, amely az intézményessé tett, s ekként lehatárolt, elkülönített, karanténba zárt és ily módon kontrollálható, zabolázható és betiltható színházi intézmény-kép helyett, azzal szemben egy, a létet átható, azt minden mozzanatában átítató színház(iasság) nézetét hangoztatja.

Ez a két felfogás nem tér ki a színházi gyakorlatra, a színházat (Kafka) és a teatralitást (Jevreinov) mintegy magától értetődő létezőnek, társadalmi-természeti adottságnak tekint. Akkor azonban, ha az intézményesült, lehatárolt, keretezett színház feltételrendszerét, működését, praxisát nézzük, az egyetemes adottságból korlát, szembenállás, paradoxonok sora lesz. Diderot a színész paradoxonjáról beszél a 18. század utolsó harmadában,<sup>12</sup> Rancière a néző paradoxonjáról szól a 21. század elején.<sup>13</sup> Dichotómiák és antinómiák sora terheli társadalom és színház viszonyának értelmezéseit. Különösen akkor, ha az európai színjátszás színháztörténetileg kanonizált fő sodrát vesszük tekintetbe. Színész és szerep, színpad és nézőtér, színjátszók és nézők, szöveg és előadás stb. kettősségei mindenekelőtt az intézményesült színházi formáknak, a gyakorlati működésnek a jellemzői, amelyek azonban csak nagyon szűk metszetét adják mindannak, ami a színházi jelenségek közegebe sorolható. A 20. században azok a színházi újítók, akik ezekkel az ellentmondásokkal szembenéztek, arra törekedtek, hogy kiszabadítsák a színházi cselekvést ezekből az antinómiákból, megváltoztassák a közreműködők és a befogadók helyzetét, viszonyát, a színrevitel helyét és szerkezetét, az előadás hatásmechanizmusait, a felvonultatott, alkalmazott mediális eszközöket stb.

Ezekben a törekvésekben több közös mozzanat is felismerhető. Ilyen a színházi előadásnak nem elsősorban műalkotásként, hanem eseményként való felfogása. Ilyen a textúra elsőbbségével szemben a testi vonatkozások előtérbe állítása. Ilyen a néző(k) fizikai pozíciójának átalakítása, megszokott helyzetéből való kimozdítása. Ilyen a néző(k) befogadói situáltságával szemben a részvételnek, az esemény alakításában való közreműkö-

<sup>11</sup> Nyikolaj Jevreinov, *Az élet teatralizálása*, ford. Abonyi Réka, in: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. Tompa Andrea, Budapest, OSZMI, 2006, 151.

<sup>12</sup> Denis Diderot, *Színészparadoxon*, ford. Görög Lívía, Budapest, Magyar Helikon, 1966. (Eredeti megjelenés 1775.)

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011. (Eredeti megjelenés 2008.)

désnek a lehetővé tétele, bátorítása. Ilyen a hagyományos kőszínházi nézőszámhoz képest nagyságrendekkel nagyobb közönség mozgósítására való törekvés. Ilyen az intézményesült színházi terek mellett vagy helyett más funkciójú intézmények időleges vagy tartós elfoglalása. Ilyen a színházi mivolt elleplezése, a színházi eszköztár társadalmi célokra való direkt vagy közvetett alkalmazása. És így tovább. Ezek az itt közösnek nevezett mozzanatok nem abban az értelemben közösek, hogy együtt, egyszerre jelenének meg. A felsorolt példák gyakran izoláltan tartalmazzák a törekvések egyikét-másikat. De valamennyi említett törekvés az uralkodó európai (kő)színházi hagyomány eltérítésén, kimozdításán munkálkodik.

Ebből a többféle törekvésből, izolált vagy tovább hagyományozódó módszerből és/vagy szemléletből kétségtelenül a legerősebb és leggyakoribb a nézőre gyakorolt hatásnak, a néző státuszának és pusztán nézésre való kárhóztatásának a megváltoztatása. Hogy ezt mennyire direkt eszközökkel és mennyire kikényszerítő módon próbálja egy-egy újító elérni, hogy a nézőből résztvevőt annak önkéntessége és hajlandósága alapján igyekszik teremteni, avagy a polgári illúziószínház szabályaihoz idomuló befogadót sokkoló módon, abban nagymértékű különbségek vannak. De mindenképpen a nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a (megújulásra törekvő) színház ne műalkotások létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban. Ki kell hát szabadítani a nézőt az őt – a közkeletű, elterjedt felfogás szerint – passzivitásra készítő arisztotelészi katarzis béklyójából.

Amikor Antonin Artaud az 1920-as, '30-as években a maga imaginárius színházát megfogalmazza, akkor sok oldalról és szempontból támadja meg kora nyugati társadalmát és színházi gyakorlatát. Színházi elképzelései egy átfogó és radikális társadalomkritika keretében illeszkednek, melyben elutasítja a nyugati civilizáció logocentrikus, individualista hagyományát. Elsődleges célja a színház(i előadás) nézőre gyakorolt hatásának radikális, akár az elviselhetetlenségig történő felerősítése. Az Alfred Jarry Színház első kiáltványában, 1926-ban arról ír, hogy az általa elképzelt színházban „minden egyes előadáson húsba vágó játéknak kell folynia. (...) A néző, aki eljön hozzánk, tudja, hogy valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az érzékei és a teste is a tét. És attól fogva úgy jár majd színházba, ahogy a fogászhoz vagy a sebészhez szokás”.<sup>14</sup> Artaud-t nem szokás a társadalmi színház összefüggésében tárgyalni, mivel nem valósított meg a társadalomra, a hétköznapi életre kiható, változást előidéző gyakorlatot. Nézeteiben azonban nemcsak az az igény jut kifejezésre, hogy sebet ejtsen a nézőn úgy, hogy a közönség felkiáltson fájdalomában, hanem az is, hogy a színház nem művészetként, hanem a valósággal megegyező módon hasson a nézőre. Amikor fogászati vagy sebészeti kezeléstről beszél, azt nem metaforikusan kell érteni. Az 1930-as évek elején, a Kegyetlen Színház kiáltványai és az ezeket értelmező levelek – bár elemekre tagolják az univerzális színházeszményt, mégis – azt a szemléletet és igényt artikulálják, hogy ez a színház hasson úgy, mint az életvalóság. Artaud szavaival: „»Kegyetlenség« helyett (...) mondhattam volna »életet« is”.<sup>15</sup> Ez a valóságként elgondolt színház azonban önmagát számolja fel, mivel úgy mond le a színház (művészet) imitációs fogalmáról, arról, hogy működtesse a reprezentáció eszközeit, hogy közben színház akar maradni. Mint Derrida írja híres esszéjében: „A Kegyetlenség Színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan”.<sup>16</sup> Artaud a nyugati civilizáció meghatározó tényezőit akarja felszámolni, illetve megváltoztatni a maga elképzelt színház eszközeivel,

<sup>14</sup> Antonin Artaud, *Alfred Jarry Színház Első kiáltvány*, in: A. A., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Budapest, Gondolat, 1985, 49.

<sup>15</sup> Artaud, i. m. 174.

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Ivacs Ágnes és mások, *Theatron* VI. 3–4. (2007. Ősz–Tél), 23–37. Itt: 24.

de mindezt azon az áron, hogy eközben az eszközül használt színház is e felszámolás áldozatául esik. „Artaud a színház lehetetlenségét is kívánta, el akarta törölni a színpadot, nem akarta látni, hogy mi történik ott, ahol még mindig az apa lakik és kísért”.<sup>17</sup> A színház-történeti utókor szempontjából Artaud-t nem sorolhatjuk a társadalmi színház közegebe, ám színház és társadalom viszonyáról kialakított különös elgondolása alapján nem lehet említés nélkül hagyni. Nézeteinek ellentmondásai, törekvéseinek paradoxonjai nem önmagukban, hanem hatástörténetükben nyerik el jelentőségüket. Elképzelései szerint az eszményi színész megtisztulás révén megszabadul valamennyi ráerakódott társadalmi konstrukciótól, és ugyanabban a társadalomban, amelytől ily módon elhatárolódik, képes lesz a közönségre radikális felforgató hatást gyakorolni, olyat, amely csak a forradalmakkal és a társadalmi krízisekkel rokonítható.

Amikor Bertolt Brecht – nagyjából Artaud-val egyidőben – a polgári illúziószínházzal és az arisztotelészinek nevezett dramaturgiával szembeni álláspontját kialakítja, sok szállal kötődik kora német színházi gyakorlatához. Ezt a mély involválódást nincs itt tér és ok részletezni, de említést érdemel, hogy amikor egyik fő színházújíró pályatársa, számos közös projektben munkatársa tevékenységét értékeli, azét, akitől az epikus színház terminust átveszi, akkor úgy fogalmaz, hogy „Piscator színházát forradalminak tartják. De nem az sem irodalmi, sem politikai szempontból, csak színházi az”.<sup>18</sup> Brecht maga ugyan csak a színházi közeg felforgatását tekinti meghatározó feladatának. Az epikus színház egyik kardinális jellemzője, hogy szakít az illúziószínháznak a nézőt az előadás atmoszférájába beszippantó, a nézőt a fiktív világba való beleélésre ösztönző hatásmechanizmusával. Ezzel szemben az epikus színház előadásainak „az emberek társadalmi együttélésének olyan ábrázolására kell törekedniük, amely lehetővé teszi, sőt, megszervezi, hogy kritikus, esetleg ellentmondó magatartást öltson a néző mind az ábrázolt történetekkel szemben, mindpedig azok ábrázolásával szemben”.<sup>19</sup>

Másként kell a színpadon játszani, másként kell hatni a közönségre, amivel a nézőt a megszokottól eltérő magatartásra kell ösztönözni. Ennek a változásnak a végső célja az, hogy „a színi művészetek (...) átlépnek a világmagyarázatot előmozdító stádiumból is abba a stádiumba, ahol a világ megváltoztatását mozdítják elő”.<sup>20</sup> Ez a megfogalmazás direkt utalás Marx 11. Feuerbach-tézisére. Ez az előmozdítás a nézőkön keresztül történik, ők lesznek, lehetnek azok, akik a színházi esemény hatására, ösztönzésére a társadalomban változásokat indítanak el, idéznek elő. Nem lehet természetesen pusztán erre redukálni Brecht színházeszményének egészét, de a társadalmi színház felől nézve, illetve a társadalom és színház viszonyában indukált meghatározott változtatást szem előtt tartva a nézői pozíció itt is kulcskérdés. A Brecht által az elidegenítő effektussal kapcsolatban írottak, a színpad-nézőtér aura alapú viszonyának folytonos megszakítása, illetve ellehetetlenítése, a színházi előadást szervező teátrális elemek demonstratív felmutatása természetesen ugyanilyen fontos tényezői az általa képviselt színházfelfogásnak és -gyakorlatnak. Az epikus színháznak a színészi vonatkozásairól, illetve Brecht rendezői gyakorlatáról korábban már írtam.<sup>21</sup> Itt a nézői pozíció átalakítására, felforgatására irányuló brechti törekvés kérdésére szorítkozom.

<sup>17</sup> Uo., 36.

<sup>18</sup> Bertolt Brecht, *Piscator's Theatre*, in: Michael Patterson, *The Revolution in German Theatre 1900–1933*, Boston, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, 152.

<sup>19</sup> Bertolt Brecht, *Tézisek a beleélés feladatáról a színi művészetben*, ford. Walkó György, in: *Színházi antológia. XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000, 133.

<sup>20</sup> Uo., 134.

<sup>21</sup> P. Müller Péter, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009, 141–144. Valamint P. Müller Péter, *A rendezői szemlélet és a színrevitel gyakorlata Bertolt Brecht munkásságában*, in: P. M. P., *Hamlettől a Hamletgépig*, Budapest, Kijarat, 2008, 135–141.

Az epikus színházi stádiumban a produkció s benne a színész a nézőt interakcióra készíti, közvetlenül megszólítja, kísérletezik vele, mindezt azonban a hagyományos színházi keretek fenntartásával. Témánk szempontjából jóval érdekesebb az ezt megelőző brechti kísérlet, amely a tandarab (*Lehrstück*) koncepciójával és gyakorlatával kimondottan radikális javaslatot tesz a néző és az előadás társadalmi erejének és hatásának felerősítésére. Bár a tandarabot (elterjedt nevén tandrámát) hagyományosan didaktikus, marxista téziseket sulykoló téziszövegeknek szokás tekinteni, Brecht nem a szövegeket, hanem azok csoportos színrevitelét tekinti a folyamatban résztvevők esztétikai és politikai nevelése eszközének. A tandarab felszámolja a színészek és a nézők elkülönítését, és ez utóbbiakat bevonja az előadás végleges formája kialakításának folyamatába, testi, akusztikus, verbális megnyilatkozásaik, közreműködésük révén. Ily módon a színházi esemény/folyamat helyszínére más-más diszpozícióval érkezett résztvevők egy közös, kollektív alkotás létrehozóivá válnak. Ezzel a színház által a produkcióra gyakorolt hatalmi kontroll megszűnik, az előadás kiszabadul a hivatásos színházcsinálók monopóliumából, és demokratikus módon, egy közösség akaratát, szándékait képviselő produktumot, eseményt hoz létre. A tandarab a – helyhez, percepcióhoz és viselkedési kódokhoz – kötött nézői pozíció kimozdítását, kiszabadítását irányozza elő, de nem mond le a nézőről mint befogadóról. Ugyanakkor a néző ebben a szituációban tevőlegesen (nem csak befogadóként) aktív, nem csupán megtekint (befogad) egy számára el- és előkészített produkciót, hanem részt vesz annak kialakításában. Vagyis az előadás aktív közreműködővé, egy kollektíva tagjává avatja a nézőt. Brecht úgy fogalmaz, hogy a tandarab teljesen megváltoztatja a színjátszás szerepét. Feloldja a színész és néző rendszert. Valójában csak színészeket ismer, akiknek egy része egyúttal tanul(ó) is.<sup>22</sup>

Brecht sem íróként, sem rendezőként nem rögzíti, nem véglegesíti a tandarabot, annak kialakítását a közreműködő résztvevők és a bevont médiumok révén éri el. Mindez a nézők aktivizálását, színházi és egyben társadalmi nevelését célozza. A tandarab tanítása „magának a cselekvésnek a habitualizálásában, a testbe íródásában rejlik: szituációkba beleállni, megoldásokat keresni, nézőpontot váltani, érveket és cselekvéseket kipróbálni, miközben a résztvevők végig ki vannak téve egymás tekintetének”.<sup>23</sup> Ily módon ez a fajta színház a benne való részvétel nyomán a társadalmi cselekvés megalapozójává, elindítójává válik, mert a megszerzett tapasztalat nem (csupán) a színház keretein belül, hanem a hétköznapi életben is érvényesíthető. Mindezt azonban úgy éri el (vagy szándékozik elérni), hogy nincsen a tandarabban útmutatás, instrukció, amit a résztvevőknek követniük kellene: az utat és a megteendő cselekvést maguknak kell felfedezniük és kimunkálniuk. Vagyis a tandarab – a róla kialakult és elterjedt felfogással ellentétben – korántsem didaktikus, nem propagandisztikus. Nemcsak az előadásba bevont szöveg anyaga alapján nem az, hanem azért sem, mert létrejöttében demokratikus, és evidens módon érvényre juttatja a „teatralitás szubverzív erejét”.<sup>24</sup> Brecht ezzel a kísérletével mintegy állandósítani igyekszik a színháznak a társadalom megmerevedett formáit felforgató hatását. Ez azonban az általa elképzelt módon az ő munkássága idején nem valósul meg, és ő maga is a színházi establishment keretei között folytatja a tevékenységét. A tandarab koncepciójá-

<sup>22</sup> Reiner Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, 31–224. Bertolt Brecht 29. feljegyzése. Idézte: <http://bgxmag.com/steinweg2chapters.aspx> (Letöltés: 2017. 08. 17.)

<sup>23</sup> Kricsfalusi Beatrix, *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?*, in: *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz, 2016, 17–29. Itt: 21.

<sup>24</sup> Kricsfalusi Beatrix, „Csinálni jobb, mint érezni”. *A Lehrstück és a brechti médiaarchívum*, in: K. B. Ellenálló szövegek. *A színház nem-dramatikus megszakításai*, Budapest, Ráció, 2015, 79–97. Itt: 89. A szerző itt Hans-Thies Lehmann megállapítására hivatkozik.



nak és módszerének hatása – és benne a színház és társadalom viszonyával kapcsolatos felfogás – majd az 1960-as évek során mutatkozik meg, mindenekelőtt Dél-Amerikában.

Brecht 1930-as évek eleji tandarab-kísérlete és a majd ehhez kapcsolódóan az 1960-as években kibontakozó társadalmi színházi törekvések között említést kell tenni egy kutatóról, aki az 1950-es évek közepén a szociológia szempontjából vetette fel a színház társadalmi hatásának és társadalmi cselekvésként való megjelenésének a kérdését. Az orosz származású francia szociológus, Georges Gurvitch 1956-ban publikálta egy az előző évben tartott előadását, *Sociologie du théâtre* címmel.<sup>25</sup> Ebben részben kutatási irányokat vázol fel, amelyek egyfelől a szociológia módszertanával és eszközeivel vizsgálják a színházi intézményrendszer számos összefüggését, és amelyek másfelől a teatralitásnak a társadalomban megfigyelhető jelenlétével, sajátosságaival foglalkoznának. E felvázolt célok között szerepel a színháznak mint a társadalmi kísérletezés eszközének az elgondolása. Ennek keretében felveti, hogy a hétköznapi életben olyan színházi alapú, de éppen színházi mivoltukban elleplezett helyzeteket, eseményeket kellene létrehozni, amelyekben a civil résztvevők nem sejtik, hogy egy megrendezett kísérlet alanyai. Ezek a megtervezett, színházi alapú szituációk „kollektív cselekvésekre ösztönöznének, kiszabadítva a közönséget a pontos és strukturált társadalmi státuszukból, és arra sarkallnák őket, hogy kapcsolódjanak be a színészek játékába és ezt terjesszék ki a hétköznapi életre”.<sup>26</sup> A különbég Brecht tandarabjától itt az, hogy Gurvitch a néző társadalmi cselekvésre történő ösztönzését rejtett módon bevetett színházi eszközökkel kívánja elérni, a megegyező mozzanat pedig az a szándék, hogy a színházi eszközökkel a színházon kívül, a társadalomban, a hétköznapi életben lehessen változásokat előidézni. A megtervezettség rejtett mivolta, elleplezése Gurvitch számára különösen fontos. Olyan moderált cselekvéseket gondol el, amelyek kapcsán a – be nem avatott – résztvevők nem sejtik, hogy kereteikben előre strukturált szituációk részeseivé válnak. Valóságként észlelik és élik meg, nem pedig reprezentációként az adott helyzetet, eseményt. Ezt az álcázott valóságsszínházat persze nem lehet bárhol, bármikor és bárkivel (bárkikkel) véghez vinni. Itt is szükség van lehatárolásra, keretekre. Ezért aztán Gurvitch leszűkítve és pontosítva e rejtőzködő társadalmi színház paramétereit, meghatározott csoportok és intézmények közégebe delegálja a szociológiai kísérletet. „A lehetséges csoportok: iskolákban, üzemekben, egyesületekben lévő (de nem párt vagy szakszervezeti) csoportok. Ami az időt illeti, a szociológiai megfigyelésnek »periodikusan« kellett volna »a csoport reakcióira irányulnia«.”<sup>27</sup> Ebből a színházzsociológiai elgondolásból színházi gyakorlat az 1960-as évektől lett, néhány – főként az amerikai kontinensen tevékenykedő – színházrendező révén.

Közülük a társadalmi színház témájához legszorosabban kapcsolódó alkotó Augusto Boal brazil rendező, aki az *elnyomottak színháza (teatro del oprimido)* elnevezésű elképzelésével és gyakorlatával közvetlen kapcsolatot teremt a fentiekben érintett Jevreinov, Brecht és Gurvitch között. Amikor Boal e tárgyban írott könyve (az 1974-ben spanyolul, 1975-ben portugálul, 1977-ben franciául publikált kiadás után) 1979-ben angol nyelven megjelenik, a borítón úgy méltatják, mint ami „a modern korszak legfontosabb színházelméleti munkája”. E kiadások megjelenésekor Boal száműzött, és bár az Egyesült Államokban folytatott rendezői tanulmányait követően az 1950-es évek második felétől elsősorban Sztanyiszlavszkij színészpedagógiája és rendezői módszere alapján dolgozott, az 1964-es

<sup>25</sup> Georges Gurvitch, *Sociologie du théâtre, Les lettres nouvelles* 34-36 (Jan. – June 1956), 196–210. Angolul Georges Gurvitch, *The Sociology of the Theatre*, in: *Sociology of Literature and Drama*, eds. Elizabeth Burns, Tom Burns, London, Penguin, 1973, 71–81.

<sup>26</sup> Gurvitch, i.m. 209. Idézi Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 432.

<sup>27</sup> Claudio Meldolesi, *A színház és a szociológia határán*, ford. Demcsák Katalin., in: *Színház és szociológia határán*, szerk. Demcsák Katalin, Imre Zoltán, Budapest, Kijárat, 2005, 35–106. Itt: 47.

brazil katonai puccs után (1971-es száműzetéséig) Brecht politikai színháza felé fordult, és aktivistaként is kereste a színház társadalmi berendezkedésre és folyamatokra való közvetlen hatásának a lehetőségeit. A Braziliában azokban az években végzett gyakorlati munkája elszigetelt maradt, de az 1970-es években az elnyomottak színházáról szóló könyvének több (már említett) kiadása meghozta számára az ismertséget. A kötetben kifejtett gondolatok és gyakorlatok kedvező fogadtatásra leltek az 1960-as években indult polgárjogi mozgalmak, demokratizálási folyamatok, radikális társadalomeszmények és a színházművészet megújítására irányuló törekvések közegében.

Brechthez hasonlóan Boal is Arisztotelésszel szemben pozicionálja magát, és a *Poétikában* kifejtett nézeteket súlyos kritikával illeti. Az előadás és a közönség viszonyának politikai implikációit előtérbe állítva azt mondja, hogy Arisztotelész hozta létre „az első, rendkívül erős poétikai-politikai rendszert, hogy megfélemlítse a nézőt annak érdekében, hogy felszámolja a közönségben meglévő »rossz« vagy illegális törekvéseket. Ezt a rendszert használja ki teljes mértékben a mai napig nemcsak a konvencionális színház, de a televíziós szappanoperák, a nyugati filmek: a mozi, a színház és a televízió – az arisztotelészi poétika alapján – egységesen lép fel a nép elnyomásában”.<sup>28</sup> Már az antik görög színház megteremtí az a hasítást, amely egyrészt elválasztja egymástól a színészt és a közönséget, ez utóbbit passzívításra kényszerítve, akik így nem befolyásolhatják a történéseket; másrészt elválasztva egymástól a hőst, aki az arisztokráciát és a hatalmat, illetve a kart, aki a népet képviseli. A nézőknek a hőssel kell együtt érezniük, felismerve annak tragikus vétségében saját, a társadalmi renddel szembeni késztetéseiket. A hős bukása e késztetések elfojtását eredményezi. Ez a katarzis voltaképpeni célja: a társadalomellenes késztetésektől való megtisztítás.<sup>29</sup> Boal szerint a polgári társadalom ugyanezt a funkciót és mozgásteret ruházza a színházra, amely így a fennálló rend kiszolgálójává, propagálójává és apologétájává válik. A színháznak a nézőt megbéklyózó hatását hangsúlyozó értelmezésében nem nehéz felismerni a rokonságot Brechtnek azzal a nézetével, amely a nézőt ki akarja szabadítani a színpad „varázsából”, és amelynek keretében felszólítja a közönséget, hogy ne bámuljanak olyan romantikusan. Boal – egyik – célja is a néző emancipálása.

Boal Arisztotelész-kepe meglehetősen leegyszerűsítő, és inkább ürügy saját politikai színházi elképzeléseinek a konfrontatív megfogalmazására. Nem az Arisztotelész-értelmezés tehát a lényeg, hanem az, amit Boal ezzel – kísérletként, gyakorlatként, manifesztumként – szembeállít. Az elnyomottak színházában a néző gondolkodik és cselekszik. Ennek a színháznak a poétikája „magára a cselekvésre összpontosít: a néző nem ruházza át a hatalmát a szereplőre (vagy a színészre), sem úgy, hogy az cselekedjen, sem úgy, hogy gondolkodjon helyette; épp ellenkezőleg, a néző magára veszi a főhős szerepét, megváltoztatja a drámai akciót, új megoldásokat próbál ki, megvitatja a változás terveit – röviden: valódi cselekvésre képezi ki magát”.<sup>30</sup> Ennek a valódi cselekvésnek azonban (már) nem a színház lesz a terepe, hanem a társadalom, és ebben rejlik Boal elgondolásának a paradoxona: mert az elnyomottak színháza által emancipált néző számára a színházi cselekvés egyúttal a társadalmi cselekvésre (a forradalomra) előkészítő (színházi) próba lesz.<sup>31</sup> Vagyis mindaz, amit színházi keretek között mint cselekvésre bátorított néző végrehajt, a színházon kívüli társadalmi közegben kell, hogy hatóerővé váljon. Az elnyomottak színháza tehát egy olyan laboratórium, ahol a résztvevők felkészülhetnek a színházban tanult társadalmi hasznosítására: a cselekvések exportjára.

<sup>28</sup> Augusti Boal, *The Theater of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, London, Pluto Press, 1979, 3.

<sup>29</sup> Uo., 30–42.

<sup>30</sup> Uo., 98.

<sup>31</sup> Drew Milne, *Theatre as communicative action: Augusto Boal's Theatre of the Oppressed*, *Comparative Criticism* 14 (1992), 111–134. Itt: 125.



Brecht epikus színházi és tandarabbal kapcsolatos nézeteit tovább véve Boal egyesíti a társadalmi érdeklődést és a pedagógiai folyamatot. A színházi cselekvés reprezentatív módozataitól továbblép a színháznak mint a benne részt vevők – színész, szereplő, néző – kapcsolatát átalakító gyakorlatnak a megvalósítása felé. Igyekszik elmozdítani a fiktív cselekvés ellentmondásosságát abba az irányba, hogy az a cselekvő személy társadalmi érdekeit szolgálja.<sup>32</sup> Hiszen a színházi keretben végrehajtott cselekvés – történjék az akár a néző részéről is – elkerülhetetlenül magán viseli a fiktív, reprezentációs jelleget. Ezzel a cselekvésre ösztönző, a színházat a társadalmi tett próbatermévé alakító színházzal Boal az elnyomók színházának a görögöktől a 20. századi polgári társadalomig tartó időszakát át kívánja fordítani az elnyomottak színházává, amelyben ez utóbbiak jutnak szóhoz és cselekvési lehetőséghez. Az erre való felkészítést – mint Brecht tandarabjainál – nem lezárt, komplett színdarabok bemutatása, hanem műhelygyakorlatok sorozata adja, amelyben különféle eszközöket és szcenáriókat próbálnak ki a résztvevők (akik hagyományosan passzív tanúi a színházi előadásnak). A kipróbált szituációkat aztán csoportos megvitatás során elemzik és értékelik. „A színháznak mint folyamatnak, illetve a kontextus elsőbbségének a hangsúlyozása a szöveggel szemben megfordítja az irodalmi remekművek hagyományos privilegiumát, Artaud szenvedélyes parancsának megfelelően: »Elég a remekművekből!«.”<sup>33</sup> És valóban, a cél semmi esetre sem klasszikus, kanonizálható művek színrevitele vagy létrehozása. Sem irodalmi-drámái, sem színházi értelemben.

Boal munkásságának egy másik színházátípusa a *láthatatlan színház*, melyről *Az elnyomottak színháza* című kötetében szól egy alfejezet.<sup>34</sup> „Ez egy olyan jelenet bemutatásából áll, amelyre a színházon kívüli környezetben kerül sor, olyan emberek előtt, akik nem nézők. A helyszín lehet egy étterem, egy járda, egy piac, egy vonat, egy sorban álló embercsoport stb. Akik tanúi a jelenetnek, véletlenül vannak ott. A jelenet során ezeknek az embereknek a legkisebb elképzelésük sem lehet arról, hogy ami történik, az egy »jelenet«, mert az »nézővé« tenné őket”.<sup>35</sup> Az előkészületek során a jelenetet aprólékosan be kell próbálni, bealkulálva valamennyi szóba jöhető külső reakciót, cselekvést, megszólalást a beavatatlanok részéről. A láthatatlan színházi akció felkavaró hatással lesz a helyszínen lévőkre, és ez a hatás hosszú ideig fog tartani. Boal a könyvében egy éttermi szituációt ír le igen részletesen. Főbb alkotó elemeiben ugyanez a példa szerepel egy 1995-ös manchesteri előadásában, amelyet Imre Zoltán idéz egyik könyvében.<sup>36</sup> A példa a részleteivel és árnyalataival együtt érdekes, de nem szükséges itt a három könyvoldalni leírást ismertetni (főbb elemei Imre Zoltánnál olvashatók). A példa leírása után Boal hangsúlyozza, hogy az sem nem happening, sem nem gerilla színház. Kiemeli, hogy „a láthatatlan színházban a színházi rítusok el vannak törölve; csak a színház létezik, annak régi, elnyűtt mintázatai nélkül. A színházi energia teljesen felszabadul, és az ez által a szabad színház által keltett hatás sokkal erőteljesebb és tartósabb”.<sup>37</sup> Nyilvánvaló természetesen, hogy a hatás a befogadókban nem lehet olyan, mintha térbelileg és intézményesen lehatárolt színházi keretek között találkoznának az adott helyzettel, jelenséggel, történettel. Az érzelmi dimenzió lehet hasonló, de a hatás magja és fókusza ebben az esetben nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai. És Boal számára ez is a cél. A láthatatlan színház is a színházi eszközök révén társadalmi hatás elérésére, politikailag artikulálódó reakciók kiváltására törekszik.

<sup>32</sup> Uo., 127.

<sup>33</sup> Diana Taylor, *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*, Lexington, UP of Kentucky, 1991, 18.

<sup>34</sup> Boal, i. m. 122–126.

<sup>35</sup> Uo., 122.

<sup>36</sup> Imre Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 11–13.

<sup>37</sup> Boal, i. m. 126.

Boal az 1970-es évek során, amikor hosszabb időt töltött Európában, ahol műhelyfoglalkozások, tréningek, konferenciák keretében mutatta be az elnyomottak színházának gyakorlatát, megalkotott egy fogalmat, amellyel színházi törekvéseit kívánta kifejezni. Ez a *spect-actor*, azaz a cselekvőnéző, akiről legnagyobb gyakorlati hatású könyvében – a *Games for Actors and Non-Actors* – ezt írja: „Az Elnyomottak Színháza *színház* a szó legarchaikusabb értelmében. Ebben az értelemben minden ember színész (cselekszenek!) és néző (megfigyelnek!). Ők cselekvőnézők”.<sup>38</sup> A kötet gyakorlatokat tartalmaz színészek és nem-színészek számára, nem téve különbséget e kettő között, mivel Boal állítása szerint mindenki cselekszik (*acts*), ezért tehát mindenki színész (*actor*).<sup>39</sup> Mivel azonban ez nem általános tapasztalat és gyakorlat a színházi működésben, ezért Boal kidolgoz egy folyamatot, amelynek során a hagyományosan passzív néző cselekvőnézővé tud válni. Ebben a folyamatban kitüntetett szerep jut a testnek, az egyéni test és a társadalmi megtestesülések (testületek) értelmében egyaránt. Gyakorlatai alapvetően fizikai gyakorlatok, amelyek segítenek a színházban hagyományosan elnyomott nézői testi reakciókat felszabadítani, bátorítani a testi megnyilvánulásokat. A (helyzet) gyakorlatok eszköztárának zöme a színházi praxisból (próbákból, tréningekből) származik, a folyamat tehát beavatja az addig „csak” nézőt a színházi cselekvések világába. És e tapasztalatok, élmények, érzelmek, készségek alapot teremtenek arra, hogy a színház a cselekvőnéző számára saját diskurzussá váljon. Boal kötete nagy hatást gyakorolt az alkalmazott színház különböző területeire. A pragmatikus megközelítés, a kipróbált és jól használható példák könnyen felhasználhatók (voltak) a theatre in education (TIE), a közösségi színház, a különböző társadalmi intézmények (iskola, börtön stb.) keretei között alkalmazott színházi nevelési programokban. A több mint háromszáz gyakorlat java része az e területeken dolgozók számára közkinccsé, praktikus eszköztárrá vált. Az ezeket a gyakorlatokat elsajátító, ezeken nevelkedő résztvevők valóban cselekvőnézővé tudnak válni.

Boal társadalmi színházi nézeteinek és pragmatikus gyakorlatainak az elmúlt négy évtizedben bekövetkezett disszeminációja nyomán a jelen áttekintést akár be is lehetne itt fejezni, kiemelve, hogy a társadalmi színház, az alkalmazott színház (és annak fajtái), a hely-specifikus színház stb. főbb törekvései és sajátosságai Boal inspiráló hatását mutatják, vagy legalábbis az övével rokon nézeteket és praxist képviselnek. Ez azonban valamiféle üdvtörténeti kimenetelt sugallana, amiről természetesen nincs szó, hiszen Augusto Boal 1960-as évektől kidolgozott és a következő évtizedekben ismertté vált társadalmi színházi tevékenységével egy időben mások számára is előtérbe került a színházi néző pozíciójának, továbbá társadalom és színház viszonyának a kérdése, illetve a polgári színházi gyakorlat meghaladásának az alternatívái. Ezek némelyikét itt csupán röviden érintem.

Abból, hogy valaki meg akarja változtatni a néző pozícióját a színházban, még nem következik a társadalmi színház és a közéleti, cselekvő néző akarása. Amikor Jerzy Grotowski fél évtizednyi rendezői praxis után megfogalmazza a szegény színház sajátosságait, célkitűzéseit, abban kitüntetett helyet kap „a különálló színpad és nézőtér felszámolása; (...) arra törekedve, hogy az egyes előadások előtt megkeressük a megfelelő néző-színész viszonyt, és levonjuk belőle a szükséges következtetéseket a játéktér kialakítását illetően”.<sup>40</sup> Grotowski alig egy évtizedes színházrendezői korszakában valamennyi elő-

<sup>38</sup> Augusto Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, trans. Adrian Jackson, London and New York, Routledge, 1992 (2nd ed. 2002), 15.

<sup>39</sup> Az angol és a magyar nyelv színjátszással kapcsolatos kifejezéseinek eltérő etimológiája miatt a magyar fordításban nem adható vissza az az implikáció, ami az *act/actor/spect-actor* szavak sajátja.

<sup>40</sup> Jerzy Grotowski, *A szegény színház felé*, in: J. G. *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Budapest, Kalligram, 1999, 9–21. Itt: 15.

adás esetében más-más térszerkezettel és nézői pozicionálással kísérletezett.<sup>41</sup> Ugyanakkor mindez a színészi hatás érvényesülését szolgálta, mint írja: „nem kell a nézőt semminek sem elválasztania, legyen szemtől szemben a színésszel, érezze a lehetétét és az izzadságát”.<sup>42</sup> Többször írta és nyilatkozta, hogy Sztanyiszlavszkijon nevelkedett, és noha rendezéseiben felszámolta a negyedik falat, a célja nem a néző felszabadítása, hanem annak az előadásba történő teljes integrálása volt. Grotowski mindenekelőtt a színésszel kísérletezett, nem a nézővel. Amikor az 1970-es évektől felhagyott az előadások létrehozásával, akkor pedig már teljesen lemondott a nézőről, ahogy a produkcióról is. Végző soron nemcsak a színházi struktúrából és intézményrendszerből, hanem a társadalmi cselekvésből is kivonult. Poszt-színházi korszakában arról beszélt, hogy a „források” keresése, organikus ősi tapasztalatok megélése, a létezésbe, a jelenlétbe való belemerülés a kísérleteinek a célja. Ezekben a zárt csoportokkal folytatott projektekben nézők nem, csak résztvevők voltak, akik nem a társadalom, hanem saját lelkük mélysége felé fordultak azon rituális cselekedetek révén, amelyek felszabadították őket társadalmi szerepeiktől, hogy e – korábban a színészekkel végig járt – *via negativa* során eljuthassanak az autentikus éhez. Grotowski esetében a nézőnek a nézői mivoltából történő emancipálása tehát nem a társadalmi cselekvés irányába mutat. Itt sincs reprezentáció, nincs megkettőzött (társadalmi és színházi) világ, viszont a létezés alapvető forrásainak keresésében „csak egy olyan regressziót lehet látni, amelyek sohasem tud eljutni semmiféle gyakorlati konklúzióhoz”.<sup>43</sup>

Gurvitch 1950-es évek közepi szociológiai felvetése a színház (eszközrendszerének) társadalmi kísérletként történő alkalmazására ugyan a társadalomtudományokban nem következett be, de az '50-es évek végén és a '60-as évek során több társadalomtudományban is széles körben elterjedt a színházi fogalomtár társadalmi jelenségekre, folyamatokra történő alkalmazása, illetve a színházi metafora kreatív, innovatív kiterjesztése. A szociálpszichológiában Erving Goffmant, a kulturális antropológiában Victor Turnert kell ebben az összefüggésben kiemelni. Az ő esetükben azonban a színház/társadalom analógia nem arra szolgál, hogy valamelyiknek az átalakítására ösztönözzenek, vagy egyikkel a másik megváltoztatását segítsék elő. Goffman már legelső, *Az én bemutatása a mindennapi életben* című könyvében használja a színházi (dramaturgiai) terminológiát,<sup>44</sup> ami egész későbbi pályáján megmarad. Sohasem tesz azonban egyenlőségjelet színház és társadalmi élet köze, a színházi kategóriákat a társadalmi mikrohelyzetek elemzésének eszközeként használja. Nem ez a helyzet Victor Turner esetében, akinek Richard Schechnerrel való kollaborációja (az 1970-es évek elejétől Turner 1983-ban bekövetkezett haláláig) alapvetően a mindennapi életben végrehajtott cselekedetek és a színpadi cselekedetek kapcsolatát vizsgálja. Az angol nyelv *acting* szavának cselekvés (a hétköznapi életben) és színjátszás (a színpadon) kétértelműségéből levezett megfeleltetés mellett Turner megalkotja a társadalmi dráma fogalmát, amelyet egy afrikai törzsnél végzett antropológiai megfigyeléseiből kiindulva univerzálisan kiterjeszt a legkülönbözőbb társadalmi helyzetekre és folyamatokra. Ugyanígy terjeszti ki aztán a rituális folyamatok, a liminalitás törzsi tapasztalatait is. Nála a színházi metafora és az antropológiai leírás valamennyi történelmi korra (az antikvitástól az 1970-es évekig) és valamennyi társadalmi helyzetre (kulturális, társas stb. szituációra) alkalmazható modellt kínál. Ebből adódóan ez a bármikor és bármire alkalmazható színházi analógia közhelyszerű és tautologikus, elemzés helyett pusztán rámutatást jelent. Nem véletlenül bírálta Clifford Geertz a társadalomtudomá-

<sup>41</sup> Ezek ismertetését lásd: P. Müller Péter, *A szín/tér meghódítása*, Pécs, Kronosz, 2015, 24–25.

<sup>42</sup> Jerzy Grotowski, *A lemezelenített színész*, in: J. G. i. m. 22–30. Itt: 30.

<sup>43</sup> Christopher Innes, *Avant Garde Theatre. 1892–1992*, London and New York, Routledge, 1993, 166.

<sup>44</sup> Erving Goffman, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, 2000. Az eredeti, első kiadás: Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, U of Edinburgh, 1956.

nyokban meglévő analogikus gondolkodást, kijelentve, hogy „a drámaanalógiát hosszú idő óta mintegy természetes módon alkalmazzuk a társadalmi életre (...), s így némely társadalomtudós a színház nyelvével játszadoxva a színházesztétika meglehetősen összegabalyodott hálójában találja magát”.<sup>45</sup>

Schechner, aki színházi alkotóként és elméletíróként is jelentős munkásságot fejtett ki az 1960-as évektől, a Victor Turnerrel való együttműködés nyomán több dolgot átvett az antropológiából, ami részben hozzájárult ahhoz, hogy tevékenysége fokozatosan kiterjedt a színházon túli performatív eseményekre, tettekre, helyzetekre. A színház és társadalmi lét közötti átfedést a környezet alapú (*environmental*) színház fogalmával írja le, mely a teátrális események olyan kontinuumát foglalja magába, amely nyilvános eseményektől, tüntetésektől happeningeken és környezet alapú előadásokon át a hagyományos színházi előadásokig terjed. Ezek átfedik egymást és összefonódnak.<sup>46</sup> Ebbe beletartozik a cselekvések áthatolása, a terek egymásba folyása, azaz a környezet alapú színház nem keretez, nincsenek intézményi határai, és mint ilyen – tehetjük hozzá – alkalmas lehetne arra, hogy társadalmi színházzá váljon. Ugyanakkor a '60-as, '70-es években létrehozott, nagy figyelmet keltett produkciói inkább a közönség tagjainak az előadásba történő bevonását ösztönözték, ezt a részvételt politikai tettként, a társadalmi rendre gyakorolt radikális kihatás-ként értékelve. A *Dionysus in 69* esetében az arra vállalkozó nézők részéről a meztelenre vetkőzést például Schechner „a rendszer elutasításának” minősítette.<sup>47</sup> A nézőknek efféle tettekre készítése azonban nem kapott valamilyen meghatározott célt vagy irányt, fókusz nélküli és túlságosan direkt volt. Schechner ezt követően a színház helyett a performansz (nem mint műfaj, hanem mint általános performatív aktus) szószólójává és kutatójává vált, ami elvileg alkalmas terepe volna a társadalomra gyakorolt hatás kiterjesztésének. Ez a fogalom, illetve jelenség az ő felfogásában azonban oly mértékben általános, hogy „nincsen sem kulturális, sem történelmi határa annak, hogy mi »performansz« és mi nem az,”<sup>48</sup> még ha mindig meghatározott helyen és időben jön is létre.

A nézőben rejlő exhibicionizmussal kalkuláló sztriptízzel elég távolra jutottunk attól a színháztól, amelyik egy évszázaddal ezelőtt Franz Kafka prózájában mint kiismerhetetlen egyetemes ontológiai tényező jelent meg. Olyan társadalmi (és természeti) színházként, amely a nézőt nem a létrehozás, hanem a hatósági eljárás értelmében állítja elő. A színházat mint a társadalmi beavatkozás, a nézőt mint a változtatás végrehajtásának eszközét célul kitűző színházi alkotók az elmélet és a gyakorlat kialakításának időszakában többnyire marginális, száműzött, elnyomott státuszban voltak. Amikor ez a helyzet megváltozott és biztos intézményi keretek közé, az intézményrendszer védelme alá kerültek, akkor a társadalmi színházzal kapcsolatos nézeteik és színházi gyakorlatuk nem egy esetben számottevően megváltozott. Mint Brechtnek a kelet-berlini Berliner Ensemble keretében az 1950-es években végzett rendezői tevékenysége során, vagy Boalnak az 1986 utáni Brazíliába való hazatérését követő időszakban, amikor 1992-től egy cikluson át Rio de Janeiro városi tanácsosa volt, és amikor *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*<sup>49</sup> című kötetében értékelte az elnyomottak színházáról régebben vallott nézeteit, és a társadalomban kialakítható harmónia létrehozásának lehetőségeit és technikáit kereste.

A fentiekben érintett, színház és társadalom kapcsolatával, a társadalmi színházzal összefüggő kérdések sohasem voltak sem a színház, sem a társadalom fő sodrában. A 21. szá-

<sup>45</sup> Clifford Geertz, *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása*, ford. Kovács Éva, in: C. G. *Az értelmezés hatalma*, Budapest, Osiris, 2001, 313.

<sup>46</sup> Richard Schechner, 6 Axioms for Environmental Theatre, *The Drama Review* 12, 3 (Spring 1968), 41–64.

<sup>47</sup> Innes, i. m. 174.

<sup>48</sup> Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2002, 2.

<sup>49</sup> London, Routledge, 1995. (A vágy szivárványa: a színházi és terápiás Boal-módszer.)

zadnak a technikai médiumok uralta korszakában még kevésbé lesznek ott. De ha összevetjük azt, hogy Brecht vagy Boal a nézőt tette készítő törekvései az általuk kidolgozott és propagált módszer bevezetésének idején mennyi embert érintettek, azzal, hogy ma globálisan mennyi olyan műhely, kezdeményezés, projekt van, amely a színházi eszközök révén bizonyos egyének, csoportok, közösségek életében változásokat tud előidézni az érintettek bevonásával, akkor láthatjuk, hogy jelentős fejlemények történtek ezen a területen.<sup>50</sup>

Ennek a disszeminációnak a keretében – amely szükségszerűen együtt jár az intézményesülés és ez által a saját „felségterület” kijelölésének folyamatával – létrejöttek a kérdést kutató és terepen alkalmazó egyetemi intézetek, képzési programok, Új-Zélandtól az Egyesült Államokon át számos nyugat-európai országig. Van, ahol a színháztudományi vagy drámatanszékek keretén belül vagy azokhoz kapcsolódva, és van, ahol a szociális munka vagy a nevelés fő egyetemi programjainak részeként. Vannak olyan alkalmi projektek, amelyek utólag – egy kialakult konfliktus vagy bekövetkezett tragédia nyomán – jönnek létre, igyekezve az érintettek bevonásával és a színházi eszközök felhasználásával orvosolni egy konkrét helyzetet, illetve vannak olyanok, amelyek „mozgó” szolgálatként, kész módszertant és adaptálható tapasztalatot vetnek be például háborús övezetekben, menekülttáborokban, természeti katasztrófák okozta krízisekben. A meglévő társadalmi intézmények keretei között, azok szabályzatahoz és működési rendjéhez alkalmazkodva jelennek meg azok a színházi formák, amelyek a börtönt, a kórházat, az elmegyógyintézetet, az iskolát, a munkahelyet keresik fel, hogy az ott élők, oda utaltak, ott tevékenykedők számára és bevonásával idézzenek elő változásokat az egyénekben, a közösségekben, az intézményi keretekben. A Magyarországon, illetve a határon túli magyar nyelvterületeken létrejött alkalmi projekteket nehéz lenne számba venni és felsorolni, de a társadalmi színház filozófiáját és eszközrendszerét alkalmazó műhelyek, csoportok között vannak, amelyek az elmúlt évek során több fontos művet, illetve projektet is létrehoztak, és amelyeknek egy részéről az 50. lábjegyzetben említett irodalmakban olvashatunk elemzéseket, beszámolókat. E projektek célja, hogy az adott egyén és közösség ne elszenvedője, hanem alakítója legyen egy szituációnak, megoldója, vagy legalábbis megoldást keresője legyen egy problémának, egy őt mélyen érintő kihívásnak, amely megkívánja a cselekvőnézői viszonyt és magatartást. Hasonlóan ahhoz, ahogyan azt a fentiekben Brecht és Boal kapcsán érintettük.

Ha pedig visszatérünk Kafkához, akkor az Oklahomai Természeti Színház társadalmi teatralitást integráló elképzelése mellett rálehetünk arra az esetre is, amikor a néző nem egy rendezői intenció nyomán válik tette késszé, hanem attól függetlenül, saját akaratából, szabadon. Mint azon a színházi estén, amelyről Kafka 1911. október 11-én (egy évvel *Az elkallódott fiú* papírra vetése előtt) ezt jegyezte fel naplójába: „Időnként csak azért nem avatkozunk be a cselekménybe (abban a pillanatban villant át rajtam ennek tudata), mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk”.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> A társadalmi színház tágas fogalma, a belőle eredeztethető vagy vele összefüggésbe hozható alkalmazott színházi formák teljes palettája az itt adott keretek között nem áttekinthető, sem a nemzetközi, de még a magyarországi vonatkozásaiban sem. A terület iránti magyar gyakorlati érdeklődést mutatják azok a műhelyek, csoportok, projektek, amelyek terápiás, szociális, társadalompolitikai stb. célok alapján dolgoznak ezekkel a módszerekkel és eszközökkel. A kutatói érdeklődést jelzik azok a kiadványok, amelyekben a társadalmi színház/ alkalmazott színház elméleti és gyakorlati kérdései állnak az előtérben, mint – néhány példát említve – ezekben a kötetekben: *Ha a néző is résztvevővé válna. Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, szerk. Deme János, Sz. Deme László, Budapest, L'Harmattan, 2010; Kovács Gabriella, *Alkalmazott színház és dráma*, Marosvásárhely, Mentor, UArtPress, 2015; *A performansz határain*, szerk. Di Blasio Barbara, Budapest, Kijarat, 2014; *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. Göröcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz, 2016.

<sup>51</sup> Franz Kafka, *Naplók*, ford. Györfly Miklós, Budapest, Európa, 2008, 117.



# „ELSZALADNI KÉSŐ, ITT MARADNI KÁR”

*Kálmándy Ferenc fotográfiai és a pécsi alternatív színtér*

## 1. A fotó mint az alternatív kultúra dokumentuma

A magyar underground/alternatív zenei színterek történetének fontos részét képezi a jelenségkör iránt érdeklődő vagy a folyamatokban résztvevőként érdekelt *fotográfusok* munkássága. A szubkulturális színtereket megörökítő fotográfusok attitűdjei a téma iránt nem voltak egyformák. Egyik paradigmaként említhetjük a hivatásos fotóriporter Urbán Tamás munkásságát, aki az *Iffjúsági Magazin* tudósítójaként készített felvételeket a magyar rock történetének eseményeiről, zenei fesztiválokról, de a közönség tagjairól is.<sup>1</sup> Urbán egyrészt empátiával, másrészt a hivatásos riporter rámenős célratörősségével végezte munkáját – nyilvánvalóan nem tekintette magát az általa megörökített szubkulturális színterek tagjának vagy képviselőjének. Másféle paradigmát képviselt az eredetileg jogász végzettségű Kőbányai János író-szociográfus, aki a Fölőspéldány csoport tagjaként elsősorban a Beatrice együttes rajongóiból verbuválódó korai magyar punk („csöves”) szubkultúra mindennapjait dokumentálta a szociofotózás eszközeivel.

Mint korabeli írásaiból tudjuk, Kőbányai János nem a külső megfigyelő elfogulatlan tekintetével rögzítette a szubkultúra működését, hanem értelmiségi képviselőjüknek, szószólójuknak is tartotta magát; a Fölőspéldány tagjaként a neoavantgárd fiatal értelmiség, illetve a kallódó fiatalok felé egyaránt elköteleződött – intellektuálisan, de érzelmi tekintetben is.<sup>2</sup> Dick Hebdige egyik tanulmányában részletesen vizsgálja a munkásosztálybeli brit fiatalokat ábrázoló sajtófotók ikonográfiáját. Rámutat arra, hogy ezek (a hatvanas évek elejétől jellemzően *iffjúsági szubkulturák* tagjait ábrázoló) felvételek alapvetően társadalmi problémaként, a társadalmi konvencióknak ellenszegülő egyénekként jelenítik meg, pontosabban szólva, szcenírozzák a fiatalságot. Az ikonográfia is ennek megfelelő: utcai környezet, kihívó pózok, sértett vagy agresszív tekintet, a deviancia vizuális jelei (kopasz fej, rongyos ruha, primitív tetoválások, testékszerek).<sup>3</sup> Az a szubkulturális reper-toár, melyet Urbán vagy Kőbányai kamerája rögzített, hasonló jellegű.

A harmadik lehetséges paradigma képviselőjeként Vető János említhető, aki egyrészt a korszakra jellemző neoavantgárd fotográfiai törekvéseket testesítette meg, ugyanakkor a budapesti underground/alternatív színtér dokumentátoraként, illetve – többek között a Trabant együttes tagjaként – formálójaként is tevékenykedett.<sup>4</sup> A riporter tárgyilagos látásmódja, a képviseleti szerep elkötelezettsége, valamint a műalkotások létrehozására irányuló esztétikai törekvések hármassága alkotja az itt figyelembe veendő fotográfiai mezőt.

<sup>1</sup> Munkásságának idevonatkozó részét a *Fortepan* web-archívum dokumentálja.

<sup>2</sup> A Fölőspéldányban végzett tevékenységéről, az általa vállalt képviseleti szerepről lásd Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Budapest, 2005, Typotex, 233–240.

<sup>3</sup> Dick Hebdige: *Hiding in the Light: Youth Surveillance and Display*. In uő: *Hiding in the Light. On Images and Things*. New York–London, 1988, Routledge, 17–41.

<sup>4</sup> Munkásságáról lásd Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Budapest, 2007, Új Mandátum.

E három fotografus *oeuvre* által felvázolt mezőt alapul véve Kálmándy Ferenc pécsi fotográfus pozíciója Vetőéhez áll a legközelebb. Kálmándy a világot szenvedélyesen fényképező ember mindennapi elfoglaltságaként, hivatásos fotóriporterként, illetve az avantgárd hagyományokhoz (is) vonzódoó Focus fotográfuscsoport tagjaként dokumentáltaformálta azt a közeget, melynek a pécsi alternatív kulturális színtér, a nyolcvanas évek „new wave” popzenéje, illetve – bizonyos vonatkozásaiban – a Focus csoport munkássága egyaránt része volt.<sup>5</sup>

A riportfotó és a szociófotó területén tevékenykedő Urbánnal és Kóbányaival szemben azt mondhatjuk, hogy Vető és Kálmándy munkásságuk egyik részében tudatosan fotóművészeti alkotások létrehozását tűzték ki célul; itt említhető felvételeik a magyar neoavantgárd fotóművészet törekvéseibe jól illeszkedő, megrendezett-megkomponált művek.<sup>6</sup> A képeiken rögzített, szociológiainak is mondható tárgyi, illetve jelentésrétegek esetükben „kulturális metaforákká” alakultak át, és ekként épültek be a Hegyi Lóránd által „transzavantgárd”-nak vagy „új szenzibilitás”-nak nevezett, a hetvenes évek második felében kialakuló, a nyolcvanas évek elejétől dominánssá váló művészeti-esztétikai beszédrendbe.<sup>7</sup>

Tanulmányom Kálmándy működését nem a Focus csoportra általában jellemző esztétikai-formai eljárások kontextusában, és nem is a Focus történetének részeként vizsgálja, ezért a csoport működését csak dióhéjban ismertetem.<sup>8</sup> A Focus-tagok nyilatkozataiból úgy tűnik, hogy – műfajtól, technikától, felületkezeléstől függetlenül – felvételeik megrendezettségét tartják az egyik legfontosabb ismertetőjegyüknek: „spekulatív képek születtek, spontán szinte soha” (Cseri László); „kigondoltuk a dolgokat” (Kálmándy Ferenc); a portrék „legtöbbször megtervezett-megrendezett situációkban jelennek meg” (Cseri László), „megadott témákra előre kigondolt, megrendezett képeket készítettünk” (Borbély Tamás).<sup>9</sup> Törekvéseik formális jellemzéséhez jól használható Szilágyi Sándor monográfiája, melyben a hazai neoavantgárd fotográfiát – többek között – a fotóakciók, szekvenciák, városviziók, önarkép-konceptek, portrékonceptek, megrendezett fotók kategóriái segítségével rendszerezi. Szilágyi műfajtipológiája összesen kilenc kategóriát említ, ebből hat (lásd fent) a Focus törekvéseit is jellemzi; sajnálatos, hogy könyvében se a csoport, se annak egyetlen tagja nem szerepel.

Kálmándy Ferenc 1979 és 1982 között a Pinczehelyi Sándor által igazgatott Pécsi Galéria kiállításrendezőjeként dolgozott. A Galéria meghatározó háttérrel nyújtott tevékenységéhez, egyrészt a munkatársairól készített portréfelvételek alkották focusos munkásságának egyik jellegzetes vonulatát, de azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a Pécsi Galéria (egészen a kilencvenes évek közepéig) a pécsi underground/alternatív élet egyik meghatározó centrumának is számított. A kiállításrendező („installátor”) műhely tagjai közül többen játszottak pécsi újhullámos zenekarokban, valamint ezek a zenekarok igen gyakran, vagy önálló műsor keretében, vagy kiállítások megnyitói a Galériában léptek fel.<sup>10</sup> „A Széchenyi téri Pécsi Galéria pincéjében próbáltunk, ezt nem tudom, miként

<sup>5</sup> Kálmándy 1973-tól nyomdai fényképészként dolgozott, 1975-től külsősként fényképezett a Magyar Távirati Irodának. 1976 és 1979 között a Baranya Megyei Múzeumok Igazgatóságán, 1979 és 1982 között a Pécsi Galériában dolgozott mint kiállításrendező. 1982–2012 között az MTI főállású munkatársa volt. A Focus csoport (tagjai: Borbély Tamás, Cseri László, Harnóczy Örs, Kálmándy Ferenc, dr. Lajos László, Marsalkó Péter, valamint rövidebb ideig Kovács Attila) egyik alapítója.

<sup>6</sup> Ettől függetlenül Kálmándy az MTI tudósítójaként készített riportfotókat is – adott esetben éppen az alternatív színteret képviselő zenekarokról, együttesekről.

<sup>7</sup> Vö. Hegyi Lóránd: „Transzavantgárd” – „posztmodern” – „új szubjektivizmus” – avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén (1982) In uő: *Élmény és fikció*. Pécs, 1991, Jelenkor Kiadó, 113–132, 121.

<sup>8</sup> A csoport egészéről lásd Kincses Károly: *Focusban /In Focus*. Pécs, 2012, kiadja: Focus/Harnóczy Örs.

<sup>9</sup> Idézi Kincses Károly: *Focusban*, 52, 53, 55.

<sup>10</sup> Fellépett itt (többek között) a Gruppensex, a Pécsi Underground Fórum, az Öregek Otthona, de megalakulása után nem sokkal a Kispál és a Borz is.



sikerült elintéznie Pinczehelyi Sándor galériavezetőnek. Néha lejött a rendőrség is, de nem voltak különösebb balhék. Persze azért előfordultak bulik, hangoskodások, üvegtörések, meg hasonlók. A pince nem csak próbateremnek szolgált, hanem elkezdett valamiféle underground klubélet is kialakulni, egyre több vendég jött. Az egyik gyakorlás után valaki mondta is, hogy ez már nem is próba, hanem koncert volt, mert több vendég jött, mint a zenekar tagjai” – idézte fel az akkori körülményeket Wéber Kristóf zeneszerző.<sup>11</sup>

## 2. Popzene, divat, vizualitás

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján markáns képzőművészeti-zenei stílusváltozások zajlottak le Magyarországon. A képzőművészetben ezt a változást a *posztavantgárd* tendenciák térhódításaként jellemezhetjük: dekorativitás, eklektika, ironikus-frivol gesztusok, a popkultúra szimbolikájának idézetszerű alkalmazása jellemzi a korszakot.<sup>12</sup> A popzenében ezzel párhuzamos változások mentek végbe. A magyar popzene eltávolodott a hetvenes éveket meghatározó hard rock és progresszív rock sémáktól, egyrészt megjelent a punk felforgató hatása, másrészt a Talking Heads, Brian Eno, de talán legnagyobb mértékben a Berlin-trilógiával a korszak zenei térképét újrendező David Bowie nevével fémjelvezhető new wave popzene dominanciája.<sup>13</sup>

Nemcsak a zene és a képzőművészet alakult át ekkor, hanem az ifjúsági divat, az öltözködés is. Ezek a változások Magyarországon is éreztették hatásukat, elsősorban a szubkultúrák közegeiben. A hetvenes évek végén kibontakozó, de a nyolcvanas évek első felében továbbra is népszerű „csöves” szubkultúra vizuális repertoárja (szűk nadrág, babos kendő, alföldi papucs, szimatszatyor stb.) mellett terjedni kezdett az elegánsabb, némiképp modoros, kissé idézetszerű, kissé eklektikus new wave öltözködés és hajviselet is. E stílus egyszerre utasította el a késői Kádár-korszak farmernadrágos-kockásinges ifjúsági egyen-divatját, de a bőrruhás-szakadt hard rock és punk stílusjegyeket is. A neoavantgárd fotográfia egyik jellegzetes irányát jelentő portréfényképezésben is tükröződtek ezek az átalakulások, ezzel kapcsolatban mind Vető János, mind Kálmány Ferenc munkái joggal említhetők.

Divattörténeti szempontból úgy is felfoghatjuk a fenti folyamatot, mint a választékos öltözködés felértékelődését, valamiféle „anti antidivat” megjelenését, az ellenkultúra színes világából merítő trapéznadrágos-tarkainges hippi külsőségek, illetve a Vivienne Westwood által propagált, a punk stílus vizuális repertoárját idéző konfrontációs öltözködés („*confrontation dressing*”) meghaladását.<sup>14</sup> A magyar new wave képviselői ugyanakkor nyitottak maradtak a punk hatásaira, hiszen a punk és a new wave irányzatok jóformán egy időben érkeztek meg Magyarországra, és mindkettő fantasztikus zenei újdonságnak számított. A művészeti világ által mindenhol valamiféle új avantgárdként üdvözölt punk esetében mind a művészértelmiség, mind a divatszakma leválasztotta a punk „balhész” szubkulturális háttéréről a látványos stílust, és esztétikai innovációk vonzó gyűjteményeként üdvözölte azt.<sup>15</sup> E sajátos tendencia mind a nemzetközi, mind a

<sup>11</sup> Koszits Attila: *Lebegő tónusú monoton zeneművek*. Interjú Wéber Kristóf zeneszerzővel (Pécs, 2015, kézirat). Idézése a szerző hozzájárulásával történt, szíves segítségét köszönöm.

<sup>12</sup> Hegyi Lóránd: „*Transzavantgárd*” – „*posztmodern*” – „*új szubjektívizmus*”, 113–132.

<sup>13</sup> E váltásról Szőnyi Tamás könyvei tudósítanak: *Az Új Hullám évtizede 1*. Budapest, 1989, Laude; *Az új hullám évtizede 2*. Budapest, 1992, Katalizátor Iroda.

<sup>14</sup> Utóbbiról lásd: Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London–New York, 1979, Routledge, 107.

<sup>15</sup> Dick Hebdige a szubkultúrák fősodor általi kisajátításának ezt a formáját fogyasztói formának, áruvá alakító formának nevezi, mely – szemben a többnyire megbélyegző-moralizáló ideológiai formával – alapvetően elfogadó karakterű (Hebdige: *Subculture*, 94–99).

magyar színterekre jellemző volt. „*To shock is chic*”, ahogy egy korabeli szólás megfogalmazta.

A nyugati színtereken e változások a punktól a poszt-punkig, a tradicionális rockzenétől az új hullámig egymást követő, noha határaik mentén nyilván összemosódó szakaszok formájában mentek végbe, mind a zenei élet, mind az öltözködés terén. Ezzel szemben Magyarországon a hetvenes években még jellemző volt az ifjúsági kultúrák különféle stílusrétegeinek egymásra torlódása, hiszen sem a szocialista fogyasztás, sem a kissé akváriumszerű ellenkultúra közegeiben nem érvényesült olyan mértékű gyorsulás és körforgás, olyan mértékű *hype*, mely a stílusorszakok elhatárolódását, illetve gyors cseréjüket előidézhette volna.

Majd’ ötven év távolságból nem követhető teljes pontossággal a new wave divat magyarországi kialakulása és elterjedése, de a változások centruma azonosíthatónak tűnik. Az új stílus kodifikálójának az a budapesti fiatal – vagy Esterházy Péter szavait idézve „fél-fiatal” – művészekből álló *network* tekinthető, mely a korszak újhullámos képzőművészetét, filmművészetét, popzenéjét, valamint design-törekvéseit meghatározta, mely élénk figyelemmel követte a punk/new wave stílusváltást, és az új külsőségeket mind a mindennapi esztétikák szintjén, mind munkáiban reprezentálta. Vető és Kálmándy e miliót leképező fotómunkái ugyan egy szubkultúra stílusjegyeit, illetve szereplőit dokumentálták, de ez a közeg jellemzően *művészeti*, illetve *értelmiségi* szubkultúra volt.

A változások egyik fontos mércéje és szimbolikus jelölője volt az átalakult külső megjelenés. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy kiment a divatból a hetvenes években teljesen általános hosszú haj, valamint a hippi-asszociációkat keltő bozontos arcszőrzet – helyükre lépett a rockabilly-revival nyomán újra népszerűvé váló jampecfrizura, valamint – viselőjének valamivel szofisztikáltabb külsőt kölcsönözve – a David Bowie által viselt *wedge*-frizura, mely a művész 1975-ös *Young Americans* albumának borítóján tűnt fel.<sup>16</sup> Megkezdődött a zakó, a nyakkendő, továbbá a fent buggyos, bokában szűk nadrág (popper-nadrág, „répanadrág”, újabban „baggy pants”) térhódítása. Az új vizuális törekvéseket stilizálta egészen manierista-extrém szintre Király Tamás divattervezői munkássága; de az újhullámos külső hasonlóan manierista jellegű túlhabzását szemléltették a Méhes Lóránt (Zuzu) által tervezett különleges napszemüvegek is.<sup>17</sup> E szemüvegek szélsőségesen extravagáns formájuknak köszönhetően a hétköznapi viseletbe ugyan nem kerülhettek át, viszont érdekes módon átszűrődtek a korabeli mainstream rock-kultúrába is: ilyeneket viseltek a zenekar tagjai Sándor Pál 1979-es *LGT Show*-jában, valamint az Omega együttes 1981-es *Az arc* című lemezének borítóján is egy jellegzetes Zuzu-szemüveg látható.<sup>18</sup>

### 3. Konceptuális portréfényképészet és new wave hatások

A nyolcvanas évek hazai újhullámját jellemző összművészeti érdeklődésben kiemelkedő szerepet kapott a fotográfia, mind autonóm műfajként, mind az új design-törekvések nyersanyagaként, hordozójaként, kiegészítőjeként. A magyar neoavantgárd fotóművészetben belül *portrékonceptek* címszó alatt feldolgozott törekvések jól reprezentálják a fenti folyamatokat.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Idézi David Buckley: *David Bowie*. Budapest, 2010, Cartaphilus, 260–261. Bowie és a divat történetének kölcsönhatásait mutatja be a következő kiadvány: Victoria Broackes – Geoffrey Marsh: *David Bowie is the Subject*. London, 2013, V&A Publishing.

<sup>17</sup> Simon Zsuzsa: Méhes Lóránt Zuzu, a festő. *Balkon*, 2008/6, 10–21, 11. Zuzu-szemüvegek láthatók Bachman Gábor egyik fotográfiáján is, mely a *Nárcisz és Psyché* alkotóit ábrázolja, többek között Udo Kiert és Bódy Gábort. Közli: *Pécsi Galéria 1977–2017*. Pécs, 2017, ZsÖK.

<sup>18</sup> Utóbbi információ megerősítését Szabó Eszter Ágnesnek szeretném megköszönni.

<sup>19</sup> Szilágyi: *Neoavantgárd tendenciák*, 231–310.

A budapesti underground számára a változások egyik, testi valójában is ténylegesen megjelenő előhírnöke lehetett Udo Kier nyugatnémet filmszínész, aki Bódy Gábor *Nárcisz és Psyché* (1980) című filmjének egyik főszereplőjeként dolgozott Magyarországon, és rövid időre Bódy Gábor, Xantus János, Vető János, Hajas Tibor, Kozma György társaságának meghatározó szereplőjévé vált – valamint posztmodern stílusikonná is. Vető több portrét is készített a színészeiről, aki abban az időben leginkább Andy Warhol és R. W. Fassbinder színészeként volt ismert. Mind a fotótörténész Szilágyi Sándor, mind a fotográfus Lugosi Lugo László felhívják figyelmünket arra, hogy Kier hajviselete (a némafilmsztár Rudolph Valentino stílusát idéző, szorosan hátrafésült, lezselézett frizura), valamint öltözködése (decens csíkos ing, zakó, nyakkendő), de talán blazírt arckifejezése is mennyire inspirálóan hatott a korszakban. „[A]lloposan fölkaavarta a magyar underground művészvilág állóvizét: egész lénye, az öltözete, a hajviselete, a világban való mozgása olyan volt, mintha egy idegen bolygóról került volna ide”.<sup>20</sup> Lugosi Lugo szerint: „az a modorosság, amely akkor Udo öltözködésében és a lezselézett hajában megjelent, és ami talán ezen a képen is átjön, Budapesten éppen aktuális volt”.<sup>21</sup>

Vető portréi – akár Udo Kierről, akár saját baráti körének tagjairól – nem csupán a fotográfus látásmódját és vizuális eszköztárát reprezentálták (elidegenítő effektusok, a kép megnyújtása, szétvágása, újrantomírozása stb.), hanem a korszak öltözködési kultúráját is, mely a hetvenes évek végének Budapestjén inkább csak a fenti külsőségek felé tendált és majd a nyolcvanas évek elejétől vált az Udo Kier-féle megjelenéssel nagyjából egyidejűvé. E fotográfiák – akárcsak Kálmándy Ferenc képei esetében – egy sajátosan exkluzív minőségge emelt „mikro-nyilvánosságot” képviseltek: egy befelé forduló, a prózai külvilág felé zártnak mondható baráti kör tagjai léptek a kamera elé és állították közszemlére szubkulturális „beavatottságukat”.

A fent vázolt kontextusban helyezhető el Kálmándy Ferenc 1982-ben készült *Barátaim és én* című sorozata is, melyet a pécsi alternatív színtér ismert szereplőiről készített.<sup>22</sup> Az első portré a pécsi színtér egyik meghatározó alakját, Wéber Kristóf zeneszerzőt ábrázolja, aki az experimentális/neoavantgárd kortárs-zenei színtér szereplőjeként működött.<sup>23</sup> Dolgozott a Bizottság együttes első lemezén (*Kalandra fel!*, 1983), majd később több pécsi újhullámos zenekar „állandó külső” tagja lett. A felvételen látható szolid, krétacsíkos zakója megerősíti a stílusváltásról fentebb mondottakat. Talán az is megkockáztatható, hogy a new wave öltözködés egyes elemei idézetszerűen visszautalnak a polgári-középosztályi megjelenés bizonyos összetevőire is: a polgári világ külsőségeit a múlt csökevényei gyanánt elvető szocialista társadalomban a harmincas évek öltözködési kultúrája – ironikus, vagy éppen nosztalgikus jelölők formájában – az alternatív stílus részévé vált.

A zakó egyfelől kizárás – *nem farmer, nem pulóver, nem kardigán* stb. –, másfelől „kulturális metafora”: felidézője valamiféle, a megbízhatatlan művészvilág és az – 1980-ban persze a nosztalgia ragacsos szemüvegén keresztül nézett – szolid polgári létforma közötti átmeneti tartalomnak.<sup>24</sup> Ehhez a felvétel kontextusa is nyilvánvalóan hozzájárult. A szituáció (a sorozat többi része, a színészes, a kopár téglafal), illetve – ahogy akkoriban mond-

<sup>20</sup> Szilágyi: *Neoavantgárd tendenciák*, 284. (Kier portréit lásd Szilágyi i. m. 293–294.).

<sup>21</sup> Lugosi Lugo László: *Fényképművészet*. Budapest, 1994, Új Mandátum, 78.

<sup>22</sup> Kálmándy P. *Ferenc fotói*. Pécsi Kisgaléria. 1985. február 1–24. (Szöveg: Aknai Tamás). Pécs, 1985, Pécsi Galéria.

<sup>23</sup> Könyvét lásd Vidovszky László – Wéber Kristóf: *Beszélgetések a zenéről*. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó. Pályáját ismerteti Koszits Attila idézett életútinterjúja.

<sup>24</sup> Gondolhatunk arra, hogy az Ottlik-féle tweedzakó mit jelentett a nyolcvanas évek fiatal irodalmárai számára. Lásd például: Esterházy Péter: *Zakónk legtítkosabb szerkezete* (1982). <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00056/esterhazy00063/esterhazy00063.html>.

ták – az öltöny „helyzetbe hozása” kizárta annak lehetőségét, hogy Wéber öltönyét a néző akár az egyszerű emberek, akár az akkori gazdasági-politikai elit által viselt konfekciódarabokkal azonosítsa, még akkor is, ha a szóban forgó ruhadarab netán mégis a szocialista ipar terméke volt. Ugyanakkor azt is hangsúlyozni szeretném, hogy a nyolcvanas években, amikor a „hatalom” ilyesmivel már egyáltalán nem törődött, ez aligha volt lázadás vagy ellenszegülés, inkább a divatos új eklektika, a stíluspluralizálás tendenciájának egyik lehetséges megnyilvánulása.

A következő felvétel Rauschenberger János építész ábrázolja, aki 1978 és 1980 között a *Bercsényi 28-30* folyóirat szerkesztője, színházi látványtervező, később Pauer Gyula alkotótársa volt.<sup>25</sup> Rauschenberger portréja – akárcsak a Wéber-portré – bekapcsolja a sorozatot az alternatív kortársművészeti színterek vérkeringésébe. A fehér vászonnadrág és a kinyúlt pulóver ebben az esetben talán kevésbé nevezhető – ahogy a strukturalisták mondták volna – „jelölt eset”-nek, viszont a szenttelen nézés és arckifejezés, az ernyedttartás (görnyedt hát, az egyik kéz zsebre vágva, a másikban égő cigaretta) igen. Ne feledjük: a blazírt arc a 19. századi dekadencia kialakulása óta a nagyvárosi művész, a tömegtől elkülönülő dandy megjelenésének elengedhetetlen kelléke: a blazírt viselkedés burkot sző az egyén köré, és védelmezi a prózai külvilág behatásai ellen. „Válaszul a nagyvárosi élet nyomására – Simmel szerint – az egyének *blasé* (fásult) attitűdöt vettek fel, vagyis a társadalmi elkülönülés, a hűvösség attitűdjét, amely ütésfogót létesít saját magunk és a mindennapok rohanása között”.<sup>26</sup> A divatszociológus/antropológus szavai természetesen nem a szóban forgó felvételen látható arckifejezés eredetének közvetlen magyarázatát nyújtják, hanem azt a kontextust rajzolják fel, melyben a fáradt-szenttelen arckifejezés a nagyvárosi dandy viselkedérepertoárjának részeként értelmezhető. Vállalni a nyilvánosságot, annak egy speciális körét: megjelenni és szerepelni egy valószínűleg néhány tucat művészetbarát érdeklődésére számot tartó fényképen, de abban a pillanatban bezárkózni is egyúttal: a szenttelen arckifejezés maszkja vagy páncélja mögé.

Papp Károly („Kása”) animációs rendező látható a következő felvételen; ebben az időszakban kiállítás-rendezőként dolgozott. Itt is felhívhatjuk a figyelmet a szenttelen arckifejezésre; mint ahogy jelzésértékű a régimódian gombos, csíkos nadrágtartó is, valamint a *vintage*-hatású fehér vászoning, az ilyesmit „paraszting”-nek titulálták akkoriban, függetlenül attól, hogy parasztládából vagy polgári ruhásszekrényből származott. Minthogy a hetvenes-nyolcvanas években – részben a táncházmozgalom térhódításának köszönhetően – a paraszti viselet egyes elemei a nagyvárosi öltözködés megszokott részének számítottak, ezekből nem feltétlenül következtethetünk narodnyik vonzalmakra, az ilyesféle darabok (paraszting és blúz, bekecs, kalap, mellény stb.) részben beolvadtak az abban az időben korszerűnek számító általános eklektikába, részben egyszerű elhatárolódást fejeztek ki a szocialista konfekcióipar nem különösebben fantáziadús termékeitől. „Kása” egyébként ugyanebben az öltözékben tűnik fel az „*Elszabadni késő, itt maradni kár*” című fotósorozaton is.

A katalógus utolsó felvétele az *Önarckép*. A fotográfus tiszta fehérben látható, megjelenésének lényeges kiegészítője a hanyagul megkötött nyakkendő. A nyakkendő a nyolcvanas években válik népszerűvé az előző évtized szakadt (punk) vagy organikus (hippi) öltözködési stílusához képest. Ugyancsak fontos kiegészítő a jelvény, mely a fotográfus szóbeli közlése szerint egy Nina Hagen-jelvény lehetett. A gombjelvények a nyolcvanas évek elejétől mind népszerűbbé váltak, mind a rockbandákat, mind punk zenekarokat, mind az újhullámos előadókat reklámozó kitűzők formájában, de előfordultak egyedi darabok is, például az új stílus nárcisztikus felhangjaihoz jól illeszkedő tükrödarabkák. A

<sup>25</sup> A lap a 1963 és 1988 között a Műgyetem Bercsényi Építész Kollégiumának elméleti folyóirata volt, az építészeti írások mellett zenei és képzőművészeti témájú írásokat is közölt. Archivuma elérhető a [bercsenyi2830.hu](http://bercsenyi2830.hu) weboldalon.

<sup>26</sup> Joanne Finkelstein: Sikkelmélet. *Café Babel* (54), 2007, Mánia-szám, 33–40, 37.



Kálmándy Ferenc: Rauschenberger János (*Barátaim és én* sorozat, 1982)

jelvényviselés önmagában is alkalmat adott a látványos túlzásokra: a Focus tagjait ábrázoló 1982-es csoportképen Kálmándy zakóján nyolc darab jelvény látható.<sup>27</sup>

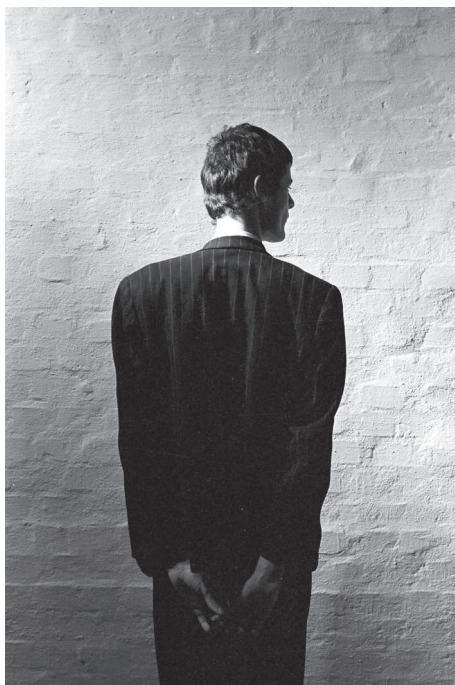
A *Barátaim...* sorozat újraközölt változatában eggyel több portrét találunk, Deák Sándorét, aki ugyancsak a nyolcvanas évek pécsi színterének jellegzetes szereplője volt. A baggy nadrág, a kitűrt, a kellőnél több számmal nagyobb fehér ing, a pöttyös nyakkendő, a mesterkéltségteljes testtartás a nyolcvanas évek elejének tipikus művész-dandy portréjában öszszegződik; joggal állíthatjuk, hogy a sorozat összes darabja közül ezt a képet itatja át leginkább a programszerű mesterkéltség érzése, mely vélhetően a modell és a fotográfus együttes erőfeszítéseként született meg.

Hogy látták mindezt a kortársak, netán a hivatásos értelmezők? „Továbbvinni, belerepeszteni a kimerevített, lefojtott nyugalmat és életszagú természetességet a maníroktól csöpögő, stílusoktól és stilizálástól, nosztalgiaiktól tömött életformákba” – írta 1985-ben Kálmándy portréiról Aknai Tamás.<sup>28</sup> A természetességgel szembeállított *manír* és *stilizálás* kulcsszavak Kálmándy képeinek értelmezéséhez. Csak talán minden pont fordítva történt. Több mint harminc év távlatából könnyű utólag okosnak látszani. Számomra úgy tűnik, hogy Kálmándy nem természetességet csöpögtetett a modorosságba, hanem ellenkezőleg: modorosra stilizálta a „természetes” megjelenést, tudatosan vagy öntudatlanul továbbfokozva azt a törekvést, melynek eredményeként modelljei is stilizálták önmagukat. Ezek a fényképek a korszak (egyik) uralkodó diskurzusához csatkozva módosították a „valóságot”, olyan trendet követve, melyben a modorosság, a stilizálás (sőt, a nosz-

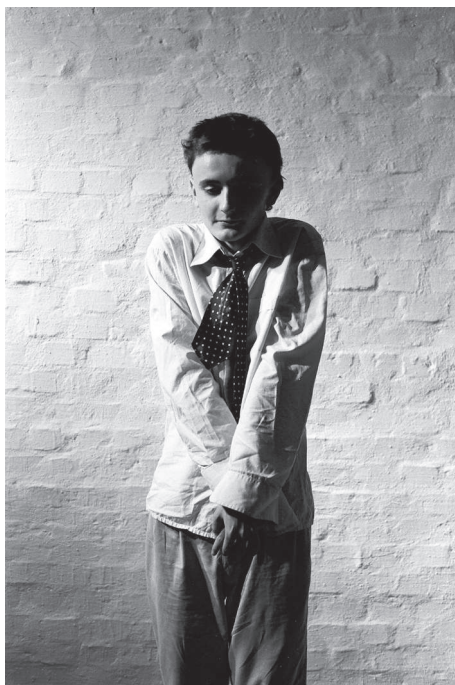
<sup>27</sup> Lásd Szelényi Károly: *Focusban*, 17.

<sup>28</sup> Aknai Tamás előszavából. In *Kálmándy P. Ferenc fotói. Pécsi Kisgaléria. 1985. február 1–24.*





Kálmándy Ferenc: Wéber Kristóf (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Deák Sándor (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Önarckép (*Barátaim és én* sorozat, 1982)



Kálmándy Ferenc: Kép az „Elszaladni késő, itt maradni kár” sorozatból





Kálmándy Ferenc: Pap Károly – „Kása” (*Barátaim és én sorozat*, 1982)

talgia) nem negatív minőségnek, hanem valamiféle normának számított.<sup>29</sup> Ami akár 1982-ben, a munkák elkészülésekor, akár 1985-ben, Aknai írásának létrejöttekor a természetesség felé történő mozgásnak látszott, az most a korszak new wave-es manióroktól, felstilizált gesztusoktól átítatott diskurzusaiba történő integrálódásnak tűnik.

A sorozat hatását tovább fokozza a körülmény, hogy a végleges felvételek valójában nem fekete-fehérek, hanem, egy különleges színezési technikának köszönhetően kék-fehérek. Ez különösen a halványkék színben derengő fehér ruhadarabok esetében hatásos. A kékre színezés egyszerre nyújt kísérteties-elidegenedett, illetve dekadens hatást, távolról idézve a neonfények/neonszínek használatának különféle változatait, ami a korszak filmművészetében, különösen az új szenzibilitás filmjeiben igen népszerű hatásesszövegnek számított, de például a korszak popzenei lemezborítói is gyakran felbukkant.<sup>30</sup> A kékre színezés Kálmándy portréi esetében azért is különleges hatást kelt, mert a kéken derengő fény idegenszerűsége ellentétben áll a sorozat címe által – *Barátaim és én* – sugallt bensőséges-intim jelentéshangulattal. Ezt a hideg kék árnyalatot talán a nosztalgikus hatás eléréséhez gyakran használt szépia szín inverzeként is felfoghatjuk.

A *Barátaim...* koncepciójához közvetlenül kapcsolódik a már említett „*Elszaladni késő, itt maradni kár*” című sorozat, 1982-ből.<sup>31</sup> Szereplői ugyanazok, akik a fent említett portréképeken is feltűnnek, a felvételek is ugyanazon alkalommal készültek el. A cím a nyolcvanas évek egyik legfontosabb magyar new wave együttesének, a Trabant zenekarnak egyik dalát, annak Vető János által írt szövegét idézi. Ez a narratív-szekvenciális, de konceptuális elemeket sem nélkülöző munka jól összegzi Kálmándynak a kortárs neoavantgárd fotóművészeti tendenciákhoz, illetve a szubkulturális mozgásokhoz egyaránt kötődő törekvéseit.

A kép jobb megértéséhez idézzük fel magát a dalt, vagy azt, ahogy megragadt zenei emlékezetünkben, vagy – ez a legegyszerűbb – hallgassuk meg Vető János (NahTe) Youtube-csatornáján.<sup>32</sup> Amire leginkább szükségünk van Kálmándy képének értelmezéséhez, az nem feltétlenül a szöveg, sokkal inkább Méhes Marietta különleges *hangja*. Blazírt előadásmódja önmagában érzékelteti produkciójának a korabeli alternatív kultúrában betöltött helyzetét: underground diva, valamint a megjátszott dilettantizmus kényes határán egyensúlyozó előadó, aki egyvalamit „teljesít” professzionálisan: a fentebb már részleteken elemzett flegma modort, a megjátszott – vagy már habitussá vált? – szentvelenséget.

Az 1985-ös katalógusban négy, a *Focusban* albumban már hat képből álló kompozíció az idézett Vető-verssorba foglalt paradox mozgáshelyzetet vizualizálja. A jelenetben rögzített tárgyak – valójában persze személyek – lassú, tétovázó, bizonytalankodó mozgásba lendülése, illetve a testek mozgásának megakadása a dalba sűrített történés (de talán *bármiféle* történés) abszolút hiábavalóságát sugallja, így a Trabant munkásságát jellemző melankolikus életérzés uralmát fejezi ki. Ha feltételezzük, hogy Földényi F. László 1984-ben kiadott *Melankólia* című könyve nem pusztán egy eszmetörténeti-fogalomtörténeti monográfia, hanem a túlrett-dekadens kádárizmus korszellemének sajátos megragadása, akkor azt is megállapíthatjuk, hogy amennyiben létezett akkor magyar popzene, melyben ez a melankolikus *Zeitgeist* kifejezésre juttatta magát, akkor az a Trabant zenéje volt. Ebből sok minden áttevődött Kálmándy fotókonceptjére is. A maga módján mind az „elszaladás”, mind a „helyben maradás” valamiféle tétova, feleslegességet sugalló cselekvéssorral degradálódik – ezt az állapotot és a hozzá társítható léttapasztalatot allegorizálják egy-

<sup>29</sup> Miként a posztmodern, az új szenzibilitás, a tranzavantgárd, sőt a poszt punk zene címszavak alatt jelentkező kulturális tendenciákat joggal nevezhetjük valamiféle új manierizmusnak.

<sup>30</sup> E sajátos neonfény-esztétika áthatja a már említett, Sándor Pál által rendezett LGT-show felvételeit is.

<sup>31</sup> Közölve: Kincses Károly: *Focusban*, 130–131.

<sup>32</sup> Lukin Gábor – Vető János: *Elszaladni késő, itt maradni kár* (<https://www.youtube.com/watch?v=kWIC5Rsk5Co>)



A Neoszarvasbika koncertje a Pécsi Galériában (K. F. fotója)



A Neoszarvasbika koncertje a Pécsi Galériában (K. F. fotója)



rész a hol elmosódott, hol felismerhető testmozdulatok, valamint a hol elmosódó, hol szilárdabb körvonalakkal rendelkező emberfigurák.

A Trabant együttes pécsi fellépésekor Kálmándy több koncertfotót is készített, ezek szolgálták alapul a fotográfus portréorozatának egyik további jellegzetes darabjához: Méhes Marietta színezett arcképeéhez.<sup>33</sup> Ez a munka ily módon az *oeuvre* egy újabb jellegzetes részéhez, a nyolcvanas évek alternatív zenekarairól készített fényképfelvételekhez vezet át.

#### 4. Koncertfelvételek, zenésziportrék

Kálmándy zenésziportréit, illetve koncertfotóit több szempontból is megközelíthetjük. Nagyon sokféle előadót fotografált, a pécsi szubkulturális színtér zenekaraitól kezdve a nyolcvanas években underground „sztárnak” számító Európa Kiadón keresztül a Trabant együttesig, majd a Kispál és a Borzíg, vagy – teljesen ellenkező végletet említve – a Rolling Stonesig.<sup>34</sup> Egyes felvételei a Trabant, az Európa Kiadó, a Bizottság zenekarok pécsi fellépéseit dokumentálják, professzionális rögzítői a nyolcvanas évek alternatív koncertéletének. Bárdos Deák Ágnesről egy Kontroll koncerten készített portréja a miskolci *Rockfotó 1983*-kiállításon díjat nyert, majd a portré alapján készült az Ági és a Fiúk *Én mindig csak Pest* című albumának borítója is (szerzői kiadás, 2000).

A szentendrei Vajda Lajos Stúdió, illetve a Bizottság együttes tagjaiként egyaránt ismert Wahorn András, fe Lugossy László, valamint ef Zámbó István képzőművészek *A három fő erény* című 1985-ös kiállításának megnyitóján lépett fel az említett három művészből álló alkalmi formáció, a Neoszarvasbika együttes.<sup>35</sup> Kálmándy ekkor készült képei egyszerre dokumentálják a zenekar fellépését (a rájuk jellemző bizarr, groteszk, dadaisztikus elemekben bővelkedő műsort), valamint a közönséget.<sup>36</sup> A képek alapján kiderül, hogy az előadókat és a közönséget csupán centiméterek választották el egymástól. Enne oka részben a szűkösen rendelkezésre álló tér kényszerítő hatása lehetett, de az is nyilvánvalónak látszik, hogy ebben a sajátos kommunikációs közegben, mely paradox módon egyszerre volt privát és nyilvános, ha úgy tetszik: ezoterikus és exoterikus, ebben a mikro- vagy „szűkre mért” nyilvánosságban nem volt szakadék a művész és közönsége között. A fotók a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának egyik lényeges jellemzőjét is dokumentálják: e kultúra *hálózat*os szerveződését, valamint – részben a hálózatos szerveződésből származó – interdiszciplináris/intermediális karakterét. A zenélés, a képzőművészet, a fotográfia, valamint a társasági színtér egybefonódott, és sajátosan *Gesamtkunstwerk*-jellegű, részben esztétikai minőségként, részben szociokulturális jelenségként megragadható közeget alkotott.

Vegyük sorra a szálakat: a helyszín a Pécsi Galéria, a felvétel készítője a Galéria valamikori munkatársa, a Focus csoport tagja. A zenészekhez legközelebb Hardy Péter ül, a pécsi Bizonytalanság, a Gruppensex, a Pécsi Underground Fórum (PUF) zenekarok front-

<sup>33</sup> Közölve: Kincses Károly: *Focusban*, 179.

<sup>34</sup> Részben Kálmándy fényképei illusztrálják Földes László *Rolling Stones-könyvét* (Budapest, 1982, Zeneműkiadó); a felvételek a Rolling Stones 1982-es bécsi koncertjén készültek.

<sup>35</sup> Katalógusát lásd: *A 3 fő erény*. Ef Zámbó István, Fe Lugossy László, Wahorn András kiállítása. Pécsi Galéria, 1985. február 8. – március 3. Pécs, 1985, Közművelődési Nyomda.

<sup>36</sup> A képeken felismerhetjük Hardy Péter énekest, Suvák Miklós építész, Szalay Kornélia újságíró, Hársfai László nyomdász, a Focus csoport tagjait (Marsalkó Pétert, Harnóczy Örsöt, Cseri Lászlót), valamint Kiss Sándor esztétát is, aki a pécsi underground színtér egyik kultikus szereplője volt. Boda Emesével közös akciójának elemzését lásd: Havasréti József: *Performansz a zebra*n. Szeljegyzet a pécsi alternatív kultúra történetéhez. In Bódi Jenő – Maksa Gyula – Szijártó Zsolt (szerk.): *Újratöltve. Médiakutatás és mindennapi élet*. Budapest–Pécs, 2016, Gondolat, 75–89.

embere.<sup>37</sup> A szituáció, amit a fotográfus rögzít, ismét csak jellemző a korszakra. Hardy kismagnójával éppen felveszi a produkciót, az így keletkezett „bootleg-felvételek” hangkazettákra másolása, valamint e kazetták cseréje az alternatív színtér jellegzetes, mondhatni, kizárólagos terjesztési technikája volt. Erre a pillanatra érkezett egyébként egy évtizedekkel későbbi reflexió, Wahorn András Facebook-oldalán keresztül: „Jó lenne, ha a kép közepén kockás ingben törökülésben levő fiút megtalálnánk, és ha meglenne a kazetta, amit akkor felvett. (Az is érdekes lenne, ha nem öregedett volna meg azóta, meg a lányok se főleg)” – fűzte hozzá a képhez Wahorn 2014. május hatodikán, nem tudva arról, hogy a „kockásinges fiú” már nincs az élők sorában; 2008-ban elhunyt.

## 5. Mérlegen

Kálmándy fotográfiái – ismét utalva arra, hogy az *oeuvre* csupán egy szegmenséről beszélünk ez alkalommal – mind dokumentumként, mind esztétikai képződményekként ideális tárgyai a nyolcvanas évek szubkulturális, valamint művészeti mozgásaira irányuló vizsgálódásoknak, különösen azért, mert példaszerűen egyesítik az egyéni látásmódot-ábrázolásmódot, a művész saját törekvéseit, valamint a korszellemet. Ez utóbbi azért is lehet szembevetendő, mert Kálmándy fényképezőgépe – akarva-akaratlanul – nemcsak személyeket, hanem sajátos szubkulturális, sőt a szubkultúra határain túlmutató divatjelenéseket is rögzített; divat alatt értve itt akár a szubkultúra, akár egy annál átfogóbb társadalmi réteg stílustörekvéseit, melyek az utókor szemében leginkább a valamikori korszellem ideogrammaiként értelmezhetők.

---

<sup>37</sup> Hardy Péter működését röviden ismerteti Gróf Balázs: *A Mecsek Legalja. A Hétköznapi Csalódások igaz története*. Pécs, 2005, Taifuu Records, 12–19.

## HOGYAN LETT EGY LITVÁN DIPLOMATÁBÓL A MAGYAR IRODALOM SZÖRNYETEGE?

*Adalékok Turauskas figurájához Hevesi András Párizsi eső című regényében*

Hevesi András *Párizsi eső* című regénye nem tartozik a széles körben ismert művek közé, egyik főszereplője, Turauskas viszont „litván szörnyetegként” bevonult a magyar irodalom történetébe. A korabeli kritikák is – Hevesi figyelemre méltó stílusán kívül – a litván figuráját emelik ki, mint a mű legértékesebb elemét.

A nyilvánvalóan önéletrajzi ihletésű regény egy fiatal magyar ösztöndíjas egyetemista párizsi tartózkodását meséli el. Az idegen környezet és új élethelyzet szembesíti saját magával, olyan tulajdonságait hozza felszínre, amelyekről korábban fogalma sem volt. Az eleinte magánnyal küszködő Georges megismerkedik egy Turauskas nevű, züllött életet élő litván emigránssal. Turauskas fő elfoglaltsága, hogy kifogástalanul megfogalmazott mondatokban magáról beszél („Ez az én formám, én szakadatlanul, megállás nélkül vallok... úgy vallok, ahogy más lélegzetet vesz... Ha nincs kéznél gyóntató, akkor a csatornának vallok...”<sup>1</sup>), illetve filozófiai és pszichológiai kérdéseket boncolgat kávéházi társaival, más emigránsokkal. Szívesen mesél szexuális kalandjairól, amelyekből kitérnek, hogy szadista. Georges-zsal rögtön felfigyelnek egymásra, Georges nem tud szabadulni mágikus vonzerejétől, egyszerre vonzza és taszítja a különös alak, aki némiképp saját magára emlékezteti. Turauskas szinte lecsap a fiatalemberre, akit idősebb társként igyekszik bevezetni saját világába. Georges azonban visszautasítja a bohém életmódot, szinte görcsösen ismételve, meggyőzni akarván magát, hogy ő jó családból való úrifíú: „Rendes, kedves, tekintélytisztelő úrifíú vagyok, polgári karriert akarok befutni, arról álmodozom, hogy diplomata leszek, miért vállalom ezt a megfoghatatlan, indokolatlan sorsközösséget e szétmállott, elhullott, szemétládába való emberekkel? Talán én is a kívülmaradtak közé tartozom?”<sup>2</sup> Végül megszakítja rövid, de viharos kapcsolatukat. Ezután egy fiatal lány, az ukrán Mela oldalán próbálja kiheverni a Turauskas okozta traumát, túlzott készségével szinte ráerőszakolja magát, de a lány ugyanúgy faképnél hagyja, ahogy ő Turauskast. Kiszolgáltatót viselkedésükkel Turauskasszal mindketten kiváltják az emberekből a fölösleges könyörtelenséget. Végül hazautazik Pestre, otthon pedig úgy fogadják, mintha mi sem történt volna. A Párizsban utolsó nap elvesztett, a Szajnába repülő kalap mintha azt hivatott volna jelképezni, amit a főhős énjéből örökre Párizsban hagyott.

Hangsúlyos a műben az irodalmiság (a főhős a magyar és a francia irodalom kapcsolatát kutatja, aznap érkezik Párizsba, amikor Anatole France-ot temetik), témájával is a Párizsral foglalkozó művek irodalmi hagyományába illeszkedik (például Szomory *A párizsi regénye*, Ady Párizs-versei, Kosztolányi: *Cseregdí Bandi Párizsban*). Érdekes a milió, amelyet felvázol: szinte alig akad francia a szereplők között, mindenki emigráns, majdnem kivétel

<sup>1</sup> Hevesi András: *Párizsi eső*, Bp., 1977, 83.

<sup>2</sup> Uo: 54.

nélkül kelet-európai. A kelet-európaiság is hangsúlyos a műben: a kelet-európaiak kevésbé cizelláltak, „barbárabbak”, mint az udvarias, de kissé bamba nyugat-európaiak. ([A] a svájci francia fiú, aki verejtékben úszva túri Turauskas orkános barátságát. Mint jólnevelt és lassú észjárású nyugati ember, eddig még nem gondolt rá, hogy kerekét is oldhat.”<sup>3</sup>) Turauskas még a valóságosnál is barbárabbnak akarja feltüntetni magát, amikor a hazájában gyakorolt állítólagos pogány szertartásokról beszél: „A nagy hazai szertartásokon, amikor körüláncolják a forrásokat, és levágják az áldozati barmokat, én néma szájmozgással mímelem a karéneket...”<sup>4</sup>. (Litvániában a pogányság valóban sokáig tartotta magát.)<sup>5</sup> A Kelet és Nyugat közötti kontrasztot állítja szembe a regény egyik utolsó mondata, a vonaton hazafelé vásárolt magyar újság főcíme: „Megvadult bika száguldott végig a Rákóczi úton”.<sup>6</sup>

Turauskas alakjának ismertségét az is bizonyítja, hogy 2008-ban Turauskas Dezső álneven jelent meg a litera.hu irodalmi portálon egy írás,<sup>7</sup> amelyet állítólag Vári Györgyhöz juttatott el az inkognitóját megőrizni kívánó szerző.

Turauskasról nagyon sokan írtak már, és az értékelések szinte kivétel nélkül egybehangzanak jellemzését, regénybeli szerepét illetően: Turauskas a regénybeli Georges alteregója, megkétszerezése (Doppelgänger), szörnyeteggé növelt torzképe, aki sok vonásban osztozik vele, és azt mutatja Georges-nak, hogy benne is megvan a szörnyeteggé válás lehetősége; mintegy idősebb önmagát látja a litván alakjában. Turauskas ösztönösségével, brutális, perverz hajlamaival valamiféle ősi, barbár, civilizálatlan erőt is megtestesít, amely nem tud beilleszkedni a polgári világba, ahová Georges is tartozik, és kapcsolatuk azzal fenyegeti Georges-ot, hogy ez a lecsúszott figura őt is magával rántja a mélybe. Szadizmusa ellenére viszont maga is szenvedő ember, ömlenek belőle a vallomások, akár csak Dosztojevszkij hőseiből, viszont közben érzi, hogy nevetséges, szánalomra méltó, mindenki megveti. (A legtömörebben Vári György foglalja össze a Turauskas-figura lényegét a Turauskas Dezső álneven megjelenő írás mellé csatolt kísérőlevelében: „Turauskas Hevesi András *Párizsi eső* című, nagyszerű regényének főszereplője, a főhős egyfajta szörnyetegszerű árnyékszemélyisége”. Ami a leginkább figyelemreméltó ebben az egymondatos jellemzésben, hogy Vári Turauskast nevezi a regény főszereplőjének, nem pedig Georges-ot, aki körül az események bonyolódnak.

Az alábbiakban idézek néhányat a jelentősebb kritikákból Turauskas alakjára vonatkozóan:

„Említettük már Turauskast, a regény egyik epizódalakját. Ez a Turauskas, talán a szerző akarata ellenére is, kilép epizódszerepéből; commedia dell’arte-szerűen rögtönözve, főhősnek játssza ki magát és a regény központi figurájává nő. Turauskas bemutatkozása a modern magyar regényírás legjobb lapjai közé tartozik. Érdekes és Hevesi kompozíciójára jellemző, hogy a magyar György és a litván Turauskas voltaképp ugyanannak az »ideának« a kisugárzása. Turauskas nem egyéb, mint György egyik, de testté vált lehetősége”; „Turauskas már megadta magát szörnyeteg voltának; öntudatos szörny, bizzarr öngyónó, a groteszk jellemábrázolás kitűnő teljesítménye.”<sup>8</sup>

<sup>3</sup> Uo., 179.

<sup>4</sup> Uo., 176.

<sup>5</sup> Az egész kérdésről lásd Bojtár Endre: Az utolsó pogányok Európában, In: *Útvesztők, útjelzők*. Bp., Kalligram, 2015. 80–102.

<sup>6</sup> Hevesi András, i. m., 183–184.

<sup>7</sup> Turauskas Dezső: *A barométer nem imponál*, <http://www.litera.hu/hirek/a-barometer-nem-imponal>; a megtekintés ideje: 2014. június 22.

<sup>8</sup> Fejtő Ferenc: Hevesi András: *Párizsi eső*, *Szép Szó*, 1936, 281–284.



„De legszebb a regényben Turauskas alakja, mely méltán vált máris híressé; Georges-hoz való viszonya, a regény egész elgondolása igazán eredeti és finom. Turauskas, aki patológikusságában is csak oly ösztönöket derít fel, amelyek mindenki megvannak, annál becsesebb, mert a magyar irodalom igen szegény e-fajta szörnyetegben. Titokzatos, visszataszító és vonzó alak.”<sup>9</sup>

„Ezt a romantikával bekövetkező énhasadást fejezi talán ki Hevesi regényének az a kitűnő technikai megoldása, hogy a hős két példányban szerepel: Turauskason kívül ott van Georges, az úrifíú, aki leírja Turauskast és maga is Turauskas egy kicsit; az aktuális és a potenciális lény egymás mellett, a nagy szörnyeteg és a kis szörnyeteg. Kettejük egymásban való tükrözése, egymásra való hatásuk bizarr és hátborzongató bohózata adja meg azt a mesénél is fontosabb mozgást a regényben, a regény dialektikáját.”<sup>10</sup>

Találgatásokra adott okot, volt-e valós mintája Turauskas figurájának, illetve ki lehetett az. Cs. Szabó László és Sós Endre azt gyanítják, hogy valóban létezett egy hasonló személy, akinek figurájából kiindulva Hevesi aztán a saját elképzelései szerint alkotta meg a maga „szörnyetegét”.

„Bizonyos, hogy Párizsban voltak a Dôme [kávéház – T. B.] teraszán Turauskashoz, a balti törzsvendéghez hasonló vendégek, – hústornyok, ahogy Cs. Szabó László nevezte őket: – de még valószínűbb, ha átvette is ezek sok vonását, főképp saját szomorú alteregóját helyezte bele a regénybe.

Hevesi András »Turauskas-legendá«-t csinált ebből az alakból. A saját képét olvasztotta bele a balti törzsvendég figurájába. (...)

Akár élt Turauskas, akár inkább kitalált figura volt, kétségtelen, hogy nagyon közel került Hevesi Andrásához. (...)

Bármilyen sokszor beszélt is Hevesi András barátok és nembarátok, de irodalmi érdeklődők körében erről a Turauskasról, mindig úgy hozta szóba, hogy nem lehetett tisztázni a kérdést. Csakugyan »mitikus« alak lett belőle.”<sup>11</sup>

Illés Endre úgy beszél Turauskas modelljéről, mint konkrét személyről, akit ő is ismert, legalábbis hallomásból.

„Hőse maga az író és egy litván szörnyeteg, emigráns és rendőrségi besúgó: Turauskas. A figurát Hevesi tíz évvel ezelőtt ismerte meg Párizsban, amikor ösztöndíjasként egy évig kint élt.”<sup>12</sup>

Nyilvánvaló, hogy regényalakokat semmiképpen sem lehet teljesen azonosítani valós személyekkel. A regény egyik érdekességét az a vibrálás adja, ahogy az alakok egyszerre azonosak és nem azonosak valóságbeli megfelelőikkel. Ezt leginkább György és a szerző esetében figyelték meg a kritikusok:

<sup>9</sup> Komlós Aladár: Hevesi András: Párisi eső, *A Toll*, 1936, 154

<sup>10</sup> Szerb Antal: Hevesi András: Párisi eső, *Válasz*, 1936. 6. sz. 372.

<sup>11</sup> Sós Endre: Hevesi András, *Jelenkor*, 1967, 717–718.

<sup>12</sup> Illés Endre: Egy „dühöngő” fiatal a 30-as években, *Kortárs*, 1962, 430.

„Az olvasó azt gondolja, amikor az első személyben írt főhőssel megismerkedik, hogy életrajz-irodalomról van szó, de mentől mélyebben hatol bele az eseménytelen, és mégis izgalmasan érdekes történetbe, annál jobban csodálkozik a személytelenségen.”<sup>13</sup>

„Olvasás közben rendkívül zavart, hogy ezek az ismertető jegyek [családi háttér, állami ösztöndíj Párizsba – T. B.] feltűnő hasonlóságot mutatnak az író személyi adataival, noha tudom, hogy minden regényfigura: stilizált, bármilyen anyagot használ is fel hozzá szerzője a maga élménytárából”<sup>14</sup>

Tényekkel bizonyítható, hogy Turauskas nem teljesen a képzelet szülötte, őt is – akárcsak a főhős Georges-ot, illetve Melát<sup>15</sup> – élő személyről mintázta a szerző. Az persze más kérdés, hogy a Hevesi által teremtett figura mennyiben tér el valóságos mintaképétől, és nem több emberből gyúrta-e össze esetleg a szerző ezt az érdekes szereplőt. Annyi mindenestre biztos, hogy létezett egy Eduardas Turauskas nevű litván emigráns, aki a regény cselekménye idején (1924-ben) valóban Párizsban élt. (És akinek még fennmaradt fényképei is egyértelmű hasonlóságot mutatnak a Hevesi által leírt figura vonásaival.) Érdekes összehasonlítani, mi az, amit a regényben szereplő Turauskas elmond saját életéről, és mit mondanak a történeti források.

Eduardas (vagy más változatban Edvardas) Turauskasról, a litván újságíróról és diplomatáról a következőket lehet tudni. 1896-ban született egy kis tenger melléki litván faluban (Endriejavas).<sup>16</sup> Apja hazafias érzelmű sekrestyés volt (részt vett a betiltott litván könyvek csempészésében, egyszer néhány napig még börtönben is ült tiltott könyv birtoklásáért).<sup>17</sup> Litvániában megkezdett gimnáziumi tanulmányait az első világháború alatti evakuáció miatt Kijevben, Szarátovban és Voronyezsben végezte (1915-ben menekült Oroszországba). Két és fél hónapig tengerészeti iskolában is tanult. 1917-től a pétervári egyetemen jogot hallgatott, megpróbálta „megmenteni a litván száműzötteket a bolsevizmus veszélyétől”, de a Vörös Hadsereg felfigyelt rá, ezért el kellett hagynia Oroszországot. Egy darabig rejtőzködött, majd 1918-ban visszatért Litvániába, és bekapcsolódott a Katolikus Akcióközpont (KVC) nevű szervezet munkájába, a vezetőségbe is beválasztották. 1919-ben a litván kormány sajtóirodáján kezdett el dolgozni, és a bolsevikok ellen folytatott propagandát. Ekkor figyelt fel rá a litván külügyminisztérium, és lehetőséget adtak neki, hogy Bernben dolgozzon és az oroszországi száműzetésben megrokkant egészségét rendbe hozza. Svájcba megérkezve a fribourgi egyetemen először filozófiát, majd jogot kezdett tanulni (ez az egyetem a korabeli litván értelmiség gyűjtőhelye volt), a licenciátus megszerzése után pedig a svájci litván nagykövetség titkáráként dolgozott. 1923-tól a berni litván nagykövetség chargé d'affaires-je a képviselő felszámolásáig. A követség bezárása után, 1923 és 1926 között a litván külügyminisztérium ösztöndíjával Párizsban folytatta jogi tanulmányait. 1923-ban litván–francia baráti társaságot alapított. Letette a doktori vizsgákat, de doktori értekezését (*A litván állam kialakulása és fejlődése* címmel) nem nyújtotta be. (1929-ben még azt tervezte, hogy a következő évben befejezi az

<sup>13</sup> Kováts József: Párisi eső. Hevesi András regénye, *Pásztortűz*, 1936, 305.

<sup>14</sup> M. Pogány Béla: Hevesi András: Párisi eső, *Gondolat*, 1936, 330.

<sup>15</sup> Nem Turauskas az egyetlen alak a regényben, akinek valós személy volt a mintaképe. Köztudott, hogy Georges szerelme, az ukrán Mela mintája Simone de Beauvoir barátnője volt, valódi nevén Stépha. (Vö. Illés Endre i. m.; Sós Endre: i. m.)

<sup>16</sup> *Žurnalistikos enciklopedija*, Vilnius, Prada, 1997, 527–528.

<sup>17</sup> Vasiliaskienė, Aldona: *Edvardas Turauskas gyvenimo ir veiklos epizodai* (Edvardas Turauskas életének és tevékenységének epizódjai), Lietuvos istorijos studijos, Nr. 7., <http://www.lis.lt/?lang=L&T&id=archyvas&TomasID=7&ArchivasPSL=38&ArchivasKiekis=1> 38-56.

értekezést, de akkor munkája mellett már valószínűleg nem jutott ideje rá.) Párizsban ekkor még nem volt litván emigráns közösség, az ott tanuló litvánokat egy házaspár patronálta; később, 1926-ban az ő lányukat vette feleségül Turauskas.

1926 és 1934 között Litvániában élt: egy napilap szerkesztője, 1928 és 1934 között a litván hírügynökség (ELTA) igazgatója, parlamenti képviselő. Gimnazista korától részt vett egy abban az időben még titkos litván katolikus ifjúsági szervezet, az Ateitis (Jövő) munkájában, párizsi tanulmányai alatt is tovább tevékenykedett a szervezetben, majd Litvániába visszatérve bevásztották a vezetőségbe. Több cikkében elkezdte megírni a szervezet történetét. 1934 és 1939 között Litvánia rendkívüli és meghatalmazott nagykövete volt Csehszlovákiában, Jugoszláviában és Romániában (prágai székhellyel). 1938-ban megkapta a legmagasabb litván állami kitüntetést, a Gediminas-érdemrendet. 1939 és 1940 között a külügyminisztérium politikai főosztályának vezetőjeként a külügyminiszter jobbkeze volt. 1940 és 1946 között Litvánia állandó képviselője Bernben a Népszövetségénél. Egészségének megromlása miatt lemondott, 1947-től egy chicagói litván újság párizsi tudósítója (ő is visszatért Párizsba, akárcsak Hevesi). Párizstól nem messze vásárolt egy kisebb gazdaságot, és ott gazdálkodott. 1912-től jelentek meg egyházpolitikai, egyházi, teológiai, történelmi és politikai tárgyú cikkei különböző újságokban és folyóiratokban, aktívan részt vett különböző társadalmi és politikai szervezetek munkájában, így a Kelet-Európai Szabad Újságírók egyesületének tagja, a franciaországi litvánok egyesületének elnöke, tagja különböző litván emigráns politikai szervezeteknek. 1946-ban ebben a minőségében még a pápa is fogadta audiencián. (Képzeljük el Hevesi Turauskasát, ahogy a pápával beszélget...) Furcsa epizód volt Turauskas életében, amikor 1960 márciusában Hruscsov párizsi látogatása előtt más közép- és kelet-európai emigránsokkal együtt Korzikára száműzték, ami kiváltotta nemcsak a litván emigránsok, hanem még a franciák rosszsallását is. Kereszténydemokrataként egykor Litvániában is gyanakvással kellett szembenéznie a hatalmon lévő nacionalista Smetona-párt részéről: egyszer például, amikor az állami hírügynökséget vezette, azzal vádolták, hogy nem továbbította a sajtónak Mussolini egyik beszédét, csak a demokratákét. 1966-ban halt meg Párizsban baleset következtében (leesett egy lépcsőről).<sup>18</sup> Megírta visszaemlékezéseit *A függetlenségét elvesztett Litvánia* címmel, amely először 1979-ben jelent meg Chicagóban.<sup>19</sup>

A regénybeli züllött figura és a fontos pozíciókat betöltő, érdemrendekkel ékesített kereszténydemokrata politikus közötti ellentét annyira kiáltó, hogy nem is nagyon érdemes kommentálni. De érdekes a különböző életrajzi adatok közötti interferencia is. Ugyanis mit mond magáról a regényben Turauskas?

Azt állítja, hogy 47 éves, pedig a regény cselekményének idején, 1924-ben még csak 28 éves volt. Azt mondja Georges-nak, hogy az apjának (aki valójában sekrestyés) Kaunasban gyógyszerháza van, a bátyja pedig rendszeresen küld neki pénzt (holott nem is volt testvére). Azt is állítja még, hogy filológus volt, és 14 évig tanított egy kaunasi gimnáziumban (ez már a kora miatt sem lehetne igaz), aztán magántanár volt az egyetemen, ahonnan kitették. Mindabból, amit Turauskas mond, csak a keresztneve felel meg a valóságnak. A legjelentősebb az életkorbeli eltérés. Az eltérések adódhatnak abból, hogy Hevesi művészi koncepciója szerint változtatott a tényeken. De az is lehet, hogy Turauskas egyszerűen hazudott neki. Például idősebbnek kiadva magát növelni akarta tekintélyét a fiatalember szemében.

Az önmarcangoló vallomásosság, a *Párizsi eső* Turauskasának az a kényszere, hogy állandóan magáról kell beszélnie, a „valódi” Eduardas Turauskas emlékirataiban nem ölt testet: a mű szigorúan csak a politikai eseményekre szorítkozik, igaz, ennek talán az is

<sup>18</sup> Eduardas Turauskas életrajzához A. Vasiliauskienė összefoglaló tanulmányát használtam fel.

<sup>19</sup> Az alábbi kiadást használtam: Turauskas, Edvardas, *Lietuvos nepriklausomybės netenkant*, Kaunas, 1990.

oka, hogy Turauskas már nem tudta befejezni. Visszaemlékezéseiben egyébként magáról annyit árul el, hogy szűkszavú<sup>20</sup> és flegmatikus kedélyű.<sup>21</sup>

A „valódi” Eduardas Turauskas megítélése is eléggé ambivalens volt. Egy nekrológban „ősz Apolló”-nak nevezték<sup>22</sup>, az életútját tanulmányban feldolgozó Aldona Vasiliauskienė azt írja róla, hogy érzékeny lelkű és idealista volt. Érdekes adalékokkal szolgál Turauskas kortársának és kollégájának, Jurgis Savickis írónak és diplomatának a levelezése. Bár hozzá kell tenni, hogy Savickis nem volt teljesen elfogulatlan Turauskasszal kapcsolatban, ugyanis az kitérte őt állásából a genfi képviselétről, ahol Savickis a Népszövetségben képviselte Litvániát. Savickis azt írta levelezésében, hogy nem tekinti Turauskast Litvánia hivatalos képviselőjének a Népszövetségnél, mivel Turauskas titokban hagyta ott Litvániát, és jogtalanul kiáltotta ki magát nagykövetnek a Népszövetségnél. Savickis álszentnek és pénzéhesnek,<sup>23</sup> valamint modortalannak és tapintatlannak nevezi Turauskast,<sup>24</sup> állandóan rosszmájú megjegyzéseket tesz rá (például néhány napra érkezett vendégségbe, és két hónapig maradt;<sup>25</sup> „annak az elhízott plébánosnak a típusa, aki saját magát szórakoztatja az írásaival” – mondja róla.) Azt állítja, hogy Turauskas volt az, aki leginkább üldözte Jurgis Baltrušaitis diplomatát és költőt.<sup>26</sup> Utal „Turauskas machinációira”.<sup>27</sup> Turauskas 1940-ben többedmagával valóban részt vett egy puccsszagú akcióban, amelynek során nyomást gyakoroltak Antanas Smetona köztársasági elnökre, hogy két visszatámasztott és hamisan keltezett dokumentumban mentse fel Antanas Merkyst a miniszterelnöki tisztségből, és nevezze ki a helyére Stasys Lozoraitist, a litván diplomácia vezetőjét, aki egyúttal a köztársasági elnök helyettese is lesz<sup>28</sup> (ez az esemény később Kybartai Akták néven vált ismertté). Jonas Aistis költő, aki közelről ismerte Savickist, ugyanis az emigrációban mindketten Dél-Franciaországban éltek, azt írja, hogy Savickist két ember tette tönkre: Turauskas és Inga, a második felesége: „ez Balzac tollára kívánczó elbeszélés”, illetve hogy „Jurgis egy csirkefogónak az áldozata volt.”<sup>29</sup> Turauskas nem túl kedvező megítélésére utal az is, hogy amikor 1939-ben a litván külügyminiszter át akarta helyezni őt Rigába, maga a lett külügyminiszter tiltakozott a személye ellen.<sup>30</sup>

Ami a fentiekből a regényt tekintve és irodalomtörténeti szempontból lényeges lehet, hogy Hevesi *Párizsi eső* című, önéletrajzi ihletésű regényének főhőse, a magyar irodalom történetébe „litván szörnyetegként” bevonult sajátos figura, Turauskas ihletője – több más szereplőhöz hasonlóan – egy valós személy, Eduardas Turauskas (1896–1966) litván újságíró és diplomata volt, maga is meglehetősen ellentmondásos személyiség.

---

<sup>20</sup> Uo., 239.

<sup>21</sup> Uo., 279.

<sup>22</sup> Jasis, J.: *Turauskas – Žilasis Apolonas*, Darbininkas. 1967. Vasario 14. Nr. 11. P. 2

<sup>23</sup> Például egyik levelében azt írja: „ezzel a dologgal nem érdemes Turauskasnál kopogtatni. Egyre inkább a minden nap Krisztus előtt térdeplő emberre akarja magát stilizálni...” ; „Ki lehet nagyobb Plébános, mint Turauskas.” Savickis, Jurgis: *Raštai* (Művei) Vilnius, 1998, 463, 467.

<sup>24</sup> Uo., 494.

<sup>25</sup> Uo., 468.

<sup>26</sup> Uo., 475.

<sup>27</sup> Uo., 557.

<sup>28</sup> Uo., 507. ; Gerutis, Albertas: Kybartų aktai, *Aidai*, 1976/4, [http://www.aidai.us/index.php?view=article&catid=154%3A197604&id=1755%3Ais&option=com\\_content&Itemid=179](http://www.aidai.us/index.php?view=article&catid=154%3A197604&id=1755%3Ais&option=com_content&Itemid=179)

<sup>29</sup> Uo., 551.

<sup>30</sup> Vasiliauskienė, Aldona: i. m., 48.

## Felhasznált irodalom

- Hevesi András: *Párizsi eső*, Bp., 1977.
- Hevesi András: Szabadságtér, *Nyugat*, 1932, II, 421–425. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>
- Hevesi András: Megérkezés Párizsba, *Nyugat*, 1934, II. 476–482.
- Hevesi András: Rue Lhomond, *Válasz*, 1934, 320–328.
- Hevesi András: Előszó, *Szép Szó*, 1936. II, 333–336.
- Hevesi András: Egy elkésett pályamunka, *Magyar Hírlap*, 1937. febr. 2., 4.
- Andersen György: Hevesi András titka, *Politika*, 1948/50–52.
- Antal Gábor: „Párizsi eső” = A. G. , *Egy szál gyertya*, Bp., 1969, 82–87.
- Bresztovszky Ede: Hevesi András: Párisi eső, *Népszava*, 1936. jún. 14., 17.
- Csuka Zoltán: Tartalom és forma, *Láthatár*, 1936, 236–237.
- Dénes Tibor: Hevesi András: Párisi eső, *Napkelet*, 1936, 403–404.
- Devecseri Gábor: „Kövess Pyladés!” = D. G., *Budapest tündérváros*. Bp. 1946, 82–83.
- Devecseri Gábor: Kamaszok és félemberek. A magyar kamaszregényről, *Magyarok*, 1948/2, 66–79.
- Fejtő Ferenc: Hevesi András: Párisi eső, *Szép Szó*, 1936, 281–284.
- Fejtő Ferenc: Jól nevelt francia úrilány – nevetlen magyar író, *Irodalmi Újság* 1959/1, 4.
- Fischer Annie: Párisi eső. Hevesi András regénye, *Cobden*, 1936, 143.
- Gerutis, Albertas: Kybartų aktai, *Aidai*, 1976/4, [http://www.aidai.us/index.php?view=article&catid=154%3A197604&id=1755%3Ais&option=com\\_content&Itemid=179](http://www.aidai.us/index.php?view=article&catid=154%3A197604&id=1755%3Ais&option=com_content&Itemid=179)
- Halász Gábor: Párisi eső. Hevesi András regénye, *Nyugat*, 1936/6.
- Illés Endre: Egy „dühöngő” fiatal a 30-as években, *Kortárs*, 1962, 424–436.
- Jankovich Ferenc: Hevesi András: Párisi eső, *Korunk Szava*, 1936, 239.
- Kellér Andor: Magasság = K. A., *A titkos lakó*, Bp., 1962, 92–94.
- Kenyeres Imre: Hevesi András: Párisi eső, *Magyar Könyvbarátok Diáriuma*, 1936, 179.
- Kováts József: Párisi eső. Hevesi András regénye, *Pásztortűz*, 1936, 305.
- [Kozocsa Sándor?] K. S., Hevesi András: Párisi eső, *Katolikus Szemle*, 1937, 177.
- Mikó Krisztina: Hevesi András regényeiről, *Irodalomtörténet*, 1979, 594–601.
- M. Pogány Béla: Hevesi András: Párisi eső, *Gondolat*, 1936, 328–331.
- Reményik Zsigmond: Az óriások irodalma és az írói felelősség (Hevesi András *Párisi eső* c. regényének margójára), *Korunk*, 1936, 670–673.
- Savickis, Jurgis: *Raštai* (Művei) V., Vilnius, 1998.
- Sík Csaba: *Hevesi András* = „S két szó között a hallgatás...”, I, Bp., 1970, 432–437.
- Sós Endre: Hevesi András, *Jelenkor*, 1967, 714–722.
- Sőtér István: Hevesi András = S. I., *Tisztuló tükrök*, Bp., 1966, 313–317.
- Cs. Szabó László: Hevesi András: A Párisi eső, *A Töll*, 1936, 148–150.
- Cs. Szabó László: Turauskas. Egy magyar író emléke = CS. SZ. L., *Két part*, Bp., 1946, 265–272.
- Cs. Szabó László: Simone és Bandi, *Irodalmi Újság*, 1959/3, 6–7.
- Szerb Antal: Hevesi András: Párisi eső, *Válasz*, 1936, 372–374.
- Thurzó Gábor: Hevesi András: Párisi eső, *Élet*, 1936–36, 13.
- Tolnai Gábor: Simone de Beauvoir. Solohov és a többiek, *Kortárs*, 1964, 254–263.
- Turauskas, Edvardas: *Lietuvos nepriklausomybės netenkant*, Kaunas, 1990.
- Turauskas Dezső: A barométer nem imponál, <http://www.litera.hu/hirek/a-barometer-nem-imponal>, a megtekintés ideje: 2014. június 22.
- Vasiliauskienė, Aldona: *Edvardo Turausko gyvenimo ir veiklos epizodai*, Lietuvos istorijos studijos Nr. 7., 38–56.
- <http://www.lis.lt/?lang=LT&id=archyvas&TomasID=7&ArchivasPSL=38&ArchivasKiekis=1>
- Žurnalistikos enciklopedija*, Vilnius, 1997, 527–528.

# KI AZ UTCÁRA!

*Hevesy Iván kubizmus-interpretációja aktivizmus és akadémia köztes terében*

Az első olvasással töltött napok után Hevesy Iván korai művészettörténeti esszéiről és tanulmányairól röviden annyit jegyeztem fel magamnak, hogy a szövegcsoport nem konzisztens. Mintha két, egymásnak ellentmondó karakter skizoid együtt-létezése termelné ezeket az írásokat, és az aktivista-avantgárd személyiség a művészettörténet-széta doppelgängereként lenne jelen a Hevesy-féle szövegüniverzumban. Hevesy látszólag pillanatnyi céljainak megfelelően, felváltva használt két, antitetikus diskurzust; az új, szociálisan érzékeny, közösségi művészet lehetőségeiről írt, miközben szövegei jelentős részében maga is nehezen érthető, akadémiai nyelven fogalmazott és elvont stíluskritikai elveket követett. Visszatekintve azt mondanám, a szövegek nem következettek, én követtem el hibát, amikor a Peter Bürger-féle avantgárd-definíció<sup>1</sup> felől kezdtem el olvasni egy olyan szerző könyveit, aki sosem gondolta, hogy az aktivizmust dadaista eszközökkel kellene művelni. Bürger dada-jelenségből levezetett modelljében az avantgárd mindig az intézményi struktúrán kívülről érkezik, ezért kérdőjelezheti meg a művészetintézmény alapvető működéseit. A pesti MA-csoport, melynek Hevesy is tagja volt, nem illeszkedik ehhez a narratívához; történetében egyszerre mutatható ki az intézményesülési szándék és az intézménykritika. A MA-szervezethez tartozott könyvkiadó, szabadiskola, színműcsoport és ad hoc jelleggel kialakított művészeti galéria is. Egy művészeti életet alakító, oktató és kutató szervezetről van szó, amely alternatív módokon látta el az akadémia feladatait, miközben az aktivizmus és a munkásmozgalmi kultúra központja maradt. A MA-csoport nem kívánta eltörölni a művészetek lehetőséghorizontját kijelölő stílustörténeti rendszereket sem,<sup>2</sup> helyette szelektált és alternatív művészettörténeteket fogalmazott. Hevesy Iván kettős nyelvezete véleményem szerint ennek az avantgárd stratégiának az eklatáns példája, és a képzőművészetről szóló esszéi, annak ellenére, hogy egészen más nyelvi regiszterbe tartoznak, mint a Kassáktól megszokott szövegek, integráns részei Hevesy szocioesztétikai programjának és a magyar avantgárd történetének.

## A művészettörténet módszertani keretlehetőségei

Hevesy 1914-ben iratkozott át matematika és fizika szakról Pasteiner Gyulához a Művészettörténet Tanszékre. Első könyve, a *Futurizmus, expresszionizmus, kubizmus* (1919) a MA kiadásában jelent meg. A Tanácsköztársaság bukása után nem követte Bécsbe Kassákot, Pesten maradt, 1921-ben a *Nyugat* szerzőihez csatlakozott és 1922-re háromkötetes művészettörténeti sorozattá bővítette az 1919-es könyvet. Az *impresszionizmus művészete*, *A posztimpresszionizmus művészete* és *A futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus*

<sup>1</sup> Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete* (ford. Seregi Tamás) Szeged, 2011.

<sup>2</sup> A pesti MA intézményi struktúrájával a következő kiállítás kurátori bevezetője foglalkozik bővebben: „Elképzelni egy mozgalmat: a Ma Budapesten”, kurátorok: Dobó Gábor és Szeredi Mersé Pál, Kassák Múzeum, 2016. szeptember 26. – 2017. január 15.)



*művészete*<sup>3</sup> már Kassák közreműködése nélkül, Kner Imre gondozásában jelent meg. A tanulmány gerincét adó sorozat három kötetben, az impresszionizmustól a kubizmusig egy hegelianus-marxista rendszer szerint mondja el a modern stílusok történetét. Ez az első magyar nyelvű művészettörténeti összefoglaló, amely részletesen bemutatja az avantgárd fő irányzatait. További érdeme a könyveknek, hogy a hagyományos képzőművészeti műfajok mellett a plakátot is beemelik a művészetek általános történetébe.

A politikai plakát aktivista esztétikáját Hevesy dolgozza ki 1919 és 1922 között, de a fogalom Kassák *A plakát és az új festészet* című esszéjével került a magyar avantgárd látókörébe, és a Tanácsköztársaság ideje alatt nyert igazi jelentőséget. Abéke megkötése után Magyarország államformája köztársaság lett, de a főváros terei továbbra is a Monarchia politikai programját idézték. Az 1896-os millenniumi ünnepek várostervezési programja határozta meg a főváros szabadidős és kulturális tereit, a várost áthatotta a nosztalgia és a birodalmi öntudat. A Károlyi-kormányt váltó Tanácsköztársaság politikai szereplőinek egy olyan fővárosban kellett hitelesen megjelenüniük, ahol a közterek szimbolikája ellentmondott a marxista eszmerendszernek, ezért a május elsejére szervezett ünnepek alatt Szamuely Tibor irányításával a város gyülekezésre alkalmas tereit átmenetileg újrendezték, hogy Budapest mint közösségi-politikai fórum alkalmazhatóvá váljon az új, baloldali politika számára. Az ideológiai propaganda kitüntetett színhelyei a Kossuth tér és a Hősök tere voltak; utóbbin a magyar és Habsburg uralkodókat felsorakoztató királygalériát kellett elfedni, Zala György szobraiit vörös paravánok mögé rejtették, és Uitz Béla *városi proletariátus és földműveltség* témában festett pannóit függesztették a királygaléria oldalaira. Uitz, Nemes Lampérth és Pór számos, a proletárforradalmat támogató plakátot is tervezett, amelyek városi díszletként szolgáltak a mozgalom céljainak térbeli vizualizációjához.<sup>4</sup>

Ennek a néhány hónapnak a vizuális tapasztalatai határozzák meg Hevesy esztétikáját. Először röviden szó lesz arról, hogyan integrálta Hevesy a tömeg- és köztéri művészeteket egy hagyományos stílustörténeti narratívába, majd rátérek Hevesy kubizmus-olvasatára, hogy az aktivista és az akadémikus diskurzus párhuzamos jelenlétét a szövegek mélyebb struktúráiban is kimutassam. Az elsődleges forrásnak választott 1922-es könyvsorozat megszerkesztésébe messze elmarad kortársai, Kállai Ernő vagy Fülep Lajos szövegeitől.<sup>5</sup> Az utolsó oldalak úgy írják újra a könyvek tartalmát – immár a plakát és a freskó médiumát állítva a középpontba –, hogy a sorozat csak visszafelé olvasva, az utolsó fejezet tükrében nyeri el jelentéseinek azt a sokféleségét, melyről ez a tanulmány szól. A sorozat, az utolsó oldalakat leszámítva, megszokott stílustörténeti beszámoló. Miután Hevesy kétszáz oldalon keresztül tárgyalja benne a hagyományos képzőművészeti műfajokat, az utolsó fejezetben minden előkészítés nélkül jelennek meg a köztéri művészet médiumai, a plakát és a freskó. Az elbeszélés zavaró következetlenségének két oka lehet. Egyrészt Hevesy korábban már publikált, egymástól független cikkeket válogatott össze a kötetekhez, ezért nem minden részletében konzekvens az a narratíva, amely a három

<sup>3</sup> A következőkben a három könyv reprint kiadását tartalmazó kötet oldalszámainak megfelelően fogok hivatkozni a sorozatra (Hevesy Iván: *A modern képzőművészet útjai*, Budapest, 1993.)

<sup>4</sup> 1919 köztéri művészetéről lásd: Révész Emese: A múltat végképp eltörölni – Helyett, legalább gyorsan elfedni, URL: [http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/a\\_multat\\_vegkepp\\_eltorolni\\_helyett\\_legalabb\\_gyorsan\\_elfedni.1616.html?pageid=86](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/a_multat_vegkepp_eltorolni_helyett_legalabb_gyorsan_elfedni.1616.html?pageid=86) [legutóbbi letöltés: 2017. január 9.] és 1919. *A magyarországi Tanácsköztársaság és a kelet-európai forradalmak*. Szerk. Krausz Tamás, Vértes Judit, Budapest, 2010.

<sup>5</sup> Fülep recenziót írt Hevesy könyveiről, amiben műkedvelőnek nevezi kollégáját, mivel a könyvek nyelvezetét pontatlannak, a narratívát zavarosnak ítéli. Fülep és Hevesy ellentéte mögött a felfogásbeli különbségeknél prózaibb indok húzódik. Fülep szintén a Kner nyomdától remélte saját kötete kiadását, de Hevesy könyveinek megjelenése után Kner Imre nem tervezett azonnal újabb művészettörténeti összefoglalót megjelentetni. Fülep recenziója megtalálható: Fülep Lajos: *Műkedvelők bővdje*. In: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*, Budapest, 1976.



könyv végére kirajzolódik. Másrészt egyetemi képzése során elsajátított művészettörténeti fogalmai nem tartalmazhatták a tömeg- és közösségi művészeteket, vagyis nem állt Hevesy rendelkezésére olyan tudományos módszertan, amellyel a plakát problémáját beemelhetette volna a kötetekbe.

Pasteiner Gyula tanszékén az előadások a wölfflini stílustörténet mellett a bécsi művészettörténeti iskolát követték, és az előadók Riegl és Wickhoff elméletét oktatták.<sup>6</sup> A képzés a stílustörténeti formalizmus paradigmájára épült, és olyan tudást igyekezett átadni, ami képessé teszi a diákokat a kép belső struktúráinak felismerésére, formai analízisére, és biztos tájékozódást tesz lehetővé a stílustörténeti korszakok között. A riegli tudomány-szemlélet szerint a művészettörténész a stílus immanens fejlődésének és az autonóm formák törvényeinek szakértője, aki a jelentést és a funkciót zárójelbe téve, önelvű formai jegyek alapján értékeli a műtárgyakat. Ehhez az akadémikus beszédmóddhoz igazodik a Hevesy-könyvek nyelvezete. Hevesy sokat átvész Wölfflin és Riegl történeti szemléletéből, impresszionista és antiimpresszionista korszakok dialektikájában mutatja be a stílusok történetét, és ennek megfelelően elemzi választott példái színhasználatát, tér- és formaalkotását. Az avantgárd irányzatok sem kivételek, a futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus is posztimpresszionista vagy antiimpresszionista kontextusba kerül. Az impresszionisták „passzívítását” a futurizmus dinamikájával, „felületszerűségét” a kubizmus egyértelmű tömeg- és térfogat-jelölésével állítja szembe.

A plakát, a kubizmussal ellentétben, nem stílustörténeti fogalom. Formai lehetőségeit a stílus immanens szabályai helyett a sokszorosító technikák korlátai és a plakát figyelemfelhívó funkciója szabja meg. Hevesy szavaival:

„[A plakátnak] kompozíciójában minél egyszerűbbnek és áttekinthetőbbnek kell lennie. (...) Mert biztos fölénnyel kell megállnia a helyét kiemelkedő erővel az utca kavargó és rohanó színei és formái közül. És végül, mert nem tárlatokban bámészkodó emberek szeme elé kerül, hanem az utcán sietők elé, akiket csak egy pillanatra állíthat meg és akiket az egy pillanat alatt kell meggyőznie és szuggerálnia.”<sup>7</sup>

Több mint fél évszázaddal a Hevesy-könyvek megjelenése után a plakát a vizuális kultúra kutatás tényerésével vált a művészettörténeti diskurzus mindennapi szereplőjévé. Az új paradigma Panofsky ikonológiáját pszichoanalitikus–társadalomelméleti képolvasással ötvözte és alkalmazta a tömegmédiá képi analízisére, és Mitchell könyve után Uncle Sam is bekerült művészettörténeti kurzusok diasoraiba.<sup>8</sup> Hevesy egyetemi képzése idején hasonló eset még elképzelhetetlennek számított. A számára elérhető és ismerős módszertani apparátus nem tartalmazhatta sem Panofsky ikonológiáját, sem olyan befogadáselméleti modelleket, amelyek hatás és jelentés dinamizált viszonyában vizsgálják a képeket. A korszakban elfogadott tudományos paradigma szerint ha Hevesy egy művészettörténeti összefoglalót szeretett volna írni, meg kellett találnia a módját, hogyan rendezze a plakátot történeti sorba az avantgárd stílusokkal, ezért élt azzal a premisszával, hogy a plakát nem stílusfüggetlen médium, nem adaptálható rá minden stílus:

„A plakát messze ellöki magától a naturalizmust és az impresszionizmust. A naturalizmust már csak aprólékossága miatt, az impresszionizmust már csak passzív

<sup>6</sup> Pasteiner Gyula tanszékéről és az oktatás szemléletéről bővebben: Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38 (2012), 11–71.

<sup>7</sup> Hevesy Iván: A politikai plakát. *Nyugat*, 1922. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00315/09566.htm>

<sup>8</sup> W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago Press, 2005, 38–41.

lágysága miatt is. Kölcsönveszi ellenben a futurizmustól az aktív mozgalmasságot, az expresszionizmustól a színek és vonalak szabadságát és szuggesztivitását, a kubizmustól a formafelépítés egyszerűségét és tisztaságát.”<sup>9</sup>

### Taktilis érzékelés és kubista testek

Hevesy tehát úgy gondolta, a plakát mindegyik avantgárd stílus eszköztárából áttemeli azokat a vizuális jeleket, amelyek alkalmasak a tekintet megragadására, és ebben az értelemben ugyanazon történeti narratíva része, mint a hagyományos képzőművészeti stílusok. A három avantgárd irányzat, a futurizmus, az expresszionizmus és a kubizmus közül csak az utóbbiról lesz most szó. Hevesy a kubizmus történetét 1907-től tárgyalja, mikor a fauve-ok és kubisták között lefolytatott viták eredményeként megtörtént a cézanne-i örökség felosztása egy szín alapú, valamint egy, a szerkezetet, térbeli viszonyokat vizsgáló festői szemléletre.<sup>10</sup> A szakirodalom Matisse és Picasso vitájáról beszél, de Hevesy a Cézanne-tól induló családfát Matisse és Derain között osztotta meg. A párizsi kubisták közül Derain követte legnagyobb szigorral a cézanne-i alakok zárt, tömörszerű megformálását. Hevesy részben ezért tartotta jobb festőnek, mint Picassót.<sup>11</sup>

Derain klasszikus és Picasso analitikus felfogásának párhuzamait és különbségeit a huszadik század elején regnáló térelméleti paradigmán belül, Adolf Hildebrand kategóriái szerint tárgyalom, mivel lehetőséget adnak a kubizmus befogadás-központú elemzésére, vagyis Hildebrand egy olyan szempontot – a láthatóságot – emel be a kubizmus elemzésébe, amely a plakátok és más köztéri alkotások esetén is mérvadó. Hevesy a könyvsorozatához több olvasmánylistát csatolt, és ezek hivatkozásai között is szerepel Hildebrand könyve, *A forma problémája a művészetekben* (1893).<sup>12</sup> Ebben Hildebrand a percepció két módját különbözteti meg; a közeli és a távoli (haptikus és optikus) nézetet. A távoli nézet érzékelése tisztán a látásra hagyatkozik és síkba visszahúzódo képet ad, csak a közelnézetben jelennek meg a tárgyak igazán háromdimenziós, plasztikus formákként. Ekkor a látó érzetekhez taktilis érzetek vegyülnek, vagyis a szem a tárgy felületét követve, mozgás közben fedezi fel annak plasztikus tulajdonságait.<sup>13</sup> Más szavakkal, a közelnézet és a távoli nézet között nem a látószög tesz különbséget, ahogy azt a perspektíva ajánlja, a szem mozgása a felelős egy tárgy közeli és távoli képének különbségeért. A távolra néző szem nyugodt, közeli tárgy érzékelésekor viszont a tekintetünknek követnie kell a tárgy felületének mélységi különbségeit, mert így képes a tárgyat térben érzékelni.

A tisztán haptikus látás (abszolút közelnézet) a részletek, a felszín felismerésére irányul, egyértelmű sziluettet csak eggyel hátrébb lépve, a háttér kontrasztjában kapunk, tehát a végleges kép, amely egységesíti és értelmezi a formát, távolnézetben, nyugodt te-

<sup>9</sup> Hevesy Iván: A politikai plakát, i. m.

<sup>10</sup> Fontosabb irodalom: Jack Flam: *Matisse And Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship*, Cambridge 2004. Továbbá a fontos összefoglaló tanulmány: Jack Flam: Fauvizmus, kubizmus és az európai modernizmus. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914* (kiáll. kat., Budapest: Magyar Nemzeti Galéria), szerk. Passuth Krisztina – Szücs György, Budapest, 2006, 37 sk.

<sup>11</sup> Hevesy 1993, 192.

<sup>12</sup> A Nyolcak tagjai és Hildebrand kapcsolatáról bővebben: Markója Csilla: A festő tapintata. A Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. In: *A Nyolcak*, (kiáll. kat., Pécs: Janus Pannonius Múzeum) szerk. Markója Csilla – Bardoly István, Pécs 2010, 63 sk. és Gosztonyi Ferenc: A magyar modernizmus Munkácsy monográfiája. Felek Gyéza: Munkácsy (1913). In: *Munkácsy a nagyvilágban*, (kiáll. kat., Budapest: Magyar Nemzeti Galéria), szerk. Gosztonyi Ferenc, Budapest, 2005, 115–133.

<sup>13</sup> Adolf von Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben* (ford. Wilde János), Budapest 1910, (Modern könyvtár, 15.).

kintet által jön létre.<sup>14</sup> Ezért a szobrász feladata Hildebrand szerint, hogy a felületről a tárgy sziluettje felé terelje a vizuális hangsúlyokat, miközben a szobor tömegét és volumenét jelző taktilis érzeteket is hangsúlyozza. Ez a relief-technika vagy egynézetű szobrászati kompozíció lényege. Az ilyen szobor nem áll messze a hagyományos domborművektől, azt leszámítva, hogy valós alapsík hiányában két fiktív sík közé van szorítva a kompozíció. A háttér síkját és a kompozíció frontját mint két üveglapot kell elképzelni. A relief-technika a frontsíktól a háttér síkja felé tartó mozdulattá redukálja a formák percepcióját, amelyek „eredetileg számtalan mozgási képzet komplexumából állanak”,<sup>15</sup> vagyis a szobrász a lehető legegyszerűbb mélységi viszonyra, a relief frontjának és alapsíkjának mélységi ellentétére szorítja a haptikus hatást, ebből fakad a relief gyorsan és könnyen olvasható megjelenése. A festészet nyelvére lefordítva a technika lényege, hogy az előtérbe állított alak térbelinek tűnhet a háttér perspektivikus megszerkesztése nélkül is, ha a tárgyat határozott sziluettel, zárt térbe állítva ábrázolják. A semleges, egyszerű háttér azonos funkciót lát el, mint a domborművek alapsíkja. Az elé állított test, mivel takarásban mutatja a hátteret, térbeli különbséget feltételez a tárgy és a háttér síkja között.

Mikor Hildebrand 1893-ban megírta a könyvét, a relief-elv Cézanne hatására már a reneszánszát élte a festészetben. Cézanne az 1880-as években lemondott a tér optikai ábrázolásáról, festőállványával hátat fordított a tengernek, és a *Mont Sainte-Victoire*-t választotta fő motívumának. Az impresszionistákra jellemző, hirtelen mélyülő teret és a látványos légköri jelenségeket zárt terek, sziklás hegyoldalok váltották fel. A mélység érzetét párhuzamos síkok egymás mögé rendezésével érte el, ahol az egymást részben fedő síkok mélységi kontrasztja biztosította a térhatást. Cézanne-t követve kezdetben a kubisták is relief-hatásra törekedtek,<sup>16</sup> de 1910-re a zárt tereket és a párhuzamos síkok rendszerét felváltotta a szimultanista technika, és a tárgy több nézete egyszerre vált láthatóvá. A szimultanizmus és a haptikus látás egyaránt időigényes befogadást feltételez, ezért ha Hildebrand percepcióelméletét követve szeretném definiálni a szimultanista ábrázolási rendszert, akkor az analitikus kubizmus újítása abban áll, hogy sík felületen ér el tisztán közelnézetű, haptikus hatást. Már tudjuk, hogy közelnézetben szemmozgás által, perspektívaváltások sorozatában fedezzük fel a tárgyak felületét. Az alak sztereometrikus felbonthatása esetén sincs másként, a szimultanista kép rábírja a nézőt, hogy szemével kövesse a forma belső tagolását, az ábrázolt tárgy sziluettképe helyett az alak részleteire koncentrálnon, és úgy viselkedjen, mintha közelről szemlélne egy háromdimenziós tárgyat.<sup>17</sup> Ilyen értelemben a sztereometria felidézi a haptikus látás taktilis érzeteit. Nem a tárgy – hildebrandi értelemben vett – ideális képét mutatja, vagyis nem rendelkezik olyan egyszerűen befogadható formákkal, mint a relief, helyette – szembemelve a festészetre általában jellemző, a tárgyak távoli nézetét visszaadó képpel – a kubisták azt keresték, „hogyan érhető el festészeti eredmény szigorúan szobrászati megoldásokkal”.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Uo., 43.

<sup>15</sup> Uo., 36.

<sup>16</sup> Kahnweiler a *Der Weg zum Kubismus* című 1920-as könyvében írja, hogy Picasso és Braque „következtesen limitálták a teret a kép hátterében”, lásd: Daniel-Henry Kahnweiler: *The rise of cubism* (ford. Henry Aronson), New York, 1949, 10.

<sup>17</sup> Gombrich tanulmánya vetette fel először, hogy Hildebrand és a kubista felfogás közötti szakadék csak optikai csalás. Erről legkevésbé magukat a kubistákat sikerült meggyőznie. Kahnweillerrel levélben jelezte Gombrichnak, hogy továbbra is két ellentétes tendenciát lát a kubistákban és Hildebrandban. Ernst H. J. Gombrich: *Art and Illusion. A Psychology of Pictorial Representation*, New York, 1960, 281–285. és uő.: *Plato in Modern Dress: Two Eye witness Accounts of the Origin of Cubism*. In: *Topics in our Time: Twentieth Century Issues*, Berkeley – Los Angeles, 1998, 131–141.

<sup>18</sup> Clement Greenberg: A kollázs (ford: Ady Mária). In: *Művészet és kultúra*, Budapest, 2013, 62.

## A kubizmus kettős rendszere, Hevesy Iván kubizmus-értelmezése

Hevesy szerint a harmadik dimenzió tapasztalata mindig legalább két határozott sík mélységi különbségéből fakad, ezért kerülniük kell a kubistáknak a lezáratlan, végtelenbe nyíló tereket a tér ideális megmutatásának érdekében. Mivel a távoli (optikus) nézet sík képet ad, nem játszik szerepet a kubizmus haptikus formák felé törekvő történetében. A megmaradó két nézet, az optimális távolságot képviselő relief-nézet<sup>19</sup> és a közeli nézethez hasonló sztereometria lennének a kubizmusra alkalmazható, párhuzamosan létező és egymást kiegészítő térrendszerek.<sup>20</sup> Derain képviseli a két elvet egyszerre alkalmazó kubizmust. Ellentétben Picassóval és Braque-kal, akik szisztematikusan igyekeztek a cézanne-i tömszerű alakokat tisztán haptikus hatású formákra cserélni. Derain képei a testek geometrikus egyszerűsödése ellenére is mindig reliefszerűek maradtak, de ő sem tudta problémamentesen összeegyeztetni a sztereometriát és a relief-formaalkotást, mert a két törekvés egymásnak ellentmondó térkiosztáson alapul, így a kubizmus sosem tudott tökéletesen megfelelni a maga elé állított követelményeknek. Az ellentmondás abban áll, hogy a kubistáknak egyszerre kell törekedniük arra, hogy az ábrázolt formák „magukban, a többi elemmel való összefüggés nélkül is felkeltsék a térbeliség erős érzését”,<sup>21</sup> miközben nem mondhatnak le arról sem, hogy a „tárgyak egymás közötti dimenziós viszonylatai”<sup>22</sup> egyértelműek maradjanak. Az „elemek sztereometrikus ábrázolása”<sup>23</sup> plasztikus megjelenést kölcsönöz a testeknek, de nincs hatása a tárgyak közötti rendre, a relief-elv, „a síkok frontális rendezettségé”<sup>24</sup> felel a kompozíció térbeli viszonyainak átláthatóságáért, viszont nem elegendő feltétele a testek plasztikus hatásának.

A relief-elv lényege, hogy a kép terét az előtér és a háttér síkjának térbeli kontrasztja hozza létre. Ez önmagában elégséges a mélység ábrázolására, de nem szavatolja, hogy a kép terébe állított formák is plasztikusan jelennek meg. A technikát Hildebrand háromdimenziós tárgyakon dolgozta ki. A szobor esetében az előtér és a háttér fiktív síkja között szükségszerűen plasztikus tárgy áll. A festmény esetében ez nincs így. A vászon síkjára festett alakok önmagukban nem plasztikusak, ezt modellálással lehet elérni.

A naturalista modellálást Hevesy impresszionista stílusjegyek tartotta, mivel a testen megjelenő fény és árnyék a napszakra és a légköri viszonyokra utal és a dolgok egy-szerű, külső körülményektől függő impressziójához tartozik. A természetes fény nem „fontosságuk szerint tagolja a test felületeit, hanem lényegtelen, véletlen esetlegességek szerint”.<sup>25</sup> A sztereometria a testek térszerkezetét a testfelület minőségi jellegétől függetlenül engedi látni, vagyis a sztereometrikus tárgyak esetében a felületről mint a test külső héjáról beszélhetünk, amely szilárd tömeget és állandó térfogatot határol, a színlátásunkban betöltött szerepe csak másodlagos.

<sup>19</sup> A kubizmus magyar recepciótörténetébe Pasteiner Gyula tanítványa, Freund Mária vezette be a relief-elvet. Pásztor-Freund Mária: A kubizmus térproblémája. *Nyugat*, 1913) URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00128/04153.htm> [legutóbbi letöltés: 2017. január 17.] A magyar festészet modern irányai visszaigazolták Freundot. Az analitikus kubizmus alig, a relief-technika viszont annál inkább elfogadott képi szervezőelvnek számított a Nyolcak és az őket követő MA-generáció körében. Nemes Lampérth József, Uitz Béla vagy Kmetty aktjain és portréin ekkor nincs nyoma a zárt tömegek és határozott sziluettek felbontásának, a kompozíciókon is relief-szerűek maradtak, és a testek megőrizték saját tömegüket.

<sup>20</sup> Hevesy 1993, 188 sk.

<sup>21</sup> Uo., 182.

<sup>22</sup> Uo., 184 sk.

<sup>23</sup> Uo., 188.

<sup>24</sup> Uo., 188.

<sup>25</sup> Uo., 183.

A sztereometrikus formák alkalmazásának szükségszerű következménye a relief-kompozíciók eltűnése. A sziluettvonaltól a belső szerkezet felé tolódnak a vizuális hangsúlyok, és a tér szervezéséből a háttér kivonódik. A kubizmus problémája Hevesy szerint, hogy a forma sztereometrikus tagolása hiába növeli a test plasztikus értékét, felbontja a párhuzamos síkok rendszerét és megzavarja a sziluet leolvasását. Az analitikus kubizmus, Hildebrand felől nézve, felülírja a mindennapi befogadási stratégiákat, ráveszi a befogadót, hogy a forma részleteire koncentrálnon, mintha egészen közelről szemlélné a tárgyakat, és figyelmen kívül hagyja, hogy a tárgyaktól felvett távolságunknak mindig van egy optimuma. A nagyon távolról vagy egészen közelről szemlélt testek egyformán idegennek tűnhetnek előttünk. Ha a tárgy a távolban áll és a sziluetje nehezen kivehető, vagy ellenkezőleg, olyan közeli, hogy határai meghaladják a látómező terét, ellenáll a megismerésünknek, amíg nem korrigáljuk a köztünk feszülő távolságot úgy, hogy a sziluetje egyértelműen elváljon a háttérről.

A Gestalt-pszichológia fogalmazta meg a befogadáselméleti axiómát, amelyet Hildebrand még csak implikált, hogy a tárgyak érzékelését egész-rész viszonyként kell leírni, vagyis a tárgy érzékelésében nagyobb szerep jut a háttér és az alak viszonyának, mint az alak részleteinek. A tárgyak saját környezetükhöz képest, a háttérükből kiváló egységként mutatkoznak meg előttünk, és nem a részek elemzése felől jutunk el a tárgy egész képéhez. Ezért játszik a tiszta sziluet kiemelt szerepet az alak érzékelésében. Véleményem szerint Hevesy kubizmus-olvasatának tétje, hogy bizonyítsa, a stíluskorszakok történeti rendjében a kubizmus a modern köztéri művészet egyenes ági felmenője, ezért a tisztán haptikus képet adó analitikus kubizmus helyett Derain relief-felfogást követő festészete mellett kellett állást foglalnia, mivel Derain kubizmusa inkább megfelel a Gestalt-pszichológia előbb említett törvényének.

Transzparens forma- és térkiosztása miatt a relief-elv a monumentális, közterekre szánt festészet visszatérő térszervező eleme, ezért említheti meg Hevesy Raffaellót és Andrea del Sartót, vagyis a 16. századi firenzei, freskó-festészetre szakosodott iskolát Derain elemzése során.

„Ez a stílus éppen úgy az előtér figurális kitöltésére és a plasztikus megformálásra helyezi a hangsúlyt a háttér elhanyagolásával”.<sup>26</sup>

Hevesy egyetemi kurrikulumában is szerepelt Wölfflin *Die klassische Kunst* (1899) című könyve, amiben a 16. századi firenzei iskolát, amelynek Andrea del Sarto és Raffaello is tagja volt, egy új képforma (*Bildform*) megjelenésével köti össze, amelynek érkezésével vagy éppen érkezése előtt a médiumról való gondolkodás is megváltozik. Ezek a festők a festményt „immár nem önmagában, hanem azzal a fallal együtt tekintik, amelyre a képet szánták.”<sup>27</sup> Az új képforma jellemzője „az abszolút méret általános fokozása”,<sup>28</sup> a horizontális nagyobb hangsúlyt kap, a háttér mélysége csökken, és az alakok az előtérbe rendezve, egyetlen síkba komponált egységet alkotnak, így igazodnak az őket befogadó terek monumentalitásához. A reliefszerű kiosztás kézenfekvő példája a Sixtus-kápolna freskósorozata. Michelangelo annak megfelelően tervezte meg a mennyezet térkiosztását, hogy húsz méter távolságból is pontosan követni lehessen a kompozíciót, ezért a csoportok reliefszerű elrendezése mellett döntött. A relief előnye, hogy nagy távolságokból is könnyen átláthatók, szemben a perspektivikus rövidülésben ábrázolt testekkel, amelyek a kép mélységébe tolva megszűnnek súllyal és térfogattal bíró alaknak lenni, és elvesznek a tekintet elől.

<sup>26</sup> Uo., 193 sk.

<sup>27</sup> Heinrich Wölfflin: Az új képforma. *Enigma* 33 (2000): A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika, szerk. Rényi András, 43.

<sup>28</sup> Uo.

A Tanácsköztársaság festői ugyanezen logika szerint alkalmazták a relief-technikát, mikor a város tereibe kellett plakátokat és pannókat tervezni. 1919-es toborzóplakátok között számos nyomaton ugyanaz a relief-elvet követő motívum ismétlődik. A Nemes Lampérth–Kmetty kettős, Dankó Ödön és Tábor János is egyszerű kontúrokkal megrajzolt katonát állítottak plakátjuk előterébe, aki részlegesen kitakarja a mögötte kifeszített vörös zászlót, és ezáltal nyer térbeli értéket. Az 1919-es pannók közül Hevesy Uitz egyik megrendelését emeli ki. Az *Emberiség* Michelangelo *Utolsó ítéletének* baloldali ideológiát követő adaptációja.<sup>29</sup> Uitz, aki az Iparművészeti Iskola freskó szakán kezdte tanulmányait, 1919-ben hivatalos megbízást kapott több reprezentatív pannó készítésére, amelyek a Tanácsköztársaság parlamentjét díszítették volna. Két, három métert is meghaladó darab készült el először, a *Munkások* és a *Halászok*. A harmadik, kompozícióját tekintve legösszetettebb tervet, az *Emberiséget* csak tusrajzról ismerjük. Nem derül ki, Hevesy mikor és milyen körülmények között tekinthette meg a pannót. 1922-ben elemzi először a *Nyugatban az Emberiséget*, de előtte a könyvsorozatban is említést tesz róla, olyan jelentőségű projektnek nevezi, amelyhez foghatót „az egész európai új festészetben nem lehet találni”.<sup>30</sup> Nem minden klasszicizáló kompozícióval szimpatizált ennyire. A vastag drapériákba bújtatott munkásnők és a hérosszá formált proletár testek esztétikája távol állt Hevesytől. Hasonlóan a Gestaltpszichológia alapvetéséhez, arról van szó, hogy az alak mindig egy meghatározott, kontraszton alapuló hatásvizonyba lép a környezetével, és csak ezen a viszonyon keresztül válik értelmezhetővé. Zárt, önálló tömeggel bíró formákra azért van szüksége Hevesy szerint az aktivizmusnak, hogy az alak a tekintet számára vonzó, „látóbenyomást” nyújtson, vagyis transzparens, nagy tömegek számára is befogadható képekkel kommunikáljon.

### Az avantgárd stílustörténet dialektikája

Az első világháború alatt, amikor Hevesy tudása alapjait megszerezte, két közösség, a MA és a Vasárnapi Kör belső diskurzusai inspirálták a leginkább.<sup>31</sup> Nem esett szó Hevesy és Lukács esztétikájának hasonlóságairól.<sup>32</sup> Tény, hogy kettőjük szóhasználatra közöttük különösen érhetőek hasonlóságok, hiszen Budapesten még ugyanabban az akadémiai képzésben vettek részt. A könyvek antiimpresszionista felfogású, aktivista programja egyszerre tartalmazza Kassák antiesztétikáját és azt az akadémikus, impresszionizmus-ellenes szemléletet, amit Lukács képviselt. Lukács és a Vasárnapi Kör munkája nyomán az impresszionizmus olyan jelentésváltozáson, jelentésbővülésen ment keresztül, amely konzerválta és aktualizálta a fogalmat. Az impresszionizmus elleni küzdelem ezért még 1919-ben, majd ötven évvel a stílus megjelenése után sem tűnt anakronisztikusnak. A modern polgári élet metaforájává vált impresszionizmussal fejeztek ki minden bizonytalanságot, látszatszerű és jelentéshiányos fenomént. Hevesy ezt a metaforikus használatot vette át és gondolta tovább, kisebb hangsúlyt helyezve arra, hogy a stílus mennyiben képezi le a polgári világ diffúz viszonyait, helyette az impresszionizmust mint a polgári művészetfogyasztás termékét kritizálja. Az impresszionizmus az intim befogadás, a galériákban és nagypolgári otthonok tereiben élvezett művészet jellemző példája Hevesy szemében.

A természet utáni festés feltétele, hogy a vászon kezelhető méretű, szükség esetén szállítható legyen. A szabadban készült képek mérete limitált, ezért az impresszionizmus

<sup>29</sup> Bajkay Éva: *Uitz Béla*, Budapest, 1987, 42–47.

<sup>30</sup> Hevesy 1993, 117.

<sup>31</sup> Hevesy 1917-ben saját folyóiratot szerkesztett *Jelenkor* címmel, melyben a Vasárnapi Kör szerzői és témái rendszerint visszaköszöttek. A *Jelenkorban* az irodalom és a dráma erősen felülreprezentált a képzőművészettel szemben.

<sup>32</sup> Földes Györgyi: „*Hadüzenet minden impresszionizmusnak...*”, Budapest, 2006, 71–81.



gyűjteménytörténete összefonódik a kis méretű vásznnal és az enteriőr dekorációnak szánt képeket lakásukban halmozó, polgári gyűjtőkkel.<sup>33</sup> Hevesy vitatható módon egyenlőségjelet tesz az impresszionizmus és a táblakép-formátum közé, ezért ugyan stílustörténetként írta meg a könyveket, de kiállítás-történeti kontextust ad a művészettörténeti korszakok dinamikus váltakozásának. Az impresszionizmus intimitását az antiimpresszionista technika monumentalitásával állítja szembe, és a történelem során mindig visszatérő impresszionista korszakok okát a szociális állam megszűnéséhez és a társadalmi olló szétnyílásához köti. Tézise szerint ha egy társadalmon belül megszűnnek a szociális és közösségi funkciók, a művészet a palotákba és a polgári otthonokba szorul vissza, miközben az állami és közösségi megrendelések elmaradnak: „Eltűnik a plakát, észrevétlenné válik a freskó és ismét nyüzsgöni fognak a táblaképek a tárlatokon és a magánlakásokon.”<sup>34</sup>

A művészetek történetét tömeges és egyéni befogadásra szánt médiumok viszonya alakítja a könyvek szerint. Hevesy a tömegművészet szerepét stílusalakító kritériummá teszi, és a pesti MA aktivizmusát, a Tanácsköztársaság plakátművészetével együtt, a hagyományos stílusok mellé emeli, de 1922-ben, három évvel a pesti MA megszűnése és a Tanácsköztársaság bukása után a köztér művészetéről írt gondolatai nem hangoztak aktuálisnak. Budapest nyilvános tereiről eltűnt az avantgárd, és a köztérket a Horthy-rendszer várostervezése alakíthatta tovább saját céljaira. Hevesy nem csak azt nem vette figyelembe, hogy az informatívnak szánt művészet milyen könnyen lesz didaktikussá, azzal sem számolt, hogy a köztéri művészet története összefonódik a mindenkori hatalmi reprezentációval, ahogy ez a Tanácsköztársaság időszakában is történt. A huszadik században az utcák és terek falai különböző személyi kultuszok hirdetőfelületeként szolgáltak, ahelyett, hogy a városok mint a szociális állam oktató, tájékoztató és közösség-szervező eszközei alakítsák a polgárok mindennapjait. Az avantgárd egyre távolabb került attól a monumentális, kizárólag állami támogatással megvalósítható művészettől, amelyet Hevesy a baloldali-aktivista közösségek első számú programpontjának gondolt. Ezért módszertani eredetiségük ellenére a Hevesy-könyvek saját megjelenésük napján is anakronisztikusnak számítottak. Programjuk Kassák *A plakát és az új festészet* című esszéjéhez igazodik, amelyet 1922-ben már a Tanácsköztársaság művészetét legaktívabban alakító művészek sem tartottak reálisnak.

---

<sup>33</sup> Oskar Bätschmann: *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészeti rendszerben*, Budapest, 2012, 163–166.

<sup>34</sup> Hevesy 1993, 230.



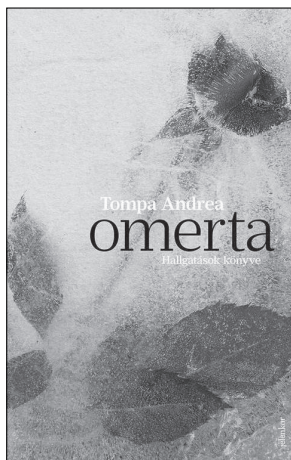
# A HALLGATÁS ÖSVÉNYEI

*Tompa Andrea: Omerta. Hallgatások könyve*

„Engem a tanúk érdekelnek” – szögezi le Tompa Andrea a legutóbbi regénye műhelytitkaiba bepillantást engedő, *Így írtam az Omertát* című esszéjében.<sup>1</sup> Az új, immáron harmadik Tompa-regény négy főhőse pedig valóban tanú, az erdélyi magyar történelem egy nem túl fényes és szívderítő korszakának, az ötvenes évek kommunista diktatúrájának és a korabeli magyar kisebbség megpróbáltatásainak tanúja. A tanúk dolga pedig a tanúskodás, ennél fogva ők a történet(ek) elbeszélői is – beszélnek, beszélniük kell, kinek belső, kinek külső kényszer hatására.

Szabó Zóld Kali, az erőszakos férje elől szökő széki asszony azért mesél, mert a történetmondás a hagyományhoz való kötődést jelenti számára, mely segít megtartani önzoneségét az új élethelyzetben, idegen környezetben is. „De én nem tudok hallgatni. Én mindig kell beszéljek. Mert én ha hallgatok, olyan szomorú leszek, hogy jó, hogy ugorjak a kútba. [...] S hogy ne legyen az ember olyan egyedül, azért kell mesélnem.” (7.) A harmincas éveinek vége felé jár, gyermektelen Kali monológja akkor indul, mikor végső kétségbeesésében egy éjszaka elhagyja férjét és begyalogol falujából Kolozsvárra. Másnap elszegődik cselédnek Décsi Vilmoshoz, a „szerencsés kertészhez”, sorsa jobbra fordul, de magánya nem sokat enyhül, annak ellenére sem, hogy idővel a gazda szeretője lesz. A férfi szívesen elhallgatja vacsora után az asszony ízesen előadott mondáit, népmeséit, de bosszantja annak egyszerű, paraszti, „feudális” gondolkodásmódja, Kali pedig pontosan érzi, hogy Vilmos nem vele, hanem csak mellette él, s mikor kapcsolatukból gyermek születik, a kertész kiöltözteti fiacskájukkal együtt a szomszéd faluba. A nő úgy érzi, elárulták, a férfi azt mondja, éppen hogy „megcsinálta a szerencséjét”. De hát „[m]inden ember a maga nevében tudja mondani az igazságot” – jegyzi meg bölcsen Kali, s mintegy továbbadva Vilmosnak a narrátori stafétát, a kisiúnak címezve hozzáteszi: „[a]kkor majd ő jobban elmondja néked, hogy volt mind ez” (128.).

Décsi Vilmos, a munkássorból önerőből kiemelkedő auto-didakta rózsanemesítő azonban nem a széki asszony történetét mondja tovább, nem ennek a mesének a másik oldalát mutatja be – azaz valamiképpen mégis. De elősorban ő is magáról beszél és arról, ami őt érdekli, tehát a rózsáiról. Meg arról, amiről a „bőrkabátosok” beszélni kényszerítik: „Mert itt kell üljek a Szekuritátén, és magyarul írok, írom a deklarációt. [...] El fogom mondani életem fő stációját. Mert aki nem mondja el maga, ahelyett elmondja más. S abban nekem nem lesz köszönet.” (133.) Így kezdődik *Vilmos könyve*, a regény



<sup>1</sup> Tompa Andrea: *Így írtam az Omertát, Jelenkor*, 2017. július–augusztus, 820.

*Jelenkor Kiadó*  
Budapest, 2017  
628 oldal, 4490 Ft

második, legterjedelmesebb része, amely egyszerre felemelkedés- és hanyatlástörténet. Az egyszerű kertészből ugyanis egy hatalmas állami kertészet, a Stáció igazgatója lesz, továbbá párttag és egyetemi tanár, még a legnagyobb nemzetközi rózsakiállításra is kijut Párizsba, sikert sikerre halmoz, de a dicsőségnek ára van: elveszíti barátait, lelki nyugalmat, sőt, féltett szabadságát is. Lépésről lépésre csúszik bele ki sem mondott politikai alkukba, de nem azért, mert nem látja át ezeket a helyzeteket, hanem mert nem akarja látni. „A tanúk pedig tévednek, látnak, félrenéznek” – írja a szerző a már említett esszében, és valóban, Vilmos története a „félrenézések” története, hiszen enélkül képtelen lenne azon megalkuvások sorára, melyek pályája felívelését szolgálják. Az, hogy ezek a félrenézések mégiscsak lelkiismereti konfliktust jelentenek számára, implicit módon a folytonos magyarázkodási kényszerből derül ki, ahogy önmaga előtt mentegetőzik: „Egy magyar akármit mond, azt nem tudja úgy mondani, hogy abból ne legyen baj. Szóval hallgattam. Mert biza előre kell nézni, nem mind hátra. [...] Szerintem mi most csendbe kell maradjunk, nem kell a baj. Csináljuk a dolgunkat és gátá.” (293.) Vagy máshol: „Én mindig azt mondom, nem kell úgy küzdeni, forró fejjel. [...] Kompromisszum. Nekünk itt csak az lehet, hogy kompromisszumot kell kössünk. Meg kell alkudjunk az étellel is, amibe vagyunk, a virággal is. Aki fanatikus, nem egyezkedik, beledöglök. Megcsinálni a legjobbat, amit tudunk, de a legjobb is mekkora megalkuvás.” (382.)

Az *Omerta* egyik legnagyobb erénye az, hogy valamiképpen eléri, az olvasó ne törjön pálcát a szereplők fölött. Bravúros teljesítménynek tartom azt a fajta jellemábrázolást, amely mindenfajta eufemizmus nélkül mutatja be egy adott szereplő szavait és tetteit, semmit el nem véve azok etikai súlyából, másfelől azonban empátiát és megértést tanúsít, elbizonytalanítva ezzel a könnyed, magabiztos ítéletalkotás szándékát. Décsi Vilmos alakja tulajdonképpen minden egyértelmű hibája ellenére is szimpatikus, talán éppen azért, mert Tompa nem nagyította, torzította valamiféle mitikus gonosz szereplővé – hétköznapi kis hazugságaiban, nagyon is emberi gyengeségeiben könnyen magunkra ismerünk. Ráadásul nem is minden erkölcsi dilemmára olyan egyszerű a válasz: vajon az, hogy Vilmos az '56-os magyarországi események hatására megbolydult Kolozsvárról vidékre küldi diákjait, a lelkes és izgága magyar egyetemistákat, nehogy bajba keveredjenek (bajt csináljanak?), gondoskodó, bölcs döntés vagy önös érdek, gyáva maga-mentés?

A kétségkívül opportunistá, de lelketlennek azért nem mondható rózsanemesítő idővel azért eljut a felismerésig, hogy az általa választott út nem egészen oda vezetett, ahova szerette volna: „Az a sok beszéd, közben kint nyílik a rózsa. Nem szabadott volna nagy embernek lenni. Nagy ember már csak mind beszél, gyűlésbe, egyetembe, bizottságba, felköszönt, megnyitja, felavatja, bevezeti, szakérti, véleményezi. Ott ülnek, mind hallgatják, hát azt hiszik, hozza a nagy ember a zsebébe az olyan okosságot, hogy csoda. Pedig csak az izmait mozgatja az arcán, s a hangszálait.” (336.) A „kolozsvári Micsurin” banális tragédiája, hogy sorsát egyre inkább mások írják, nem ő maga; mikor beszélni szeretne, hallgatnia kell, mikor hallgatna, beszélni kényszerül.

A harmadik könyv elbeszélője, Annuska viszont attól szenved, hogy nincs, aki meghallgassa. Anyja meghalt, apja alkoholista, szerzetesnek állt testvérét alig látja. A tizenhat éves lánynak nap mint nap kemény munkát kell végeznie, hogy – folytatva a családi hagyományt, a hóstáti zöldségtermesztők életmódját – biztosítsa megélhetésüket. Magányát csak öreg lovukkal, Pujival tudja megosztani, olykor pedig – apja tiltása ellenére – elhunyt édesanyjával „beszélget”.

„Én már tudom, hogy az ember mikor neki annyi a bánat, kell beszéljen. Kell mondja ki szavakkal valakinek. Mindegy kinek, csak mondja ki. Én még egy fakanálnak is tudom mondani.” (486.) Az érzelmi vákuumban fulladozó kamaszlány – némi feltételezhető apakomplexussal a háttérben – végül szintén a „szerencsés kertésznél” köt ki, Décsi Vilmos műzsjája ez szeretője lesz, azonban, hasonlóan Kalihoz, ő sem talál valódi társra a férfiban:

amikor igazán fontos volna, nem számíthat rá. Mintha ebben a részben, Annus könyvében lenne legszembetűnőbb az az emberi kommunikációt illető székszis, amely az egész regényt áthatja: az a fájdalmas felismerés, hogy milyen kevésbé tudunk magunkról úgy beszélni, hogy azt a másik megértse, s hogy milyen nehezen fejtjük meg a másik szavaiba kódolt üzenetet. Az *Omerta* négy főhőse közül talán Butyka Annuska az, akiben a legtöbb nyitottság és vágy van arra, hogy megossza érzéseit, gondolatait valakivel, de kudarcélményei hatására lassacskán ő is feladja:

„[...] egy akkorát akarok kiabálni, hogy leessen a hold az égről. S hogy addig mind kiabáljak, hogy ne legyen több hangom, s ne tudjak többet egy szót mondani. Mert akkor biztos nem fogok senkinek beszélni.” (500.)

A nagyobbik Butyka lány, Róza – szerzetesi nevén Eleonóra – elbeszélése akkor kezdődik, mikor kegyelmet kap a román államtól és kiengedik öt év után a börtönből, ahova koncepcióvádak alapján került, pusztán apáca volta miatt. Őt bizonyos értelemben kétféle fogadalom is némaságra ítélné, egyfelől a szabadulása feltételeként aláírt hallgatási parancs, az *omerta*, másfelől szerzetesi fogadalma, amely közvetlenül nem tiltja ugyan a beszédet, de az a szellemiség, attitűd, melyet ezzel az életformával magára vállalt, ellentétes minden fecsegéssel, szószátyársággal, fontoskodó önelemzéssel. Éppen ezért a fizikailag megnyomorított, de lélekben ép és hitében megingathatatlan szerzetesnő csak hűga kitarító könyörgésére hajlandó belekezdeni vallomásába:

„Csak a testvérem miatt mondom el. A testvérem miatt, mert annyit kérlek. Pedig mondom neki, aki olyan elhívást kapott, mint én, az nem magáról beszélget. Mi nem szoktunk saját magunkról beszélgetni. Nem illik. S a személy nem fontos, értse meg. Aki beszél, az személyválogató, mert kiválasztja magát. [...] És nincsenek is nekem szavaim, hogy én beszélgessek. Azért van az ima.” (507.)

Az ima pedig biztosságot, kereteket ad Eleonóra nővér számára, sőt – ahogy Kalinak a mesemondás – neki ez jelenti önazonossága zálogát, akár magyarul, akár románul imádkozik, tehát nyelvi vonatkozásokon is felülemelkedve: „Isten szava mindenütt velem van, gondolom, sose kellett magamra maradjak, hogy egyedül legyek. Csak az emberek közt kell annyi szókat mind mondani, beszélni rettenetes sokat. [...] Nekem egy semmi a nyelv. Mindegy, melyik milyen. Egy semmi. Mert az csak az emberek közé való. Az a nyelv, amin az ember mondja a magáét, mindig csak kér vagy magyarázni akarja magát, az nem más nekem, mint a ruha, kell viseljük. [...] Ezt itt künn a világba viselni kell. S nekem már mindegy, milyen rongyba vagyok öltözve.” (568.)

Tompá legutóbbi, *Fejtől s lábtól* című regényének két orvosához hasonlóan az *Omerta* főhősei sem „ügyes” elbeszélők: küzdenek a nyelvvel, a nyelvi önkifejezéssel, s éppen ez a fajta küszködés hitelesíti mondanivalójukat. A fentiek alól talán csak a széki asszony pergő nyelve kivétel, de ő sem saját érzései, gondolatai kifejezésében bizonyul virtuóznak, hanem a mesélésben. Így az olvasó, bár igazán szépen formált, a tájnyelvi kifejezéseknek köszönhetően erős atmoszférát árasztó szöveggel találkozik e könyv lapjain, mégis átüt számára ezeken a mondatokon a beszélők bizonytalansága, törekenysége.

Nem mellékes az a körülmény sem, hogy a négy narrátor egyike sem értelmiségi a szó klasszikus értelmében. A három női szereplő szinte teljesen iskolázatlan, még Eleonóra műveltsége is csak vallásos, lelkeségi írásokra szorítkozik, ahogy Vilmos is a több évtizedes munkájának, tapasztalatának, nem pedig a képzettségének köszönhetően jut magas pozícióba. Mindez pedig azért érdekes, mert többek között ennek a ténynek tudható be, hogy a négy tudatfolyamszerű monológ nagyon közvetlen és áttetsző – hiányzik belőlük mind a távolságtartó hideg önreflexió, mind pedig a jól hangzó, de üres általánosságok szajkózásának rutinja. Persze a pozitív értelemben vett egyszerűség, sallangmentesség még nem azonos a teljes őszinteséggel. A szégyenletes vagy éppen fájdalmas szituációkról, kapcsolatokról sokszor nem magától az érintettől értesülünk, hanem valamelyik má-

sik szereplőtől – így például arról, hogy Annus még kétgyermekes, férjes asszonyként is Vilmos szeretője marad, Eleonóra elbeszéléséből tudunk, az pedig, hogy a rózsanemesítő minden találkozásukkor rendre összeveszik édesanyjával, Kali könyvéből derül ki.

A szerző rendkívül jó arányérzékkel adagolja és helyezi el könyvében a fokozatosan mozaikképpé rendeződő információ-töredékeket, ezzel is fenntartva az érdeklődést, valamint egyfajta tagolást, ritmust biztosítva a szövegáradatnak. Egyedül Vilmos könyvében érezheti úgy az olvasó, hogy valamelyest monotonná teszik a történetmondást az ismétlődő mozzanatok, melyek egy idő után mintha nem árnyalnák tovább a férfiről kirajzolódó képet. Holott meg kell hagyni, Tompa kiváló portrékat rajzol – azazhogyr ír –, érzékletes, pontos, egyéni vonásokkal, ahogy korábbi két regényében is. Ráadásul ezek a markánsan egyénített szereplők mindig „másban mossák meg arcukat”, tehát a narratív szerkezetnek köszönhetően történeteik egymást színesítik és értelmezik. Itt ismét eszünkbe juthat a *Fejtől s lábtól* két névtelen főhőse, hiszen esetükben még formailag, nyelvileg is egymásba szövődtek a szólamok, míg azonban az erdélyi orvosok én-te kapcsolatából a mű végére „mi” lesz, addig az *Omerta* négy elbeszélője minden szerelmi és rokoni szál ellenére végső soron elszigetelt marad. Valami jóvátehetetlen magányosság betonozza be őket, mely a kor nyomasztó légköréből és egyéni sebzettségeik kevercséből áll össze. Ezért lehet a hosszú monológok hömpölygése ellenére is Tompa új regénye a *Hallgatások könyve* – ahogy az alcím szól –, mert ebben a fénytörésben már az is nyilvánvalóvá válik, hogy a jó hatszáz oldalnyi szöveg legfontosabb szervezőeleme paradox módon maga a hallgatás. Érdemes kézbe venni ezt a kötetet, elveszni a beszéd rengetegében, hogy aztán rátaláljunk a hallgatás ösvényeire.

# A NOSZTY FIÚ ESETE ÖLYVESINÉVEL

Márton László: *Hamis tanú*

Márton László *Hamis tanú* című regénye a tiszeszlári vérvád történetét írja újra. Mindezt a magyar irodalom, valamint a mindenkori antiszemitizmus kontextusába helyezi, és a szerzőtől jól megszokott, olykor üdítő, máskor bosszantóan túlzásba vitt humorral, iróniával és önreflexióval ábrázolja.

Egy Tiszaeszlárról szóló műnek a magyar irodalomban kétségtelenül számos, figyelmen kívül hagyhatatlan pretextusa van. A történetek egyik legfontosabb forrása a perben védőügyvédként szerepet vállaló Eötvös Károly *A nagy per, mely ezer éve folyik, s még sincs vége* című háromkötetes dokumentumregénye, amely a szemtanú hitelességével, részletekbe menő pontossággal tárgyalja az 1882–83-as eseményeket. Ötven évvel később Krúdy Gyula regényt ír *A tiszeszlári Solymosi Eszter* címmel, melynek relevanciáját azzal magyarázza, hogy „Eötvös Károly nem ismerhette a tiszeszlári pör előzményeit, úgynevezett *kulisszatitkait*, mert dunántúli ember volt”, ő viszont érzékletes kor- és jellemrajzát adja a tizenkilencedik század végi Alföldnek.

A *Hamis tanú* természetesen mindkét művel párbeszédbe lép. Nem csupán információt, ihletet és stiláris ötleteket merít belőlük, de gyakran szövegszerűen is utal rájuk. A legkézenfekvőbb példa erre a könyv utolsó mondata, mely szerint „[elz ám az igazi nagy per, amely ezer éve tart, és még sincs vége.” (349.) A Tiszaeszlár-feldolgozások, bármily számosak is (hiszen itt utalhatunk még Mikszáth Kálmán korabeli újságcikkeire, Sándor Iván drámájára, Erdély Miklós és Elek Judit filmjeire, valamint különböző képzőművészeti alkotásokra), közel sem fedik le a Márton-regény utalásrendszerét. Oldalanként ismerős történetekbe, nevekbe, helyszínekbe botlunk, amelyeket vagy egyből, vagy némi utánajárással beazonosíthatunk, de az is előfordulhat, hogy átsiklunk fölöttük. Először talán akkor kezdünk gyanakodni, mikor Eszterrel egy időben, 1882. április elsején „Lúdas” Matyi is nyomtalanul eltűnik a Tisza menti falucskából. Egy fejezettel később az eltűnt lány

édesanyja az ügyet vizsgálni hivatott szolgabíró úr kérdéseire elmeséli, hogyan is halt meg a férje; tudniillik az öreg Sarudy lányának esküvőjén ki akarta enni a családot a vagyonából hatvan darab töltött káposzta elfogyasztásával, de a harmadik után a torkán akadt egy darab füstölt oldalas, és megfulladt. Az özvegy családtörténete nem csak Móricz Tragédiájából épül fel; fia halála éppen Bródy Sándor *Kaál Samujának* cselekményével esik egybe.

A magyar próza kánonjából ismert alakok felbukkanása a történelemből az irodalmi emlékezet színterére helyezi a tiszeszlári vérvád történetét, ezzel majdhogynem mitizálja, de mindenképpen fikcionalizálja azt, és a valós történet me-



Kalligram Kiadó

Budapest, 2016

349 oldal, 3490 Ft

seszerűségére, abszurdítására hívja fel a figyelmet. A fikciósság felé elmozdulást erősíti az a gesztus is, hogy a *Hamis tanú* szereplőinek és helységeinek nevei nem egyeznek meg a történelemből ismert tulajdonnevekkel, csupán erősen emlékeztetnek rájuk. Az eltűnt Solymosi Eszterből Ölyvesi Eszter lesz, anyjából pedig özvegy Ölyvesiné. A történet nem is Tiszaeszláron, hanem Tiszaréten játszódik, Szabolcs helyett Taksony vármegyében. A falubeli zsidók, köztük saját édesapja ellen (véltetően kényszer hatására) tanuskodó Scharf Móricból Spitz Móric, az egyik csendbiztos Recsky Andrásból Prücsky Bandi, Eötvös Károlyból pedig Vajda Károly lesz. Előfordul, hogy beszélő neveket kapnak a szereplők: Huri Andrásné, akinél Eszter szolgált, itt Úri Andrásnéként szerepel, a második csendbiztos Vay György pedig Bay Gyurkaként. Márton kreativitása – sajnos – korántsem áll meg itt. A vízből kifogott hullát, amely valószínűsíthetően az eltűnt lányé, ezt mégsem ismeri el senki, négy egészségügyi szakértő vizsgálja: „dr. Szuri Tihamér járási körorvos, dr. Hass-Hajthó Benjámin megyei tisztiorvos és dr. Baczillussy Eszklúp, a szentvilmosi huszárlaktanya orvosa, valamint Erős Arzén, a tiszadudvai gyógyszerész.” (142.) A Kisbirtokos Földhitelintézetének elnöke nem gróf Festetics, hanem Festőtincs Pál. A három zsidó sakterjelölt, akiket azzal gyanúsítanak, hogy elválták a 14 éves keresztény lány nyakát, hogy vérét a készülő maceszba süssék, mintha egy népmeséből, vagy inkább egy festőpalettáról lépett volna elő; Schwarznak, Weissnek és Grünnek hívják őket. A regény világa, noha szereplőinek neve nem esik egybe a valóban élt személyekkel, nem teljesen független az általunk ismert valóságtól; több ponton metszi egymást a kettő, hiszen olykor valós nevekbe ütközünk olvasás közben: Wagnerébe, Jókai Móréba, Mikszáth Kálmánéba vagy Gyulai Páléba.

Bizonyos névtorzítások újabb irodalmi asszociációkhoz vezetnek, így tovább bővül a regény intertextuális tere. A *Függetlenség* című napilap főszerkesztőjéből, Verhovay Gyulából Mártonnál Verhovinay Gyula lesz, a következő oldalon pedig már Eronim Mox szakácskönyvéről esik szó, amelyet itt a *Függetlenség* közölt folytatásokban, és az is kiderül, a főszerkesztő a Monor Gledinben található javítóintézetben nevelkedett. Ha valakinek még mindig nem lenne világos a Bodor Ádám-utalás, a szöveg készségesen közli azt is, hogy „Verhovinán nincsenek és már akkor sem voltak madarak.” (199.) Verhovinay egyébként párbajozni is kényszerül, ellenfele pedig Prajthényi, aki a pisztolypárbaj előestéjén az Arabs Szürkéhez címzett közeli pincekocsmában költi el vacsoráját. Krúdy tehát nem csak *A tiszaezslári Solymosi Eszter* jogán kap helyet a Márton-regényben. Farkas Gábor falubíró a *Hamis tanúban* valamiért Borbély Gábornak hívják. Amint feltűnik, megjelenik vele a Mesijás is, aki „amikor nem csószkódik, a tiszarétiiek disznóit őrzi, magyarán szólva kon-dás. [...] Ezenkívül ő tisztítja a pöcegödöröket, szükség esetén döngyúzásra is őt hívják.” (258.) Ha ebből még nem ismertünk rá a *Nincstelenekre*, nem baj, jön a segítség: „csak arra a kérdésre kell válaszolnia: »Megjött-e már a Mesijás?«”. Ezek után már meg sem lepődhetünk, hogy színre lép Noszty Feri is, aki házassági ajánlatot tesz Ölyvesinének: „[o]rszág világ tudja, hogy szegény özvegyasszony vagy. Ha elveszlek feleségül, senki nem mondhatja rám, hogy hozomány végett nősülök.” (273.)

A regény az *Esti Kornél* kleptomániás műfordítójának alakját is megidézi, és felsorolja azokat a sikkasztásait, amelyekben szó szerint megfogytakozva került át valami a forrás-szövegből a célszövegbe. „Ezek a műfordítók sokféle alávalóságra képesek. A vizsgálóbíró nemrég arról értesül az *Ellenőr* egyik tudósítását olvasva, hogy egy Gallus nevű műfordító egy angol detektívregény magyarítása közben jelentős összeget lopott: az eredetiben szereplő »ezeröttszáz font« kifejezést magyarul »százötven font« szavakkal adta vissza, és zsebre vágta a különbözetet. [...] Vajon az nem lehetséges, hogy fordítás közben a magyar Gyula elszöktette a francia Gyula könyvéből az Eszter nevű női szereplőt, és most együtt él vele? Össze kellene vetni a magyar szöveget az eredetivel.” (111.) Láthatjuk tehát, hogy itt Solymosi/Ölyvesi Eszter eltűnésére nem történelmi eseményként vagy felderítendő



bűntényként tekint a könyv, hanem szöveggént, melyet olvasunk, (át)értelmezünk, és hi-telességével, valóságartalmával nem feltétlenül foglalkozunk.

Az ilyesfajta olvasási stratégiára buzdítanak még a könyv mágikus realista elemei, amelyek mindig csak egy lehetenyivel teszik valóságertlenebbé az egyébként is minden részletében abszurd történetet. Találkozunk például tarokkozó kutyával, mikor is a hintóra „máris felszállnak az urak: a vizsgálóbíró úr, az ügyész úr, valamint a vadász úr” (89.). Utóbbiról, Fitykéről, a vizsláról kiderül, hogy „rendkívüli értelmi képességekkel rendelkezik, például kártyázni is tud. [...] Fityke a kártyalapokat a két mellső mancsa közé szorítja, és van abban valami diszkrét báj, amikor két rövid vakkantással bemondja a tulétroát. Egyetlen hibája van: amikor jó lapokat tart a mancsai közt, hevesen csóvája a farkát.” (89–90.) Eszter eltűnésére különös megoldási javaslatot kínál a könyv. Egyes elmé-letek szerint: „A mi Eszterünk lement a Tiszához, bukfencet vetett, és egy szempillantás alatt átváltozott hófehér hattyúvá.” (318.) A hattyúpásztor, aki a hattyúk megfelelő létszá-máért felel, azt tanácsolja neki: „Ott van Bajorország legdélebbi zugában Neuschwanstein, magyarul Újhattyúkő vára. A várkapu előtt van a Hattyúk tava. Ott tizenkettő a létszám, de most csak tizenegy hattyú van a tóban. Repülj oda, amilyen gyorsan csak tudsz, és te leszel a tizenkettedik.” (319.) Eszter ezután jó eséllyel Wagner birtokába kerül. Nem csak a hattyúknak, más állatoknak is van pásztoruk, például a nyesteknek. Ő azt mondja a nyest-ekre vadászó erdőkerülőnek, mikor az már a tizedik állatot ejtené el: „Már adtam neked kilenc példányt, a tizediket nem adom. Hiába lósz rá, úgysem talárod el! Ahogy ezt ki-mondta, olyan lett, mint a mohos fa, és eltűnt az ágak között. Akkor értette meg Hafinecz Petró, hogy ez volt a nyestpásztor.” (317.)

A tiszaezlári vérvád világszerte elhíresült példája a korabeli antiszemitizmusnak. Mai nézőpontunkból azért is különös, hiszen a holokauszt után egészen más súlya van a zsidó-gyűlöletnek, így visszatekintve a soát több mint hatvan évvel megelőző események is más fénytörésbe, az Endlösungban kiteljesedő narratívába kerülnek. Márton László éppen ezt a többlettudást hozza játékba, mikor olyan omnipotens elbeszélőt léptet fel, aki tudatában van múltnak, jelennek, jövőnek, és az ezekre vonatkozó információit nem is tartja titokban. Vannak szöveghelyek, amelyekben a fecsegő narrátor megjegyzéseket tesz a tiszaréti ügy alakulásával kapcsolatban. Ilyen, mikor Móric a vizsgálóbíró első kihallgatására az igazat mondja, tehát azt, hogy egyáltalán nem ismeri Esztert, és hogy semmit nem látott abból, mi történik az imaházban, hiszen kint volt az utcán. Miután a vizsgálóbíró elégedetlenségét fejezi ki, közbekotyog az elbeszélő: „Meglásd, Móric, fogsz te még másképpen beszélni!” Az ehhez hasonló előreutalások igen gyakoriak a könyvben, ám vannak olyanok is, ame-lyek nagyobbat ugranak az időben, és jóval súlyosabb tényeket vetítenek előre. A zsidó pogromok felvázolása után sokat sejtetően azt írja: „És aztán bekövetkezik mindaz, ami előre tudható volt. Továbbá bekövetkezik sok olyasmi is, amit nem látott előre a csekély teherbírású képzelőerő.” (48.) A regény előrehaladtával az utalások is egyre konkrétabbak lesznek. „És ha Németországban szocialistatörvény van, Magyarországon miért ne lehet-nének zsidótörvények?” (214.) Valójában nem egyedül a mindentudó narrátor tesz félreért-hetően célzásokat a huszadik század közepén bekövetkező eseményekre. Maguk a sze-replők, a részeges, joviális, minden megnyilvánulásukban korrupt vidéki urak komponálják meg fejben, italozás közben az egész végső megoldást a marhavagonoktól kezdve a gettó-kon át a zsidók tömeges elpusztításáig. Az Országos Antiszemita Pártot alapító Istóczy Győzőre kísértetiesen emlékeztető Istókfy „számítgatni kezdi, mennyi szögesdróttal lehet egy marhavagon szellőzőnyílását megbízhatóan, jó erősen befonni, és ezt akarja megszo-rozni nyolcezerrel. Csakhogy Verhovinaynak hirtelen eszébe jut: a tömeges kiutazás előké-sztéséhez ki kell alakítani minden vármegyében megfelelő gyülekezőhelyeket, amolyan átmeneti gyűjtőtáborokat, és azokat is szögesdrótból készült kerítés veszi körül.” (217.) Annak, hogy Tiszaezlárról/Tiszarétről a botrány után minden zsidót elüldöztek, a re-

gényben explicit következménye lesz, hogy – Láposy tiszteletes szerint – „[a]ddig nem pihenhetünk, amíg egész Magyarország nem válik zsidómentessé.” (341.) Egy bekezdéssel lejjebb már így fogalmaz: „Addig nem pihenhetünk, amíg az egész világ nem válik zsidómentessé.” (341.)

A *Hamis tanú*, a posztmodern próza egész tárházának felvonultatásán túl, ebben tud többet mondani Tiszaeszlárról, mint Eötvös Károly 1904-ben vagy Krúdy Gyula 1931-ben. Akármennyire is vitatható eszközökkel, a befogadót folyamatosan próbára tevő, öncélú és öntetszelgő szöveghelyekkel, de felrajzolja a gyilkos antiszemitizmus ívét Magyarországon, és annak 19. századi változatát sem banalizálja, nem próbálja ártalmatlannak láttatni. Rávilágít az események folytonosságára, ezzel pedig hangsúlyozza a magyar társadalom felelősségét, melyet a mai hivatalos diskurzus minden erejével semmisnek kíván láttatni. Ahogy a regény hátoldalán kiemelt idézetben is olvashatjuk: „Félő, hogy már sohasem tudjuk meg, mi történt a mi Eszterünkkel. Annál inkább megtudjuk és megtapasztaljuk majd, mi fog történni ezzel az országgal.”

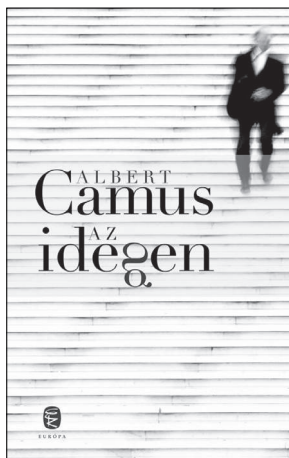
# FORDÍTÁS, ÉRTELMEZÉS, KULTURÁLIS TRANSZFER

*Albert Camus L'Étranger-jének újrafordításáról*

Az 1942-ben megjelent *L'Étranger* kiadója, a párizsi Gallimard honlapjának tájékoztatása szerint a maga hatmilliójával minden idők második legnagyobb példányszámban eladott francia irodalmi alkotása – az első *A kis herceg*. A mű már 1948-ban megjelent Gyergyai Albert magyar fordításában a Révai Kiadónál, s nem volt titok, hogy e kiadás azóta is sokat vitatott magyar címe, a *Közöny*, nem fordítói lelemény, hanem kiadói kérés volt: a kiadónál futott ugyanis Márai *Idegen emberek* című műve, s állítólag Illés Andre az összetéveszthetőség miatt nem támogatta a francia eredeti szó szerinti fordítását, *Az idegent*, melyet Ádám Péter és Kiss Kornélia új, 2016-os fordítása is visel. 1957-ben, amikor Gyergyai a második kiadás utószavát írja, már nincs Révai Kiadó (a könyv az időközben alakult Magvetőnél jelent meg), a Márai-hivatkozás pedig nem csupán okafogyottá válik, hanem vélhetően tiltottá is. A megjelenés körülményei az újrafordítás szempontjából fontosak. Gyergyai ugyanis az 1942-es első francia, Gallimard-féle kiadás szövegváltozata alapján készítette első fordítását, s bár az 1957-es kiadáshoz írott utószavában új fordításról ír, mely a „száznyolcvanhetedik francia kiadás után készült”,<sup>1</sup> a fordító vélhetően a különféle utányomásokat is belekalkulálhatta ebbe a valószínűtlen számba. Obskurus filológiai problémának tűnhet, de a helyzet mégis az, hogy Gyergyai fordításai továbbra is az első kiadás voltaképpen apokrif szövegét vették alapul, melyen Camus később több apró változtatást is végrehajtott. A szövegnek ezt a végleges változatát rögzíti a *L'Étranger* Bibliothèque de la Pléiade sorozatban 1962-ben megjelent, majd 2006-ban újból kiadott szövege, mely máig a legfontosabb referencia a szövegkiadások számára, így az új magyar fordítás alapjául is szolgált. A különbségek a Pléiade jegyzet-apparátusa alapján nem jelentősek, ám bizonyos részletek értelmét így is jelenősen megváltoztatják. A regény egyik kulcsjelenetében például, amikor a történet végén egy pap látogatja meg Meursault-t a siralomházban, hangsúlyos az első kiadás teológiai, metafizikai értelmezést sugalló félmondatos kiegészítése, amennyiben együtt olvassuk azt a végső, autorizált szöveggel, illetve annak magyar fordításával:

„Akkor nem tudom, miért, de valami meghasadt bennem. Teli torokból kiáltozni kezdtem, szitkokkal halmoztam el a papot, s mondtam, ne imádkozzék értem, *s hogy jobb el-*

<sup>1</sup> Gyergyai Albert: Utószó, in: Albert Camus: *Közöny*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1957, 143.



Európa Kiadó  
Fordította Ádám Péter, Kiss Kornélia  
Budapest, 2016  
162 oldal, 2690 Ft

égni, mint eltűnni. Megragadtam a csuhája gallérjánál.” (Gyergyai Albert fordítása – kiemelés tőlem, Z. V. Z.)

„Ebben a pillanatban – hogy miért, nem tudom – valami elpattant bennem. Hirtelen – megragadva a reverendája gallérjánál –, teli torokból üvöltve azt mondtam, érttem aztán ne imádkozzon, és sértegetni kezdtem.” (Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása)

„Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l’ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l’avais pris par le collet de sa soutane.”

A „jobb élegni, mint eltűnni” mellékmondat csupán az „első” kiadásban szerepelt, a későbbiekben az egyszerűsítésre törekvés szövegredukciós elvének esett áldozatul. Hasonló a helyzet a második részben a Marie börtönbeli látogatásának leírásakor, ahol Gyergyai az első francia kiadás alapján joggal fokozza a terembe beáradó napfényt a „Mint valami friss gyümölcsnedv, úgy folyt végig az arcokon” mondattal, vagy mikor a tiszteletes utolsó látogatása előtt újból elismétli az anyjától tanult bölcsességet, miszerint „Tulajdonképpen nincs gondolat, amihez ne lehetne hozzászokni.” Ezek a mondatok nem szerepelnek, és nem is szerelhetnek az új magyar fordításban, hiszen az valószínűleg a legújabb Pléaide kiadás alapján készült, bár ennek a kiadványban semmi nyoma, csupán a lakonikus „Éditions Gallimard, 1942” szerepel a szerzői jogok feltüntetésekor. A két különböző magyar fordítás összehasonlításához tehát nem árt bizonyos elővigyázatossággal közelíteni, s a konceptuális kérdések tárgyalását textológiai ellenőrzéssel is kiegészíteni.

\*

Vannak irodalmi művekből kiragadott idézetek, melyek önálló életre kelnek, szinte szálóigévé lesznek, megfogalmazásukat úgyszólván szükségszerűnek tartjuk, még ha a műre, melyből vétetnek, esetleg csupán homályos olvasmányélményként emlékszünk is. A magyar irodalmi közműveltség idézetgyűjteménye azonban nem csupán magyar klasszikusok, Kölcsey, Vörösmarty, Madách, Arany, Petőfi, Babits, Kosztolányi, József Attila stb. sorait tartalmazza, hanem világirodalmi remekművek magyar fordításait is. A *Hamlet* vagy az *Isteni színjáték* néhány feledhetetlen sora részévé vált e magyar nyelvű virtuális szöveggyűjteménynek, s minden bizonnyal ide tartoznak Albert Camus *L’Étranger*-jének híres kezdő sorai Gyergyai Albert fordításában: „Ma halt meg anyám. Vagy talán tegnap, nem is tudom pontosan”. Mindezt fontos elmondani, hogy jelezzük, micsoda kihívással szembesülnek az utóbbi években örömdetesen szép számban újr fordításra vállalkozók, hiszen a „kizökkent az idő”-höz, az „emberélet útjának felén”-éhez és társaihoz erős érzelmi szálak fűzik az olvasó magyarokat, amivel nem könnyű versenyezni.

Az újr fordítás egyrészt a nyelv változásával természetesen együtt járó feladat, „nyelvtörténeti aktualizáció”: az eredeti, idegen nyelvű alkotást rétegnyelvek, társadalmi nyelvezetek, helyi értékkel, társadalmi presztízzsel és „életkorral” bíró beszéd módok szinkron rendszerében kell megszólaltatni úgy, hogy a fordítónak ismernie kell az elsődleges kontextus hasonló nyelvi, de egyben kulturális és társadalmi rétegeit. Mindez semmiben nem különbözik a fordító munkájától. A különbség abban rejlik, hogy az újr fordítások – tagadva, elismerve – egyben fordításkritikák is, vagyis nem csupán a „nyelvtörténeti aktualizáció” lezárhatatlan feladatát tűzik ki célul, hanem a korábbi fordítási kísérletek bizonyos megoldásaitól vagy teljes koncepciójától eltérő javaslatok alapján fordítják és egyben értelmezik újra a forrásműveket.

Az Albert Camus világszerte kultikussá vált művének újrafordítását felvezető kampány részeként már az új magyar fordítás részleteinek közreadása alatt összeállítás jelent meg a *Nagyvilág* folyóiratban a vállalkozás szükségességéről. Ádám Péter fordítóként veszi védelmébe vállalkozásukat, s lényegében a nyugatosok fordítási elvei ellen felhozott érvekkel bírálja Gyergyai *Közönyét*: „ez a több mint hatvanéves szöveg mára bizony erősen elöregedett, arról is szó van, hogy már a fordító által felhasználta »színes«, hol irodalmias, hol archaikusan veretes szókincs is ellentmond a francia szerző eredeti szándékának.”<sup>2</sup> Gyergyai szavakat fetiszizáló, mondatritmus-központú fordításmóddal dolgozott, a szereplői hangok és nyelvek társadalmi jelöltsége, illetve az ezekből fakadó jelentésrétegek másodlagosak voltak számára. Pedig a francia irodalomkritikában Roland Barthes óta közhely, hogy a regény irodalomtörténeti jelentőségét, többek közt, az elbeszélés egészét lefedő egyes szám első személyű, autodiegetikus elbeszélői hang szenvtelensége, lapossága, „jelöletlensége”, a híres „écriture blanche” adja. Gyergyai Albert fordításában viszont Meursault, A *Közöny* főszereplő-narrátora a látszólagos szenvtelenség ellenére is elégikus és patetikus nyelven fogalmazza meg a vele történeteket, szemben az Ádámék-féle megoldással, ahol a stílus lapossága szándékosan jelöletlennek ható nyelvezettel választja el – Jean-Paul Sartre kifejezésével élve – tejuveggel a narrátort az elbeszélte eseményektől, érzésektől. Ennek illusztrálására álljon itt egy tetszőlegesen kiragadott részlet, előbb Gyergyai, majd Ádám Péter és Kiss Kornélia fordításában:

„Felismertem, ez hangzott napok óta a fülembé, s megértettem, hogy időközben folyton magamban beszélek. Akkor jutott eszembe, mit mondott az ápolónő anyám temetésén. Nem, itt már nincs semmiféle kiút, s nem tudja elképzelni senki, milyenek az esték egy börtöncellában.” (Gyergyai Albert fordítása)

„Rögtön ráismertem, ugyanez a hang visszhangzott már napok óta a fülemben, azonnal rájöttem, hogy az egész eddigi időben magamban beszéltem. Erről az jutott eszembe, amit az ápolónő mondott a mama temetésén. Hát igen, nincsen jó megoldás, odakint senki se tudja elképzelni, milyenek is az esték, amikor börtönbent van az ember.” (Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása)

Bán Zoltán András az új fordításról írott bírálatában épp ezt a stílustalanságot veti *Az idegen* magyarítóinak szemére: „az új szöveg leginkább abban marad el a régi mögött, hogy nincs valódi stílusa. Gyergyai fordítása, összes elavult elemével, szóvirágával együtt, abban a korszakban keletkezett, amikor még létezett a nagy stílus, az olyan intonáció, mely modorosságával együtt is képes szavatolni egy regény vagy akár esszé megszólalásának hitelét. Olyan hang ez, mely áthatotta a mű egészét. Ádám Péter és Kiss Kornélia már a teljes stílustalanság korszakában alkot.”<sup>3</sup> Jómagam nem bocsátkoznék ilyen messzemenő következtetésbe, de voltaképpen érthető oka van az új Meursault szövegétől való idegenkedésnek. Az új fordítás Meursault-jának hangja ugyanis egy nagyon is szerkesztett, s voltaképpen mesterkéltnek és kimódoltnak ható „semleges”, „hétköznapi” nyelven szólal meg, s ez a mesterkélttség épp abból adódik, hogy minden semlegességével együtt is írott nyelvről van szó, mégpedig olyan írott nyelvről, melyet ebben a formájában szinte sohasem írunk le. Meursault új magyar hangja a történet egy jó részében azt a hatást kelti, mintha a figura kissé ütődött volna. Míg a Gyergyai-féle Meursault értetlenkedése, kívülálló volta „tragikus”, mert tudata lefojtottságában is rejtett tereket fel-

<sup>2</sup> Ádám Péter: Miért kell a *Közönyt* újrafordítani?, *Nagyvilág*, 60. sz. 7 (2015): 811.

<sup>3</sup> Bán Zoltán András: Töltött galambról nem volt szó – Camus remekműve új fordításban, elérés: 2017. október 21., <https://vs.hu/magazin/osszes/toltott-galambrol-nem-volt-szo-camus-remekmu-ve-uj-forditasban1-0514>.

tételezünk a stílusból, a szavak megválogatásában felsejlő reflexióból, addig az Ádám Péter – Kiss Kornélia-féle változat Meursault-jában megformált szereplői tudat „lapos”, nem gondolunk mögé a nyelvhasználatból kikövetkeztethető tudati tereket, melyben visszhangot verhetnének az elbeszéltek. A tudat nélküli, a tragédia lehetőségétől megfosztott figura pedig súlytalannak, mélység nélkülinek tűnhet az olvasó számára.

A Camus-kritika persze számtalanszor elemezte már *Az idegen* első részének fenomenológiai, megfigyelő, eltávolító, az itéletalkotást felfüggesztő tudatát (melynek megalkotásában a szereplő beszéde is részt vesz), illetve azt a változást, melynek a során a második részben, a fogságban töltött magányban mégiscsak kialakul az emberi sors végső kereteivel szembenező, azt harcosan vállaló tudat. Ha a két magyar fordítás sikerességét ebből a szempontból hasonlítjuk össze, akkor azt látjuk, hogy a Gyergyai-féle változatban azért nem látható a tudatosodásnak a két rész között végbemenő folyamata, mert Meursault alakja már eleve rendelkezett mélységgel. Ezzel szemben Ádám Péter és Kiss Kornélia fordításában jobban látható az a folyamat, ahogyan Meursault „rákényszerül” a reflexióra. Ami az eredeti francia szöveget illeti, épp a már említett Roland Barthes volt az, aki a regényt – a semleges írásmód nővumát elismerve – mediterrán sorsdrámaként értelmezte (*Közöny, a nap regénye*), Alain Robbe-Grillet pedig korszakos jelentőségű esszében (*Természet, humanizmus, tragédia*) tárta fel Camus művének antropomorf metaforarendszerét, illetve a vigasz és katarzisz rejtett szerepét a műben.

Meursault magyar hangjának megalkotása kulcsfontosságú a fordítás sikeréhez. Magyar Miklósnak a *Nagyvilágban*, még a teljes újrafordítás kiadása előtt készített fordításkritikájának különben dicsérő sorai közt jelenik meg az a jogos kifogás, hogy a magyar szöveg élőbbé tételének igyekezetében a fordítók olykor eltérnek a Gyergyai-féle magyar szöveg indokolatlan stilisztikai jelöléseinek önként vállalt megtisztításától. Magyar jól látja, hogy a *L'Étranger*-ben gyakran jelenik meg egyfajta irodalmiasított szleng, viszont arra is felhívja a figyelmet, hogy a zsargonból vett kifejezések idegen szövegek maradnak a főszereplő-narrátor beszédében, leginkább mások beszédének egyenes vagy függő beszédben való idézések kerülnek elő.<sup>4</sup> Az olyan kifejezések, mint „tök mindegy”, „nekem nyolc”, „na bumm, és akkor mi van” egyszerűen nem illenek ahhoz a jelöletlen, semleges, a köznyelvi nulla fokot kereső hanghoz, ami a főszereplő beszédét többnyire jellemzi. Magyar kifogását pedig kiegészíthetjük még azzal, hogy a fordítók minden igyekezete mellett is bekeleltek az új fordításba olyan nem feltétlenül szlenges kifejezések, melyek következtlenül adnak Meursault beszédének stilisztikai jelöltséget. A „kutya meleg volt”, „kondolelált”, „Nézzenek oda!”, „Elég az hozzá ...” kifejezések vélhetően abból a fordítói éthoszból adódnak, ami a nyugatos fordítás- és nyelvezsmény hatásának a továbbélése az új magyar Camus-fordításban, hiszen ezek a fordulatok önmagukban persze jó és frappáns magyar megfelelői egy-egy francia kifejezésnek, ugyanakkor a helyzethez illő megfelelő keresése nem áll összhangban a szereplő következetes nyelvi identitásának megalkotásával. Ha valaki végigolvasta Ádám Péter és Magyar Miklós idézett tanulmányainak hibajegyzékét, akkor persze aligha csodálkozik ezen a néhány „túlkapáson”. A tanulmányok összevetéseiből ugyanis kitűnik, hogy Gyergyai szövegének egyik legnagyobb problémája éppen az idiomatikus szerkezetek ügyetlen körülírása, mely az eredeti, sima, gördülékeny szöveget indokolatlanul bonyolulttá és talányossá teszi. Alighanem *Az idegennel* is az a helyzet, mint a legtöbb újrafordítási kísérlettel: az új célnyelvi szöveg új, a nem anyanyelvi olvasó számára addig nem érzékelhető dimenzióit tárja fel a műnek, ugyanakkor a forrásnyelvi szöveg más rétegeit kitakarja.

Az idő regényben játszott szerepének érzékelésével kétségkívül nyer a magyar olvasó. Ugyan a francia igeidők elbeszélésbeli alkalmazásának jelentéskérdéseiről, illetve azok radi-

<sup>4</sup> Magyar Miklós: Albert Camus: *L'Étranger*, *Közöny*, *Az idegen*; *Nagyvilág*, 60. sz. 7 (2015): 803.



kális megújításáról a két nyelv eltérő időkifejező lehetőségei miatt továbbra is csak kommentárokból tudhat a magyar szöveg olvasója, ám az eredeti francia szöveg időbeli rétegzettségét sokkal jobban érzékelteti az új fordítás, sokkal könnyebben lehet például követni a nyitó oldalakon elmesélt események időrendjét, viszonyítani őket az elbeszélés mozgó, időben előrehaladó pozíciójához, ami kulcsfontosságú a regényidő radikálisan fiktív keretének olvasói megalkotásakor. Másrészt viszont az új fordítás kevesebb súlyt helyez a regény metafora- és fogalmi hálózatának érzékeltetésére. Mindez persze immár értelmezésbeli kérdés. Bán Zoltán András például számon kéri a fordítóktól a „fautif” / „faute” páros francia szöveget behálózó megjelenéseinek eltüntetését – melynek megőrzése egyébként Gyergyai fordításában sem volt kardinális kérdés: a magyar irodalmi közkinccsé lett „Az ember mindenképp hibás egy kicsit” – mely eredetileg „De toute façon, on est toujours un peu fautif”-nak hangzott – ugyanis az új fordításban „Az ember így is, úgy is bűnös egy kicsit”-té válik. Ádám Péter ugyan megindokolja esszéjében, hogy miért választották az erősebb „bűnös” kifejezést, ám kétségtelen, hogy ezzel a választással eltűnik Meursault egyik leggyakrabban használt mentetetőző formulájának azonos gyöke, mely a „Ce n'est pas de ma faute” mondatban („Nem tehetek róla” – Gyergyai fordításában, „Mit csináljak? Ez van” az Ádám Péter és Kiss Kornélia-féle átültetésben) bukkan fel többször is a szövegben.

\*

A fordításoknak saját történetük van, s míg *Az idegen* története csak most kezdődik – noha fogantatásáról már megtudtunk egyet s más –, addig a *Közöny* (hatás)története annál hatalmasabb, mivel a regény fontos világirodalmi tájékozási pont volt a hetvenes-nyolcvanas évek magyar prózáirói számára. Camus művének újabb magyar fordítása azonban bizonyos tekintetben e hatástörténet újragondolására szólít fel. A *Közöny* (és a *L'Étranger*) kultikussá válásában bizonyosan nagy szerepet játszottak a regény „brutális” nyitószorai, melynek az elidegenedés egzisztencialista és marxista elméleteinek Kelet-, illetve Nyugat-Európa eltérő társadalmi berendezkedéseiben különböző módon, ám egyaránt jelenlévő témájával rezonáltak.

„Ma halt meg anyám. Vagy talán tegnap, nem is tudom pontosan. A menhelyből sürgönyözték: »Anyja meghalt. Holnap temetik. Tisztelet. Részvét.« Ebből nem derül ki. Talán mégiscsak tegnap.” (Gyergyai Albert fordítása)

„Ma meghalt a mama. Vagy tegnap, nem is tudom. Táviratoztak az öregotthonból: »Anyja elhalálozott. Temetés holnap. Szívélyes üdvözléssel.« Ebből nem derül ki semmi. Ettől tegnap is meghalhatott.” (Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása)

„Ma meghalt a mama. Vagy tegnap, nem is tudom pontosan.” Az Ádám és Kiss-féle, 2016-os fordítás szemantikai és szintaktikai szempontból is pontosabb megoldást nyújt, amint az az eredeti nyitányt idézve még a franciául nem beszélő számára is észrevehető: „Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.” A két részlet legszembeesőbb különbsége, hogy a Gyergyai-féle 1948-as fordításban a gyengéd és meghitt „maman” a távolságtartóbb, hivatalosabb színezetű „anyám” lesz, ami a címhez hasonlóan erős értelmező fordítás, s egyben megalapozza az elbeszélő hang szereplői jellemmé alakítását. Ez az egy fordításbeli eltérés, a „mama” „anyámra” cserélése komoly változásokat idéz elő a regény értelmezésében, és akkor még fel sem vetődött a kérdés, hogy mi lenne, ha a különben teljesen legitim és a mai magyar köznyelvben még elterjedtebb és bizalmasabb „anya” vagy „anyu” fordulatokkal fordítanánk a „maman”-t a polgáriasabb, régimódibb, hagyományosabb „mama” helyett. De visszatérve a Gyergyai-féle *Közöny*

történetének kérdésére, Kertész Imrere például erősen hatott az, hogy valaki az anyával való viszonyra is ki meri terjeszteni az idegenséglélményt,<sup>5</sup> míg Jean-Paul Sartre a *L'Étranger* megjelenése után írt tanulmányában ezzel ellenkezőleg, épp azt jegyzi meg Meursault-ról, hogy „[a]nyját viszont mindig a becéző és gyermeki »mama« szóval emlegeti, s nincs olyan perc, amikor meg ne értené és ne azonosítaná magát vele.”<sup>6</sup> A regényt az idegenség tapasztalata – és a régi fordítás – felől olvasva talán fel sem tűnik, de a szövegben mintegy ötvenszer tűnik fel a „mama” kifejezés.<sup>7</sup> Az újrafordítás tanulságaiból is kiindulva tehát érdemes elgondolkodni a *Közöny/Az idegen* magyar hatástörténetén.

Ismét csak Kertész több alkalommal is említi (*K. dosszié, Gályanapló*) a *Közöny* elolvasásának döntő fontosságát irodalmi vállalkozásában, vagy némileg patetikusabban fogalmazva, íróvá válásában. Nem csak a „hatásiszony” végső soron az írást hátráltató elvére kell itt gondolni,<sup>8</sup> amit a *K. dosszié*-ban említi, s mely a keletkezéstörténet szempontjából kétségkívül fontos felvilágosításokkal szolgál, ám a két regény poétikájának hasonlóságait és különbségeit kutatva már kevésbé hasznos. Tudjuk, ez a felfedezés az el- vagy kisajátítás hosszú munkája után az elbeszélhetőség egyik kulcsává vált, valamiképpen úgy, mint ahogy Proustban szakadt át az írás gátja, miután rátalált *Az eltűnt idő nyomában* kitalált hőseinek és helyszíneinek megfelelő tulajdonneveire.<sup>9</sup> A hatvanas évek végén fellépő, a szocialista realizmust elutasító prózaírókra, köztük is elsősorban Mészöly Miklósrá, Konrád Györgyre és persze Kertész Imrere, rajtuk keresztül pedig a hetvenes években az új prózára volt nagy hatással Camus egész életműve, de kiváltképp a *Közöny*, ami a hetvenes évekre a kádári idők kultúrpolitikai túrt zónájának kultuszkönyvévé vált. Mészöly és Konrád valószínűleg az eredeti francia szöveget is forgathatta, Kertész viszont biztosan a Gyergyai-féle fordítást olvasta, ez pedig némileg bonyolítja hatás és hasonlóság egyszerűnek tételezett elvét a két mű között.

Miféle következtetéseket lehet levonni abból a tényből, hogy a kanonikussá vált, hagyományteremtő, a magyar prózaírásra alig felbecsülhető hatást kifejtő Gyergyai-féle *Közöny* erősen értelmező fordítás, szinte zenei értelemben vett interpretáció? A fordítás a kulturális közvetítés egyik módja, s mint ilyen nem csupán normatív szempontok alapján elbírálni való feladat. „Amikor egy kulturális tárgy egy kontextusból egy másikba kerül át, akkor jelentése átalakul, újraszemantizáló erők lépnek működésbe, amit csak úgy tudunk a maga teljességében felismerni, ha számításba vesszük az átvitel történeti eredőit is.”<sup>10</sup> A kulturális transzfer elmélete nem használja a „hatás” mágikus kategóriáját, helyette az érintkezés és az adaptáció történetileg megfigyelhető jelenségeire összpontosít, nem foglalkozik azzal, hogy autentikus-e az átvitel vagy hogy az eredeti mennyivel magasabb rendű a másolatnál – foglalja össze az elmélet néhány fontos módszertani alapelvét Michel Espagne. Ennek alapján tehát kevésbé célravezető Gyergyai tévedéseit, átalakításait bírálni, vagy elmerülni abban a gondolatkísérletben, hogy vajon mennyiben lett

<sup>5</sup> Sehogy sem tud megtörténni – Hafner Zoltán beszélgetése Kertész Imrével *A nyomkereső* című kisregényről, *Múlt és jövő*, 25. sz. 1 (2014): 18.

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre: *Az Idegen* magyarázata, in: *Mi az irodalom?* (ford. Vígh Árpád), Budapest, Gondolat Kiadó, 1969., 181.

<sup>7</sup> „A *L'Étranger*-ban a mamán ötvenszer fordul elő; Camus csak akkor ír anyámat, amikor a többiek szavait idézi. A *Közöny*-ben minden esetben anyám szerepel.” Magyar Miklós: i. m., 810.

<sup>8</sup> „– Volt még ehhez fogható irodalmi élményed? – Egyetlenegy. [...] Egy sárga kötethez került a kezembe, ismeretlen nevű francia szerző ismeretlen könyve. [...] – *Ez Camus Közöny című regénye volt. Igaz?* – Igen. És ez volt számomra a második halálos csapás. Évekig nem tudtam kiheverni.” Kertész Imre: *K. dosszié*, Budapest, Magvető Kiadó, 2006., 190–91.

<sup>9</sup> Roland Barthes: Proust et les noms, in: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Points. Littérature 35., Paris: Éditions du Seuil, 1972., 121–34.

<sup>10</sup> Michel Espagne: La notion de transfert culturel, *Revue Sciences/Lettres*, sz. 1 (2012. április 19.), <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.

volna más a hatvanas-hetvenes évek magyar prózájának alakulástörténete egy másik, az eredetihez szemantikailag, stilisztikailag, mondattanilag stb. „hívebb” *L'Étranger* olvasásától. Gyergyai megoldásai kanonizálódtak, fordítása az akkori befogadó kontextus fogékonyságával korrelálva jelentős hatástörténetet tud magáénak.

De milyen elemekből áll össze a korszak befogadói fogékonysága? A mű Gyergyai-féle magyar fordítása a megjelenés kontextusába visszahelyezve<sup>11</sup> például azonnal politikai jelentéssel bővül, s nem feltétlenül azzal a morálfilozófiai jellegű társadalombírálattal, amit Camus a művéhez fűzött szerzői kommentárjában ad a képmutató társadalmi érintkezésről és a megalkuvásra képtelen „igazmondásról”. Amint azt Szolláth Dávid a korabeli, hatalomközeli egzisztencializmus-képről írott tanulmányában összefoglalja, a negyvenes évek végétől a marxista kritika Lukács cikkei nyomán bírálja az elsősorban Sartre nevéhez kötött „polgári” filozófiai irányzatot. A kritika főként Sartre tudatfilozófiára épülő, de a kapitalista társadalom bírálatát, a társadalmi cselekvést és a szabadság fogalmát a marxizmusétól eltérő filozófiai keretben megfogalmazó nézeteit tartotta konkurenciának.<sup>12</sup> A Lukács által megfogalmazott bírálat gondolatait az irodalomkritika a hatvanas években képviselte, amikor a politikai és társadalmi konszolidáció idején az egzisztencializmus már inkább a „tűrt” kultúrpolitikai kategóriájába tartozott, a kádári államszocializmus ideológiája számára vitaképes, domesztikált polgári filozófiai irányzatként. A szellemi „vasfüggönyön” átjutó kevés kortárs nyugati intellektuális termék közt Camus épp a Lukács által említett vonások miatt válhatott népszerűvé. A „lázado”, múlt nélküli Meursault alakja ugyanis egyszerre tudta felvenni a korszak bel- és külpolitikai status quo-i által beszűkített jövőképi, ellenséges és rosszul berendezett világ elleni formátlan tiltakozás politikai, morális és lételméleti jelentéseit, ráadásul a Camus-regények fogságmetaforái ugyanilyen széles lehetőségeket kínálnak az emberi szabadság metafizikai, morális vagy éppen politikai korlátainak megértésére, szemben például az egzisztencializmus másik kultuszművével, Sartre *Az undorával*, amelyben az elidegenedés leginkább ismeretelméleti dilemmából fakad. Ezt pedig kifejezetten segítette Gyergyai elégikus, a hétköznapiság helyett a pátosz retorikájával hangszerelt fordítása.

---

<sup>11</sup> Gyergyai fordítása először 1948-ban, a „fordulat évében” jelent meg. Kertész ekkor még nem, csak az 1957-es újradakör fedezi fel a művet.

<sup>12</sup> Szolláth Dávid: Az egzisztencializmus mint vád és a Camus-hasonlat a Mészöly-kritikában, *Jelenkor*, 45. sz. 1 (2002): 99.

## ZULEJKA ÖNTUDATRA ÉBRED

*Guzel Jahina: Zulejka kinyitja a szemét*

2015-ben szenzációszámba menő regény jelent meg a moszkvai ASZT Kiadónál, a fiatal tatár író, Guzel Jahina tollából, orosz nyelven. A *Zulejka kinyitja a szemét* az utóbbi körülmény miatt váltott ki azonnal óriási visszhangot: hisz a szovjet korszak lezárulta óta megszakadni látszott az a tendencia, hogy a (volt) tagköztársaságok bármelyikének szerzője a saját etnikumáról, annak hagyományairól és szokásairól a birodalom nyelvén írjon szépirodalmi művet. Az orosz irodalmi élet e korábbi „metódus” feleledését remélve értékelte nagyra, s tüntette ki azonnal a legrangosabb – az Év könyve-, a Jasznaja Poljana-vagy épp a Nagy Könyv-díjjal – Jahina művét, sőt, olyan nagy írók is kiálltak mellette, mint Ljudmila Ulickaja.<sup>1</sup>

Am talán éppen amiatt, mert a szovjet korszak már leáldozott, s az egykori tagköztársaságok művészei inkább szeretnék elfelejteni, semmint – akárcsak ha szépirodalmi keretek között is – feleleveníteni a szovjet-oroszokkal való együttélés bármely szegmensét, a tatár irodalomtörténészek az oroszokkal ellentétben azonnal támadni kezdték Jahinát. Ulickájával szemben, aki épp a „nemzetiségi tematika mély ismeretét, a saját nép iránti szeretetét” emelte ki mint a mű egyik meghatározó összetevőjét, a tatár kritikusai azzal vádolták Jahinát, hogy közömbös a népe sorsa iránt, nem vagy nem jól ismeri annak hagyományait és történelmét, s hiányoznak a művéből azok a jellegzetes tatár típusok, akikre ők büszkéek, a más nemzetekhez tartozók pedig kíváncsiak lehetnének.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mivel a kötet magyarországi kiadója, az Európa éppen Ljudmila Ulickaja ajánlásával és előszavával jelentette meg a kötetet, „első kézből” értesülhetünk arról, mit is gondol erről az alkotásról a kultikus szerző: „Ez a regény az irodalomnak ahhoz a válfajához tartozik, amelyről azt lehetnénk, hogy a Szovjetunió széthullása óta már teljesen feledésbe merült. Seregyei nagyszerű kétkultúrájú írónk volt, akik a birodalmat benépesítő számos etnikum egyikéhez tartoztak, de orosz nyelven alkottak. Fazil Iszkander, Jurij Ritheu, Anatolij Kim, Olzsasz Szulejmanov, Csingiz Ajtmatov... Az iskola hagyományos jellemzői a nemzetiségi tematika mély ismerete, a saját nép iránti szeretet, a más nemzetiségekhez tartozók iránti megbecsülés és tisztelet, a folklórhoz való érzékeny viszonyulás. Úgy tűnt, ennek az irányzatnak nem lesz folytatása, ez egy elsüllyedt kontinens. De ritka és örömteli esemény tanúi lehetünk – megjelent egy új prózaíró, egy fiatal tatár nő, Guzel Jahina, és könnyedén elfoglalta helyét e mesterek sorában.” (Ljudmila Ulickaja: Szerelem és gyengédség a pokolban, 5.)

<sup>2</sup> A regénnyel szemben fellépett többek között a tatár drámaíró és publicista, Rabit Batulla, vagy a költő Ruzal Muhametsin. Véleményeiket lásd: <http://kazved.ru/article/68606.aspx>, <http://www.anews.com/p/39565589/>

Európa Kiadó  
Fordította Iván Ildikó  
Budapest, 2017  
520 oldal, 4290 Ft



A regény megítélése azért lehetett ennyire szélsőségesen eltérő, azaz az oroszok azért értékelhették benne éppen azt, amit a tatárok hiányoltak belőle, mert a mindkét nemzethez tartozó ítések túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítottak annak a történelmi korszaknak, amelyben a mű főhőse, a fiatal, törekeny tatár parasztasszony, Zulejka élni kénytelen. Ez pedig a szovjet korszak egyik letragikusabb fejezete, az 1920-as évek vége, '30-as évek eleje, az erőszakos kuláktalanítással. Ennek a folyamatnak esik áldozatul annak a tatár falunak, Julbasnak a lakossága is, ahol Zulejka lakik a férjével, a gazdálkodó Murtzával és az anyósával, a találó és beszélő nevű Vérszipollyal.<sup>3</sup> Ráadásul a hősnő további sorsa is kiválthatta az oroszok azonnali elismerését, illetve azt, hogy a tatárok a népe iránt közömbös, a népe pusztulását, fennmaradni képtelenségét ábrázoló írónak ítélték Jahinát. Zulejka ugyanis, miután a tatár férjét elveszíti, s a kitelepítettek sorsára jut, Szibériába száműzve épp a férjét kivégző szovjet elöljáróval, Ignatovval esik szerelembe és kezd új életet.

Ám a regényt elfogulatlanul, nem orosz, és nem is tatár szemmel olvasva véleményem szerint elég hamar kiderül, hogy Zulejkát a tetteiben, az élete alakulásában a történelmi helyzet jóval kisebb mértékben befolyásolja, mint azt az elfogultak gondolják. Azaz, az ötszáz oldalas, fordulatos Jahina-regény főhőse nem a tatár–szovjet szembenállás miatt olyan, amilyen. Élete nem tatárként vagy nem egy szovjet-orosz ember szeretőjeként változik meg gyökeresen, nem tatárként vagy eloroszosodtként „nyitja ki a szemét” egy új életre, hanem mindenekelőtt emberként, erős, még a férfiak által is megirigyelhető erejű nőként, függetlenül a nemzeti hovatartozásától.

Azt, hogy Jahinát Zulejka nemzetiségi hovatartozása helyett emberi és női mivolta érdekli, több minden alátámasztja. Rögtön a regény első, *Az ázott csirke* című, kilenc hónapnyi időszakot felölelő része, annak ellenére, hogy a „Zulejka kinyitja a szemét” (9.) mondatral kezdődik, arról az emberről, arról az asszonyról mesél, aki ha reggelente kinyitja a szemét, azt még csak konkrétan, mindenféle átvitt értelem nélkül teheti, úgyszintén csak a sötétséget láthatja. A falujában uralkodó szokások, a családtagjai vele kapcsolatos viselkedése miatt nem is láthat másfélét, vagy nem is válhat bármilyen más életre nyitottá. Julbasban egyfajta archaikus, a természeti és a természetfeletti erők uralta vagy befolyásolta étellel szembesülünk Zulejka szemén keresztül, ahol az anyósa által csak ázott csirkének nevezett fiatalasszony úgy él, mint egy rab: elnyomott alattvalóként dolgoztatják látástól vakulásig. Egy átlagos estéje a következőképpen néz ki: „Zulejka gyorsan megrakja a reggel óta már kihűlt kemencét. Asztalkát helyez a *szjaké*-ra<sup>4</sup> Murtázának, ételeket halmoz rá. Beszalad a téli akolba, és ott megrakja a kemencét. Megeteti az állatokat, almot cserél alattuk. A kiscsikót Szandugacshoz vezet az esti szoptatásra. Megfeji Kübeleket, leszűri a tejet. A magas férfi *kisté*-ről leveszi és felveri a párnákat (Murtaza szeret magasan feküdni.) Végre mehet az alvóhelyére, a kemencesutba” (26.), hiszen, mivel nagyon alacsony növésű volt, Vérszipoly úgy döntött, hogy a férjük ágya szélén az asszonyoknak egyébként kijáró hely helyett „[e]z a stöpszli ellesz a ládán is” (27.)

Amikor a tatár kritikusok azt vetik tehát Jahina szemére, hogy a regényében nem ábrázolt tipikus nemzeti karaktereket, igazuk van. Mert a műnek ez az első része épp azt érteti meg velünk, hogy teljesen mindegy, hogy Julbas faluját tatárok, örmények, grúzok vagy akármilyen más nemzetiségű emberek lakják. A lényeg nem a nemzeti hovatartozáson, hanem az emberi viszonyrendszer ábrázolásán van: az alá-fölrendeltségnek, az erőszak mechanizmusának, az elnyomó és az elnyomott fél életének érzékeltetése a cél, ahol

<sup>3</sup> Az anyósának adott Vérszipoly név a regényt magyarra fordító Iván Ildikó nyelvi leleménye, ugyanis az orosz eredetiben „vámprasszony” az anyós neve.

<sup>4</sup> A regény – mivel bővelkedik tatár kifejezésekben – tartalmaz egy szöszedetet is. Innen tudhatjuk, hogy a *szjake* jelentése széles pad, ágy.

<sup>5</sup> A tatár *kiste* mennyezet alatti polcot jelent, amely az ágynemű tárolására szolgál.

az elnyomott személyt nemcsak hogy halálra dolgoztatják, de még szexuálisan is ki van szolgáltatva a harminc évvel idősebb férjének, miközben a vaksága és süketsége ellenére „látó”, azaz borzalmasabbnál borzalmasabb jóslatokkal előrukkoló anyósa terrorját is el kell viselnie.

A jóslatok súlyát érzékeltetendő értesülünk Zulejka talán legnagyobb fájdmáról is: „Zulejka kezében surrog a kefe. SSS-sss, sss-sss. Samszija-Firuz. Halida-Szabida. Az első és a második lánya. A harmadik és a negyedik. Gyakran ismételteti, zsolozsmázza magában ezeket a neveket. A Vérszipoly mind a négy halált megjósolta. Zulejka mindig egyszerre tudta meg az anyósától, hogy várandós, és azt, hogy az újszülött meg fog halni. Négyyszer hordta ki méhében a magzatot, és szívében a reményt, hogy a Vérszipoly ezúttal tévedett. De a vénasszony álma mindig igaznak bizonyult.” (44.)

Az „Elment az eszed, asszony?” (15.), „Adj ennem!” (16.), „Feküdj nyugton, asszony” (39.), „Már a húsom se akar téged!” (40–41.), s hasonló Murtaza-féle mondatok és az anyósa jóslatai közepette zajló, ráadásul gyermektelen élet tehát nem más, mint merő rettegés. Zulejka rettegését még tovább fokozza az Isten és a szellemek rá irányuló fokozott figyelmének érzékelése is: Allah mindent lát, a természetben lakozó szellemek mindent tudnak róla, s ha Zulejka valamit rosszul csinál, attól fél, hogy az emberek mellett ezek az erők is azonnal megbüntetik. Ezért úgy érzi, állandóan áldoznia kell nekik, közvetve a temető szellemének is, annak érdekében, hogy a lányai – ha holtukban is, de legalább – békében nyugodhassanak. Mézes diót, cukorkát, aszalt bogyókat, almasajtót visz a szellemeknek, hogy minden rendben legyen.

De ebben a világban nem csak Zulejka retteg. A hősnő csodálkozik el leginkább, amikor rájön arra, hogy férjének, Murtazának is van félnivalója, csak épp egészen más okból. Ő a megtermelt, megszerzett vagyonát, az eddigi – Zulejka kizsákmányolásán is alapuló – életét félti a szovjet rekvirálóktól. Erről az anyjának, Vérszipolyinak panaszkodik: „– Mit tegyek, anyám, mit tegyek?! – Murtaza egyre mélyebbre fúrja a homlokát anyja térdei között. – Egyre csak rabolnak, rabolnak és rabolnak. Mindent elvesznek tőlünk. [...] – Ma megsúgták nekem, hogy újra készülnek valamire. Jobb lett volna meg sem érni a reggelt. Az emberek tanakodnak – vajon a földet fogják elvenni, vagy a marhákat, vagy mindent egyszerre.” (53–54.)

A javai elvesztésétől rettegő Murtazának azonban továbbra is akkora a hatalma a felesége fölött, hogy ráveszi: annak ellenére, hogy a temető szellemének Zulejka épp a lányok nyugalma érdekében áldoz folyamatosan, most mégis bolygassák meg a sírokat, nyissák fel a piciny koporsókat, s rejtsek el oda a megtermelt vetőmagokat tavaszig, hogy legalább azokat ne tudják elvenni tőlük a szovjetek. S Zulejka ebben is kénytelen engedni a férjének: „Murtaza ötlete volt a rejtekhelyet a falu temetőjében kialakítani. Zulejka először megrettent – vajon nem bűn-e a holtakat háborgatni? Aztán belenyugodott – segítsenek csak a lányok a háztartásban. És a lányok példásan helytálltak, már sokadjára vigyáztak sikeresen a szülők vészpartalékára tavaszig.” (68–69.)

A tatár szokásokat, néphagyományokat Jahina regényén számonkérők talán a történetnek ezen a temetőben zajló jelenetén háborodtak fel a leginkább: hisz a muzulmán hitű emberek nem temetik koporsóba a halottaikat, ráadásul asszonyaikat nemhogy a temetőbe, de még a temető közelébe se engedik. Ez a jelenet is azt bizonyítja tehát, hogy Zulejka egyelőre zárt világának, sivár, fájdalommal és megaláztatással teli életének az ábrázolása, s nem a „tatárság” mint olyan volt fontos Jahina számára. Éppen azért, hogy ezt követően – a Murtaza félelmét beigazoló történelmi esemény után – Zulejka kénytelen-kelletlen most már ne csak konkrétan, hanem képletesen, szimbolikusan is kinyithassa a szemét. Rátekinthessen egy másfajta élet lehetőségére. Mert ahhoz képest, hogy „még soha életében nem maradt egyedül” (71.), s épp ezért fogalma sincs, milyen az, amikor nem mások mondják meg neki, hogy mi tehet vagy mit nem, az erőszakos kollektivizálás, amely férje,



Murtaza, majd hamarosan Vérszipoly életébe is kerül, a rászakadt egyedülléttel épp ezt követeli meg tőle.

S ahogyan Jahina Zulejka zárt életét sem tatár életként ábrázolta, az új élet létrejöttének hosszú és rögzös útját felvázolva sem az lesz a fontos számára, hogy a rekvirálás és a szibériai száműzetés szovjet mintára és módszerekkel történik. Azt, hogy Jahina írásművészete valóban felette áll a nemzeti jellegzetességek ábrázolásán, az új élet létrehozásához „segítségül hívott” legenda is alátámasztja. Egy keleti, tehát nem tatár, és nem is orosz legenda regényesítését végzi el a szerző, amely szerint – mutat rá a művel kapcsolatos oly kevés elfogulatlan irodalomtörténések egyike, Alekszandr Kosztyuszov<sup>6</sup> – egyszer a világ összes madara összegyűlt, hogy együtt vigadjon, örüljön az életnek. De az ünnep veszekedésbe torkollott, s olyan nagy ricsaj támadt, hogy az egész világ minden lakója hallotta, s nagyon megijedt tőle. A madarak közötti viszálykodást azután közülük csak a legbölcsebb tudta megszüntetni, amikor előállt azzal az ötletével, hogy széthúzás és acsarkodás helyett válasszanak maguknak vezetőt, aki az élükre áll, és erős szavával minden vita elejét veszi. A madarak egyetértettek bölcs társukkal, s Szumrugot, a boldogság és az igazságosság madarát szerették volna megtenni vezetőjükül, aki nagyon messze, egy hatalmas hegycsúcs tetején lakott. A madársereg elindult hát Szumrug lakhelye felé. Hét völgyön és hét tengeren kellett keresztülrepülniük, sok veszélyes helyzettel megbirkózniuk, olyannyira, hogy nem is mindenki bírta ki a megpróbáltatásokat. Volt, aki belepusztult az őt ért csapásokba, s volt, aki visszatért egykori otthonába. Csak a harminc legkitartóbb érte el Szumrug birodalmát, ami nem véletlen, ha tudjuk, hogy a Szumrug név jelentése „harminc madár”. A perzsák és az üzbégek Szimrugnak mondják, a kazahok Szamurüknek, tatárul pedig Szemrugnak hangzik.

Jahina ezt a legendát meséli el nekünk újra, sajátos, női szemmel, amikor a regényében Zulejkával egyetemben, ismét csak a nemzeti hovatarozástól teljesen függetlenül, különféle etnikumú, származású és műveltségű embereket – mint különböző fajú madarakat – „vándoroltat” Murtaza gyilkosa, Ignatov szovjet parancsnok vezetése mellett. Először a kazanyi gyűjtőfogházba, onnan pedig vonaton, majd pedig uszályon Szibéria felé, az Angara folyó mellett, egyelőre névtelen, mindeddig a térképen sem feltüntetett területre – kitelepítettként, száműzöttként. A legenda madaraihoz hasonlóan Zulejkák útja is rendkívül nehéz: az uszályuk például egyik alkalommal elsüllyed, hisz ekkor még háromszázan vannak rajta, így nem bírja a terhelést. Ám Zulejka megmenekül: épp Ignatov húzza ki a vízből. Miután a vonaton egy sikeres szökési kísérlettel sokan „lemorzsolódnak” a csapatból, s az uszály elsüllyedésekor is sok embert veszítenek, már csak kevesen érik el az új élet kialakítására alkalmasnak tűnő helyet. (A legenda hű szerzői követéséről tanúskodik, hogy az utazásról szóló egyik regényfejezet címe is ez: *Harminc*).

Az utat, az úton levést mint gyakran használt irodalmi toposzt Jahina is a személyiségfejlődés ábrázolására használja. Zulejka Julbas zárt világát és zsarnok családtagjait maga mögött hagyva, számtalan új emberrel megismerkedve az út során döbben rá először arra, hogy ő is él, létezik, számít, egyáltalán: hogy őt is emberszámba veszik. Paradox módon – a kitelepítés miatt – először csak úgy, mint egy összeírandó, a kitelepítettek listáján szereplő személy, de végre „én”-ként nyilatkozhat meg, amire Julbasban alig volt lehetősége: „– Zulejka Valijeva! – Én vagyok az. Egész eddigi életében nem mondta ki ennyiszor, hogy »én«, mint most egy hónap alatt a börtönben. A szerénység díszünkre válik – nem illendő egy tisztességes asszonynak ok nélkül az »én« szót használnia” (159.) – tanította neki még annak idején az anyja, most viszont, ebben az új szituációban, mégis rákényszerül, s egyre bátrabban használja is.

<sup>6</sup> Alekszandr Kosztyuszov a *Druzszba Naroda* című irodalmi folyóirat 2015/10-es számában írt Jahina regényéről, s világított rá a legenda és a szépirodalmi mű összefüggéseire. Lásd: <http://www.proza.ru/2015/10/27/2066>

Aztán pedig már nem csak mint listán szereplő, összeírandó személy számít az énje, s már nem csak alárendelt helyzetben létezhet. Erre akkor döbben rá, amikor Ignatov kihúzza a vízből, s már nem kell, mint korábban mindenért, önmagát porig alázva köszönetet mondania: „Ha a megmentője jó ember lett volna, bizonyára akkor tesz helyesen, ha térdre hull előtte, és csókokkal borítja a kezét. Ha Murtaza élne, egy ilyen embert bőkezű ajándékokkal halmozna el. Ha a *mullah-hazret*<sup>7</sup> élne, Zulejka arra kérné, mondjon hálaimeit a megmentőért. Csak éppen ezekből egyik sem valóság. A valóságban csak ő van, és a komor, zárkózott Ignatov.” (253.)

És még valaki alkotja ezt az új valóságot. Zulejka a vonatút alatt tudja meg, hogy várandós: „Ez igen, Murtaza, kifogtál a halálon. Ő maga már rég a sírban van, de a magja él, és itt növekszik Zulejka hasában. Félig már ki is hordta.” (201.) S a már halott férjtől megfogant gyermek paradox módon Zulejkát ismét nem a régi életébe húzza vissza, nem Murtaza siratására sarkallja, hanem az új élet felé löki. Az eddig elveszített négy gyermeke mindegyike lány volt, a mostani viszont fiú, s a borzalmas körülmények ellenére sem pusztul el a születése után nem sokkal, mint a nővérei. A gyermek élni akarása, élni tudása pedig az anyja életöszönét is megsokszorozza.

De nemcsak az anyját, hanem az őt világra segítő Lejbe doktorét is. A német származású, Leningrádban élő, a szovjet hatalmi mechanizmusnak köszönhetően a praktizálásból eltöltött időt nőgyógyász professzor alakjára a regényben azonban nem csak amiatt van szükség, hogy Zulejka kismama, Juszuftól világra jöhessen. Ennek az alaknak a szerepeltetése önmagában is fontos: ő is beletartozik abba a „harmincba”, amelynek tagjai csak egy új, „szűz” területen élhetnek, pontosabban kezdhetnek új életet. A lakóhelyén mellőzött, kismamizett, semmibe vett professzor az Angara mentén felépített településen lehet újra orvos, lehet hasznos, nélkülözhetetlen és megbecsült tagja a közösségének. Ismét csak függetlenül az etnikai hovatartozásától. Ahol – egy idő után, a kitelepítés végére érve – Ignatovon se kéri senki se számon, hogy szovjet-orosz ember. Elfogadják vezetőnek, úgy, mint a madarak Szumrugot. Csakhogy a lakók tudják: egy település nem létezhet név nélkül. Így Konsztantyin Arnoldovics, a kitelepítettek egyik legfontosabb és legtalpraesettebb tagja azzal a kéréssel fordul Ignatovhoz, hogy mivel a falu felépítésében legtöbbet magára vállaló négy embernek, Volfnak, Ivannak, Lukkának és Avgyeynek összesen hét keze van, a falu neve hadd legyen a hét kéz jelentésű – s a legenda szerzői újrairása ebben a névadásban is tetten érhető – Szemruk.

Ahol Zulejka végre boldog lehet: a közös konyhán, majd az orvos mellett az ispotályban dolgozva hasznos tagja az új közösségének, s végre nem gépként, nem igavonó állatként tekintenek rá. A Zulejka öntudatra ébredését követő és kísérő személyiségfejlődés, ennek az új és teljesen más életnek az elfogadása azonban Zulejkának természetesen nem megy egyik pillanatról a másikra. Jahina ezt a folyamatot a hősnő korábbi hiedelmeinek érvénytelenné válásával és a félelmei lassú eloszlásával ábrázolja. Zulejkához ugyanis még sokszor visszatér a Vérszipoly kísértenei, s épp a legnagyobb lelki gyötrelmét okozó tényít hánytorgatja fel neki: azt, hogy összeállt a férje gyilkosával, s ezért nem más, mint „szajha”. S Zulejka csak a sokadik „látogatáskor” képes azt mondani a volt anyósának, hogy már nincs hatalma fölötte. Azért képes erre, mert – szintén több hónapos belső vívódás eredményeképp – Zulejka rájön, hogy még ha bűnt is követne el az Ignatovval folytatott viszonyával, Szemrukban ezt már senki nem veti a szemére, és nincs, aki megbüntesse érte. A julbasi életére érvényesnek gondolt megfelelési kényszer – az Isten, a szellemek felé – Szemrukban már nem létezik, hiszen ide már ezek a felsőbb erők sem igen látnak el: „Zulejka néha úgy érezte, a bűne olyan nagy és borzalmas, hogy kész lett volna bármilyen bűnhődést elfogadni, akár a legrettenetesebb kínokat is. De kitől? Zulejka nem tudta. Itt,

<sup>7</sup> A szókapcsolat jelentése: tiszteletre méltó papi személy.

a világ peremén, nem volt senki, aki megtorolhatta vagy megbocsátotta volna a bűnök: a Mindenható tekintete nem ért el az Angara partjáig, s a szibériai vadon néma rengetegében még szellemek sem tanyáztak. Az emberek itt teljesen egyedül voltak, csak egymásra számíthattak.” (475.)

Zulejka tehát a „világ peremén”, férje gyilkosának oldalán, s egészséges fiúgyermeket nevelve megtalálja a boldogságot, s megtalálja önmagát. A minden nehézségen felülemelkedni képes, a megpróbáltatások ellenére is élni akaró Zulejkának és társai sorsának történetét az elsőkönyves Guzel Jahina olyan összetett és olyan emelkedett módon volt képes ábrázolni, hogy mindenképp érdemes megjegyezni a nevét. Véleményem szerint sokat fogunk még hallani róla, s olvasni tőle.

## EMBER A TELEFONKÖZPONTBAN

Kántor Lajos halálára

„Lajosunk” – így szólítottuk egymás közt egy barátommal, aki családirag is ismerte. Enyhe irónia volt ez amiatt, hogy szeretett fennforogni, mindenben benne lenni, és konokul szervezte, amihez ragaszkodott.

Nekem azonban régi problémám, dilemmám a hiúság, és még azt sem akarom tagadni, hogy ki kiben tudós, abban gyanús. Ugyan hogyan lehetne elválasztani egy olyan emberben, amilyen ő volt, a hiúságot az önzetlenségtől, a kultúraszervezéstől, a szerkesztéstől, a kiállításoktól, az erdélyiségtől? Erdély, és ezt Pécssett, de még talán Pesten is meg lehet érteni, kicsi világ – matchboxnyi ország, ahogy egy sepsiszentgyörgyi képzőművész mondta. És 1989 előtt az egész magyar kultúra egységesebb volt, és kisebbnek tűnt – így ismerhette meg Pomogáts Bélát, Földes Györgyöt, Poszler Györgyöt, másokat, akiknek köszönhetően vagy akikkel együtt kuratóriumi tag volt itt vagy ott.

Belefáradnánk, ha nekiveselkednénk megszámlolni, hogy hány könyvet mutatott be, hány kiállítást nyitott meg, hány szöveget hegedült ki, hány író és költő fordult meg a fotelében. Ezen lehet nevetni is akár, olykor én is nevettem, de hogy hasznos volt, amit tett, és ízlése volt hozzá, azt számtalanszor megtapasztaltam.

És bátor volt. Örök emlékem marad, ahogy egy konferencián feláll, és megvédi Nádasy Ádámot a szemforgatóktól és az ostobáktól. És nemcsak úgy tessék-lássék, hanem igazán, erős szavakkal: „A konferencia egyik legjelentősebb cselekedete, hogy Nádasy Ádámot meghívta előadni.” Nem konjunkturális állásfoglalás volt ez, hanem nagyon is koncepciózus.

Elfogulatlan volt. Egykori osztálytársáról, a költőről nem átalotta elmondani, hogy utolsó korszakában „kattogó verseket” írt, ugyanakkor haláláig állította, hogy fellépése olyanszerű újdonságként hatott, mint a Szilágyi Domokosé. Egy másik nagy íróval nagyon mást gondoltak az utóbbi időben, mégis nagy írónak tartotta végig.

Hiszen ez természetes! – kiálthatna fel bárki, de nagyon is jól megtapasztaljuk, mennyire nem az, elég, ha arra gondolunk, hányszor kellett társaságban elszámolgatnunk, kik a „jó baloldali” meg a „jó jobboldali” írók és költők. Nem dőlt be ennek a strigulázó hozzáállásnak.

Azt is becsültem benne, és ez talán egyre jobban megnövelte a szememben, hogy nem engedett valamiből pusztán azért, mert „igazságos” és „elfogulatlan” akart maradni. Gyakran megélem, hogy emberek, akiket ez a vágy hajt, megbocsátják a minősíthetetlen, és a botlást éppúgy minősíthetetlennek nevezik, mint a bűnt, így „egyensúlyozva” az élet tengerén. Ő nem mentegette, ami menthetetlen; arra is emlékszem, hogyan vitatkozik egyik legjobb barátjával Dsida *Psalmus Hungaricus*-án: a barát azt állítja, „ez a kétségbeesés igazsága”, ő pedig azt, ilyen igazság nincs.

De azt is felidézhetem, mennyit vitatkozott és írt Tompa Gábor színháza védelmében, miközben az ellenlábások panaszát is meghallotta, ha meg kellett hallania.

Egyszóval: erdélyi értelmiségi volt, a szó legnemesebb értelmében. Művelt, elfogulatlan, konok, munkamániás. Ez a képlet persze kiváltképpen alkalmas arra, hogy megbántson embereket, olykor akár úgy, hogy a „hordozója” észre se vegye. Kíméletlenül tört a

célja, az új szám, a kötet, a kerekasztal, az akármí felé. Valószínűleg ez a kitartás tette lehetővé, hogy az a főszerkesztő legyen, aki a leghamarabb feltalálja magát az 1989-es változások után. *Sajtófókus* és *Magropress* néven sajtószemlét adott ki, ezzel is megtámogatva a *Korunkot*, és a Soros Alapítvány kuratóriumába is bekerült. Miközben egyesek a múltakon sopánkodtak, ő fáradhatatlanul intézkedett. Önző volt? Nem jobban, mint azok, akiket nem érdekel, miből kap fizetést a beosztottjuk.

A kisebbségi korlátozottság különös módon érezte rajta a hatását. Soha nem kaptam rajta acsargáson, a románság tompíthatatlan gyűlöletén – felesége, Kántor Erzsébet szorgalmas fordító volt. Ebben a dologban is látta, amit látnia kellett. Éltek benne bizonyos nosztalgiaik, nyilván abból adódóan is, hogy személyesen ismerhette a transzilván irodalom nagyjait Kóstól Molterig, hogy csak a Károlyokat említsem. Balogh Edgárnak nem a baloldalisága hatott rá, hanem a kisebbségi modus vivendi.

A fülemben van még az a „jaj!”, amellyel azt az ötletemet fogadta, hogy Edwin Morgan, egy skót meleg költő verseivel kezdjük azt a számot, melyre vendégszerkesztőként meghívtak. „Semmi bajom a melegekkel, de...” – kijött belőle ez a jellemző mondat. Meg kell azonban értenünk, hogy 1937-ben született Kolozsváron, és élete nagy részét egy zárt, merev világban töltötte.

Legnagyobb vitánk vagy inkább mélységesen eltérő véleményünk a besúgókat illetve. Mint nemzedéke minden tagja, ő is nagyon megbocsátó volt velük, érzésem szerint túlságosan is. Az idők folyamán megértettem, hogy többféle besúgó volt, hogy nagyon körültekintően kell bánni az információkkal. Ő viszont mintha azt képviselte volna, hogy „az már régen történt”, és „az a világ olyan világ volt”.

Vagy itt van a *Mórok* esete. Székely János írt egy drámát, melyben a mórok közismert történetét Szabédi László szintén közismert sorsára vetítette. A megjelenést követő vitában többen kifogásolták, hogy Székely „megszentségtelenítette” Szabédit és a kisebbségi sorsot, és Lajos is így érzett. Nem tudott elszakadni a tiszteletétől. Később, amikor *Apamozsár* című, az erdélyi apa-nemzedék éles kritikáját tartalmazó esszém megjelent, szintén Szabédit védte meg, holott abban sem az volt a lényeg.

Erdélyi magyar ügyekben van egy beszéd, és ő is ezt beszélte, amely elfedi a problémát. Bármilyen elfogulatlan is lett legyen különben, ebben nem tudott más lenni, mint a vackukat védők: konokul félrehallott, és ezt a félrehallást védelmezte körömszakadtig.

Mint Kazinczy, ő is a magyar irodalom telefonközpontja volt. Számtalan dokumentumot és anekdotát hagyott hátra arról, hogyan találkozott-levelezett-barátkozott-teniszezett Csiki Lászlóval, Sükösd Mihállyal, Petri Györggyel, Csurka Istvánnal, Csoóri Sándorral, Lászlóffy Aladárral, Esterházy Péterrel, Nagy Albert festőművésszel, Senkálzky Endre színművésszel és számtalan más emberrel. Ha ő nincs, ezek a történetek sem lennének, mert nincs kötőanyag.

És nemcsak kötőanyag nincsen, hanem az sincs, aki figyeljen. Mert ő az utolsó pillanattig figyelt, érdeklődött, javasolt, véleményezett. Utoljára, halála előtt egy hónappal, egy a verseimből összeállított esten találkoztunk. Azt sem akarta kihagyni: felépült a műtétből, újrakezdte volna.

Nem adatott meg neki; bármennyire is reménykedett, végül mégis elhajózott.  
Isten nyugtasson békében, édes jó Lajosom!