

SZKHOLION

A DE–BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
14. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes és Bényei Péter

FŐSZERKESZTŐ: ■

Gesztelyi Hermina

SZERKESZTŐK: ■

Bihary Gábor, Fagyal József Szabolcs, Szirák Sára

FELELŐS KIADÓ: ■

Czirbik Dávid (DE–BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Lapis-Lovas Anett Csilla

HONLAPSZERKESZTŐ: ■

Gáspár László

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Kapitális Kft., Debrecen

Elérhetőség: ■

szkholion@gmail.com

<http://www.szkholion.unideb.hu>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott) ■

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2016/1 – 2

■ KÓRTEREM

Gesztelyi Hermina: *Előhang* 5

■ MŰ-TÉT

Korpa Tamás: *Havrania Skala (770 m); Okrúhly laz (587); 48.649613, 20.791598* 6

Juhász Tibor: *Térfelek* 8

Kovács Edward: *Éjseprés; A sírásó; Mama szerint éhesnek kellene lennem* 10

Erdei Orsolya: *Szuperpozíció; A szokásos tünetek* 13

Szeles Judit: *Cadizi dal; Berge Istra és Berge Vanga* 14

Ahmed Amran: *Falak* 18

■ NAGYVIZIT

Zajló domborzat, viharos hátszéllel – Korpa Tamással Borsik Miklós beszélgetett 21

Hutvágner Éva: *„Közéjük akarok tartozni” – Juhász Tibor: Ez nem az a környék* 26

Szolyka Hajnalka: *Nyelv, viszony, szabadság – Áfra János: A semmi nem késik* 29

Marczin I. Bence: *Filozófia két maszturbálás között: gondolatok* 34

Woody Allen Abszurd alak című filmjéről

Krek Norbert: *A magyar népmese felnőtt –* 38

Szabó T. Anna Senki madara című kisregényéről

Ivancsó Mária: *Meghallgatás és elhallgatás – Megoldási kísérletek Európa* 43

kulturális válságára? – Michel Houellebecq: Behódolás

Tófalvi Kata: *Villámvizit Írországból és Skóciából – Peregrinuslevél* 48

BONCASZTAL ■

- 52 Mikoly Zoltán: *„Itt legkisebb a bizonyosság, legnagyobb a sejtetem.” – Az elbizonytalanítás narratív stratégiái Herta Müller Szívjóság című regényében*
- 63 Baranyi Gergely: *„Apám csak annyit kért, ne féljek” – A kulturális trauma és emlékezet reprezentációja Csobánka Zsuzsa Majdnem Auschwitz című regényében*
- 72 Juhász Mária: *„bent te vagy az utas és az úr” – Szubjektum-alkazatok Peer Krisztián költészetében*
- 85 Fazekas Hanna Dóra: *A boldog vég illúziója az angolszász ifjúsági irodalomban*
- 94 Sándor Zita: *Cirkusz: új és kortárs?*
- 106 Szücs Gábor: *Döntsön a kard! – Párbajozás és lovagiasság a két világháború között*

A borítón és a lapban Csorján Melitta munkái láthatók.



„Mindent szóra kell bírni, azaz minden ismertetőjegy fölött létre kell hozni a kommentár [szkholion] másodlagos diskurzusát. A tudás sajátja nem a látás, nem a bizonyítás, hanem az interpretáció. Az Írás kommentárja, a Régiek kommentárja, az utazók kommentárjai, a legendák és mesék kommentárja: egyetlenegy ilyen diskurzuson sem kérik számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

A *Szkholion* elmúlt hét évében többször is mozgásban volt a szerkesztőség összetétele, ám átfogó változásra idén került sor. Legutóbb 2009-ben történt teljes szerkesztőségváltás, amely alapvetően meghatározta a folyóirat jelenlegi vizuális megjelenését, szemléletét és a szövegek diszciplináris sokszínűségét. Bényei Péter felelős szerkesztésével az Áfra János, Balajthy Ágnes és Korpa Tamás alkotta szerkesztőség innovatívan lépett fel, miközben jól láthatóan kapcsolódott a korábbi szerkesztőgárda által kialakított hagyományokhoz is. Idővel Barna Péterrel és Jován Katalinnal egészült ki a csapat, amelyhez 2012-ben csatlakoztam, majd nem sokkal később Szirák Sára lett a legfiatalabb tag.

Áfra János, Jován Katalin, Korpa Tamás és Szirák Sára eddigi feladatkörüknek búcsút mondanak, ám fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy ez a változás a jelenlétre nem terjed ki, csupán a minőségeket érinti, hiszen például új versek és egy interjú, valamint a darabjáról írott kritika révén Korpa Tamás és Áfra János más irányú tevékenységei válnak most látványossá. Reményeink szerint Jován Katalin és Szirák Sára is felbukkan még szerzőként a későbbi lapszámokban, az eddigi szerkesztői munka után igényes írásokkal emelve a lapszámok színvonalát. Szintén jelentős változás a több szerkesztőgenerációt összetartó és lelkiismeretesen koordináló Bényei Péter felelős szerkesztő visszavonulása, aki 2009 óta egyengeti a *Szkholion* útját. Helyébe az eddig főszerkesztői pozícióban tevékenykedő Balajthy Ágnes lépett. Áldozatos munkájuk a folyóirat egy jól felismerhető korszakát fémjelzi.

A 2016/1-2-es lapszám szerkesztősége Bihary Gábor, Fagyal József Szabolcs és az éppen távozó Szirák Sára hármasát takarja, akik irányításommal egyszeri együttállásnak bizonyulnak tehát. Ez az átmenetiség, az összeszokatlanság és némileg a gyakorlatlanság is rajta hagyta nyomát az első lapszámunkon, amelynek esetlenségét és bátortalanságát bizonyonnyal ellensúlyozni tudja majd a lelkes és lelkiismeretes munka, a friss és különböző tudományterületekről származó szemléletmód, amelyek az új tagok sajátja. Igyekszünk felnőni a *Szkholion* örökségéhez, magunkévá téve a szellemiségét abban a tekintetben is, hogy a hagyományt sajátjává formáljuk. Így a print lap arculatában várható apróbb változások mellett a *Szkholion* ezentúl Facebook profil formájában is képviselteti magát, amellyel a folyamatos és közvetlen jelenlét, valamint az aktívabb kapcsolattartás a célunk.

Változatlan a szemlélet és az az eltökélt szándék, amelyet Bényei Péter így fogalmazott meg 2009-es beköszönőjében: „Mert bátorságos teret nyit a hallgatói kreativitásnak, támogatja a doktoranduszok tudományos szárnypróbálgatását, mert folytonos párbeszédet biztosít más egyetemek irodalmi műhelyeivel, mert rálátást ad városunk kulturális életére, ajánl olvasnivalót, ajánl látnivalót, elvezet a színházba, a galériába, igyekszik hát továbbra is (s talán még tudatosabban) zsinórmértékül szolgálni [...] Az a látszólag kicsiny tér tehát, ahova e folyóirat belép, igencsak tágas valójában”.

Gesztelyi Hermina

Korpa Tamás (1987) Szendrő. Költő, irodalomtörténész, a SzifOnline.hu főszerkesztője, a Fiatal Írók Szövetsége elnökségi tagja. 2006-tól 2015-ig a Debreceni Egyetem BA-, majd MA- majd PhD-hallgatója. Első verseskötete *Egy híd térfogatáról* címen 2013-ban jelent meg a FISZ gondozásában.

Korpa Tamás

HAVRANIA SKALA (770 M)

megduzzadt bokával egy eszelős angyal húzza maga mögött
vörös szárnyait.

lapozni lehetne bennük, már olyan szárazak.

most lett és leend s olyan mintha akkor lenne volt

amit érint, besatírozza maga alatt ez a súlyos vonulás.

mire átéri az erdőt, alábbhagy a lombok színeváltozása is.

volna lett ha van s legyen

ám mielőtt felvenné a felejtés testhelyzetét,

s összezárná szárnyait a repedések sűrű gótikája,

mielőtt kivirágozna rajtuk a korai, higgadt fagy,

s lezárná őket a lombhullás testbeszéde,

hosszan, egy helyben lebeg még.

fog lenni volt mintha volna lenni lett

egy cérnavékony glória maradt belőle.

OKRÚHLY LAZ (587)

egy napokkal ezelőtti sóhaj mostanában ideérő szelénél
nem ismerek szívszorítóbb csapdát.
mikor a sóhaj már rég feloszlott, és a szélnek nincs is hová visszatérnie,
ezért mindenbe belekap, csak félrefésüli taláalomra a fenyvest
a telepített erdő végtelenül hosszú, didergő folyosóin.
egy korábbi tisztáson a sóhaj útjában egy angyal állt,
száj nélkül. nem voltak meggypiros ajkai.
ám mintha a pulzusa költözött volna ki az arcára,
sűrűn lüktetett, folyton beszélt.

48.649613, 20.791598

csak a levelek – ágak és törzs nélkül.
elhivatott, szinte mozdulatlan hullás. és halk, ropogó
érkezés a törékeny élekre.
tükörsima tálcán kandírozott rügyek.
az őszi didergés emlékét rejtő dél-nyugati oldalág
és a filézett harmat hűvösét őrző dél-keleti oldalág
egymáson hevernek.
tárol, mivel találgatjuk.
a napokban felaprítják a törzset, benne a beszédközponttal.
egészalakos hasadás, ami a talajszintig leér.
az időeltolódás, amíg a talajszintig leér.
bemagolja a por mindenestől idejekorán, idejekorán.
egy hajtásaival mumifikálódott gally sem marad majd belőle?
képzeld magad a helyembe,
mikor még *teljesen* itt volt és megkörnyékezett.

Juhász Tibor (1992) Salgótarján, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar és kommunikáció szakos hallgatója. A LÉK Irodalmi Kör elnöke, DETEP-tag. Első kötete 2015-ben jelent meg az Apokrif könyvek első darabjaként *Ez nem az a környék* címmel.

Juhász Tibor

TÉRFELEK

Mizser Attilának

Nézd, mit tesznek verseink nyelvével,
mutattál egy prolikocsmá felé. Már éjszaka volt,
de a napellenző még az összeköpdösött terasz
felé nyúlt, a közeli szakiskolából lopott székeken
gyűrött arcú emberek ültek, és engedelmességre
szoktatott nyelvüket áztatták a söreikben.
A helyiség ajtaja nyitva volt, beláttunk,
akadt még hely, a legtöbben kint ültek a meleg
miatt, és csak akkor mentek be, mikor a szénsav
elpárolgott a szókincsükből. Én közéjük akartam
ülni, de hirtelen megláttam, amit te már jóval
előbb kiszúrtál, feltehetőleg azért is mondtad azt,
amit mondtál, hogy már csak székek vannak,
nincsenek szabad asztalok, persze így is leülhetünk,
de mire megtanuljuk a kifejezések illő módjait,
elmeszesedünk.

*

Egy kávézó következett, a pincér ráérősen
pakolta egymásba a székeket. A kínai áruházak
és a turkálók városában, gondolom, már nem
számított vendégre. Kicsit olyan ez, mondtad,
mint egy rendezvény, ahová meghívtak,
de a listán nincs ott a neved. Pedig még szöveggel
is készültél, erre az alkalomra írtad, csendes,

ám pontos sorok a hovatarozásról, olyan befejezéssel,
hogy mindenki megtisztelve érezze magát.
Választhatsz: könyörögni azért, hogy végighallgassanak,
vagy hazamenni alázva, de háttal a kultúrháznak.
Bárhogyan is, rosszul döntesz, és a döntést senki sem
fogja érteni, kivéve engem, én majd megütögetem
a vállad, zsebemben a tiédhez egy kísértetiesen
hasonlító szöveggel.

*

Salgótarján már aludt, de alvó testének
tönkrement idegei néha rántottak egyet az utcákon.
A saját elosztásainkat már mindketten lefedtük
a szavainkkal, egymáséra nincs mit mondanunk.
Hiszen más városban, de ugyanabban
a környezetben élünk, bizton állíthatjuk:
lépéseink, fordulataink elvei megegyeznek,
és ha néha ki is fordítják ezeket a térfelek közötti
kereszteződések, csak nevetségessé válnak,
nem kérdőjeleződnek meg. Így te a saját városom
mutattad meg nekem, én meg nem szóltam,
hogy szerintem ez és ez pontosabb lenne,
viszont bölintottam, mikor a gangra értünk:
ez az egész valóban olyan, mint egy vers
utolsó utáni sora, húzni kellene.

Kovács Edward (1995) Székelyhíd, Debrecen. A DE–BTK magyar nyelv és irodalom alapszakos hallgatója.

Kovács Edward

ÉJSEPRÉS

Az éjszaka a házak kéményeiben feketülő korom. Magamra vállalom, hogy mindet kitakarítom, ha kell, és munkám végére már ott őrjög a reggel, a fizetés, a kávé, az idegek. Csak sötétben dolgozom, hogy ne láthassam a hibáimat. Így mindig elégedett maradok. Amíg a vénasszonyok dohos ágyaikban matatják imáikat, én húzom a kefét, nem fáradok, amíg lehullnak az ég faláról a koromdarabok, mint lelkiismeretemről a teher, hogy talán valamit mégis elrontottam.



A SÍRÁSÓ

A ravatalozó falának döntöm görnyedt hátamat, mellettem ásó, lapát, kötél.
Hozzá tartozók közelednek a fák alatt,
kezeikben koszorú, cigaretta, szemeikben
a megdermedt gyász, virrasztás. Aztán
kezdetét veszi az üdvösséget hirdető szertartás:
pár szó az elhunytáról, zsoltárok, kulcsolt kezek,
imák. A harangszóra várok, hogy arcomon
az együttérzés merev vonásaival cipeljem
végig utolsó földi útján egy élet terhét.
És tudom a dolgom, mert a végtisztesség
nem tűr meg pontatlanságot, ezért mindig
figyelmesen járok el, amíg a kötél segít-
ségével leengedjük a koporsót, benne az örökké-
valóságot, az elhunytat, és a prédikáció
bennem visszhangzó mondatait a feltámadásról.



MAMA SZERINT ÉHESNEK KELLENE LENNEM

Az elmúlás már maga a bizonyosság.
Arra, hogy az értelem macskák által összekuszált ideggombolyagait kibogozzák, nincs már idő. Ahogy arra sem lesz már idő, hogy Mamával megértessem, hogy nem eszem több töltött káposztát, mert feszül a gyomorfalam, mert úgy jól laktam mint macskát szarni és, hogy bennem már elkezdődött az elmúlás. Nem akar róla tudomást venni, pedig rajta már látható, tapintható a ránc, a mélységek, az évek domborművei, a kidülledt erek a karokon akár a káposzta levelein. Közelebbről elnézve pedig Mama is egy töltött káposzta: bőre, izmai átfőttek az élet lassan fortyogó lábosában, mint káposztalevél, mely összetartja, egybefogja szerveit, akár a darált húst. Mama megdorgál, mert nem eszem többet, szerinte egy ilyen nagy fiúnak éhesnek kellene lennie. De ő még nem tudja, hogy minket sem fogyasztanak majd el, csupán szétfővünk egy lábosban, amit a szenilitás tűz alatt felejtett az aragázon.

Erdei Orsolya (1991) Karcag, Debrecen. A Debreceni Egyetem Amerikanisztika masterképzésén másodéves hallgató, a Hatvani István Szakkollégium és a DETEP tagja. Dolgozatával harmadik helyezést ért el a 2015-ben megrendezett XXXII. OTDK versenyen a Humán tudományi szekció Amerikai és kanadai irodalom és kultúra tagozatában. Szépirodalmi műveket az egyetemi évek alatt kezdett publikálni a Debreceni Egyetem Irodalmi Kör online felületén, az Amúgyon.

Erdei Orsolya

SZUPERPOZÍCIÓ

Most jó, ahogy így lebegsz
a gondolatok között, mielőtt
a teret fürkésző tagjaid
körülfontnának egyet, és kékre
színeződne egy új agyterület.
Lekötöm magam, hogy tovább
markolhasd a levegőt, és lassan
megrepednek a szavak a tested
keverte légmozgás hatására.
Hajszálerekként ágaznak el
az alternatív értelmezések a
gondolatok szétpattanó falain.

A SZOKÁSOS TÜNETEK

Teremteni akart, ezért leképezte magát,
a szülőcsatornába, és kövér hernyó
kelt ki odabent, és látta, hogy ez nem jó,
hogy nincsenek szárnycsapások, még csak bábok
sem lesznek soha; a másik meg, hogy
minden nem-szárnycsapást követ egy szúrás
valamelyik oldalról és hogy ez növeli az esélyt,
hogy a nyelőcsövön át, visszafelé—
és ez egész megnyugtató.

Szeles Judit (1969) Csenger, Strömstad (Svédország.) Író, költő, tanár, diplomáit a Nyíregyházi Főiskolán, illetve a Debreceni Egyetemen szerezte. Első kötete *Ilyen svéd* címen a FISZ kiadásában jelent meg 2015-ben. Jelenleg a *Szextáns* című verseskötetén dolgozik.

Szeles Judit

CADIZI DAL

A Thor 1. Japánban, Tamanoban épült 1978-ban
a Mitsui Engineering & Shipbuilding Company Ltd-nél
még frissen épült, amikor jelentkezél rá.

A hajó általános kargót, konténereket és fagyasztott árut szállított,
mintegy tizenöt ezer tonnát,

Kanada és Afrika között.

IMO-száma 7619123.

A tulajdonosa a norvégiai sandefjordi A/S Thor Dahl volt 1996-ig,
utána különböző felségjelek alatt hajózott:

Libéria, Szingapúr, St. Vincent.

A hajóval többször jártatok Cadizban.

A város Spanyolország délnyugati részén,
az Atlanti-óceán partján, a Cádizi-öbölbe
benyúló félszigeten fekszik.

Eredetileg *Gadir* néven a föníciaiak alapították,
a név jelentése: „falakkal körülvett város”.

Cadizban nagy kikötő működik.

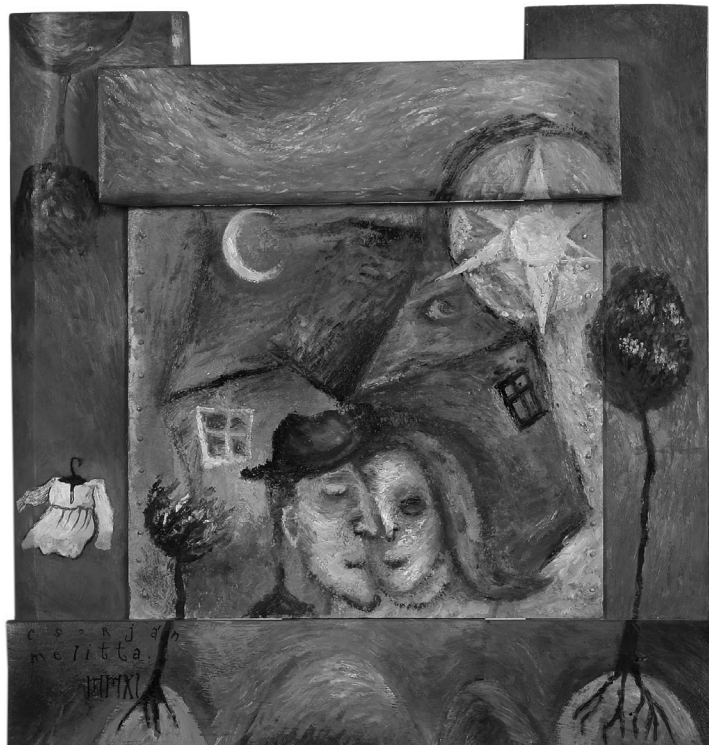
Már ötvennégy éves voltál,
amikor megismertelek.

A cadizi utak is emlékek voltak,
az is, hogy a Thor 1. átalakítása közben
a legjobb barátod a hajón meghalt.

Minden este elmesélted Terje halálát,
és a legszebb nőkről is sokat beszéltél.

A cadizi nők alacsonyak, mondtad,
nyelvük sós, mint a *klippfisk*,
a norvég sózott, szárított tőkehal,
amit sokat exportálnak
többek között a spanyolországi Cadizba is.

„De neked édes a nyelved
mint a sűrített tej”- mondtad,
és tovább mesélted a kalandjaidat.
A hajamat simogattad,
és tovább fontad a mondanivalódat.
„Neked van a legszebb *cuencad*”-mondtad,
és ez elég nagy dicséret egy világmentő matróztól.



1 cuenca (spanyol) medence, völgy, cadizi kikötői szleng: szeméremajkak

BERGE ISTRA ÉS BERGE VANGA

A hajók nőneműek, és az azonos gyárból kikerülőek nővérhajók lesznek. Ilyen nővérhajó volt a Berge Istra és a Berge Vanga.

Mindkettőt a pulai Uljanik hajógyárban építették a hetvenes évek elején. Úgynevezett kombinált tankerek voltak. Hogy elkerüljék az üresjáratokat, ballasztutakat, lehetett rajtuk szállítani ércet, olajat és ömlesztett árut.

Először a Berge Istra veszett el. Utoljára a Fülöp-szigetek mellett haladt, és 1975. december 30-án jelentkezett be. Majd nyomtalanul eltűnt. Harmincan meghaltak.

Csodálatos körülmények között menekült meg két spanyol matróz: Imeldo Barreto León és Epifanio López. Húsz napig hánykolódtak egy tutajon, amikor is japán halászok rájuk találtak.

A Berge Vanga négy évvel később, 1979. október 29-én vesztette el a kapcsolatot a külvilággal. Ércet szállítottak Braziliából Japánba.

Azt mondják, mindkét hajó hasonló körülmények között süllyedt el. Az olajtankból kiáramló gázok robbantották fel az egész hajót. Az olajpára ellen használt semlegesítő gáz nem működött megfelelően, ezért az egész hajó a levegőbe repült és elsüllyedt.

A Berge Brioni nővérhajója volt a két eltűnt Berge hajónak.

A Berge Brionit 1973-ban építették a jugoszláviai Pulában a Brodogradilište i Tvornica Dizel Motora „Uljanik”-ban. Kétszázhuszonhét ezer tonnás kombinált tanker volt, amíg 1980-ra át nem építették tisztán érc-tankerré.

A két Berge hajó eltűnése után igyekeztek nem használni
úgynevezett kombinált tankereket,
ezért építettétek át a Brionit érc-tankerré.

Először ki kellett üríteni az olajtankot,
majd kitisztítani azt mindennemű olajtól.
Ebben a műveletben veszítetted el a barátodat.
Mintha a szívedben robbant volna az olajpára,
amikor megláttad Terjét zuhanni.

Sokáig nem tudtál az eset fölött napirendre térni.
Még aludni is nehéz volt a függőágyban.
A melletted levő ágy ugyanis üres volt
egészen addig, amíg Brazíliába nem értetek,
és fel nem tankoltatok ércel és legénységgel.

Terje alakja a mai napig kísért,
szinte minden lenyelt korty rumban.

Bár mostmár mindegy, majdnem
harminc éve, hogy a szomorú sorsú
nővérek eltűntek, és a legjobb barát meghalt.

Húsz éve tengert sem láttál,
csak a partról. Környezetekben
szárazföldi patkányok,
akik soha nem fogják megérteni
a hajós évek jelentőségét.

Ahmed Amran (1966) Dhamar, Szolnok. Költő, novellaíró. A Miskolci Egyetemen végzett geofizikus mérnökként, a Jemeni Írók szövetségének tagja, a Jemeni Novellaírók Szövetségének alapító tagja.

Ahmed Amran

FALAK

Nem csinálnak és nem mondanak semmit. Állnak a helyükön mozdulatlanul és engem bámulnak. Mindegy nekik, ha a villanyt eloltom, vagy ha felkapcsolom. Két éve élünk együtt, velük találkozom leggyakrabban. Egyikük sem köszön vissza, mintha egymásra várnának. Ők tudnak rólam a legtöbbet, mindent látnak és hallanak. Láttak engem szomorkodni, betegeskedni, hajnalig álmatlanul forgolódni az ágyban és néha örülni. Hallották, amikor megpróbáltam eldalolni egy-egy nótát, sikertelenül, mert vagy nem tudtam elénekelni, vagy a közepén meguntam. Átélték velem kis forradalmaimat, amelyeket magam ellen is elveszítettem. Nem zavarta őket az sem, amikor nem velük, hanem magammal beszélgettem órákon át, érveket és ellenérveket sorakoztattam, és akkor sem találtam választ arra, hogy mi volt az igazi baj.

Közülük kettő érintetlen, a harmadikból ablak, a negyedikből ajtó van vájva, testéből kitépve. Amikor ide jöttem, megkérdezésük nélkül átfestettem őket sárgára, a mennyezetet királykékre. Emiatt esküdtek csendet? A csendeskü, amelyet nem vesz körül násznép, visszavonhatatlan? Vagy talán még mindig fájlalják, hogy a régi tulajdonos más falakért itt hagyta őket? Egyszer azon elmélkedtem, hogy vajon a faltársadalomban melyikük számít értékesebbnek. Az ablakos, mert ő a ház szeme? Az ajtós, mert ő a szabadság nyílása? Vagy inkább a másik kettő, mivel érintetlen?

Most fordítva csináljuk, én ülök és bámulom őket. Azt játsszuk, hogy ki szólal meg hamarabb. Kicsit csalok, mint a kicsikkel tettem, odamegyek hozzájuk, megcsiklandozom őket; de nem reagálnak, nem kacagnak, nem nevetnek úgy, hogy egy könny a szemük sarkából kicsordul; a nyakamba sem ugrik senki, mint gyermekeim tették ezt édesen. Hidegek maradnak, és szótlanak; de vajon mit tesznek, amikor a szoba mértani közepén ülök, egyformán messze és egyformán közel mindegyikükhöz? Előveszem a fertőtlenített pengét, és ott, ahol a karórát hordtam, és számoltam vele az elviselhetetlen időt, ott a kék eremet finoman megmetszem, és elkezd csurdogálni az Rh-pozitív, meleg, rózsaszínű testlé.

Vajon az ablakos, a ház szeme, kifelé néz, és szól a járókelőknek? Az ajtós kilép a szabadság nyílásán, és idehívja a szomszédokat? Az érintetleneket megérinti a látvány, és egyszer végre lehajolnak hozzám, átölelnek, és betapasztják az alkalmi vércsermelyt?

Hiszem azt, hogy az élet egésze csak falakról szól. Az ember többnyire falak közt születik és cseperedik. Sokáig azért küzd, hogy romba döntse a maga körül lévő falakat. Utána sokáig azért hajt, hogy saját falai legyenek. Ha boldog, nem érzékeli saját falait maga körül, ilyenkor makulátlanul tiszta szélvédőként funkcionálnak, védik őt, de rajtuk keresztül mindent lát. Ha boldogtalan, csak magukat a falakat látja, nem észleli a köztük lévő teret, idővel új falakat fedez fel társában, önmagában is mindenben.

Emlékszem. Karácsonyi napokat éltünk, mint mostanában, az épületek ablakos falai égőkkel voltak díszítve, akkortájt már kifelé díszítettek az emberek. Sokan voltunk a moziban, néztük a filmet, mintha újdonságot látnánk, és ahogyan tanította nekünk a tévé, szorgalmasan ettünk pattogatott kukoricát, és félliteres üdítőt szürcsöltünk. Nagy volt a vászon. Az ég tiszta kék volt, mint a mennyezetem, a vár falai magasak voltak, és sárgák. Az egyik had a falakon kívül hömpölygött, mindent elkövetett, hogy a falakat megostromolja, a másik had a falak innenső oldalán állott, mindent megtett, hogy a falakat megvédje. Lőtték egymást. Néhány bátor kinti katona felmászott rájuk, a bentiek forró olajat öntöttek a vakmerőekre. Nagyon kiáltottak és a mélybe zuhantak. A várfalak, ugyanúgy, mint az én falaim, csak álltak és bámultak. Hihetetlen, hogy mennyire fegyelmezett a faltársadalom.

Vannak síró falak, támfalak, tűzfalak, és vannak vakfalak és falvakok is. A mostani falaim érezhették, hogy szeretem őket, de nem igazán. Jól sejtették, hogy nekem más falak kedvesebbek, más falakat jobban szerettem, azokat, amelyek között nem egyedül voltam. Én nem tudok elmélyült kapcsolatot kötni a falakkal, és nem tudok a csendjükkel beszélgetni, ha egyedül vagyok.

Beismerem azt is, hogy mindennap régi falaim felé megyek; látom őket, hisz nekem már nem átlátszóak, mint rég. Ők ketten a falon túl vannak. Remélem, hogy ilyen korán ők ketten még alszanak, és angyalokkal álmodnak abban a keletre néző szobában, ahol én is gyakran velük aludtam. Felkeltek reggel, dörzsölték két kis mancsukkal a szemüket, és szinte csak ösztönösen, az apaszagot követve hullottak a karjaimba. Még a sötétben is becsuktam szemeimet; a szemek becsukásával nyílik a lélek kapuja. Nemsokára megnőnek, és megpróbálják ledönteni a meglévő falakat. Később azon lesznek,



hogy saját falakat építsenek. Fohászok, hogy olyan falaik legyenek, amiket nem látnak, amelyek makulátlan szélvédőként működnek. Fohászok értük, mert én eltávozom, visszavonulót fújok. A vár feletti tiszta kék égen leszek, nem csatázok tovább, befáradtam, nem mászom meg a falakat, értelmetlen az egész. Végre megtaláltam a falak ostromának a legjobb módszerét: az égben helyezkedem el.

Nézem a karóra helyét, vörösödik és kékül egyszerre. Végtagjaim zsibbadnak. Fárasztónak érzem az ülést, beszakad a hátam, feküdni kellene. A hátamon fekszem, karjaimat oldalra nyújtva, mintha egy láthatatlan keresztben lennék. Elhomályosul a szemem, a falakat egyre nehezebben látom, mintha eltávolodnának tőlem, ők is. Úgy tűnik néha, mintha enyhén hullámozni kezdenének; de inkább most is ott állnak, és idegenül bámulnak. Az Rh-pozitív látványa ezen nem változtat. A falak már csak ilyenek, fegyelmezették, beletörődnek a sorsukba, megadják magukat az ingatlanpiac forgásának. Tudják, hogy majd jön egy új tulajdonos, aki megkérdésük nélkül más színűre festi át majd őket, és ők, az ablakos, az ajtós és a két érintetlen, ugyanúgy csendet esküsznek ellene. Akkor sem fognak csinálni semmit, nem mondanak majd semmit, a helyükön állnak, és egyformán jó lesz nekik, ha felkapcsolják a villanyt, vagy ha eloltják.



Borsik Miklós (1986) Budapest. Költő, grafikus, a JAK-füzetek sorozatszerkesztője, az ELTE–BTK doktori hallgatója.

ZAJLÓ DOMBORZAT, VIHAROS HÁTSZÉLLEL KORPA TAMÁS ÉS BORSIK MIKLÓS BESZÉLGETÉSE

– *Ha éppen a második versesköteted készülsz befejezni, és ezzel párhuzamosan szerkeszted a Szépirodalmi Figyelő és a Fiatal Írók Szövetsége közös kultportálját (SzifOnline.hu), hadd kérdezzek először az osztott, szétágazó identitás csapdájáról. Melyikkel találkozol leggyakrabban? Bevallottam neked, hogy néha, mikor szerkesztek egy verset, kötettervet, ami a saját szövegeim természetétől idegen adottságokkal rendelkezik, nem tudom eldönteni, tényleg a szöveg-e az, ami élményszerű. Lehet, hogy inkább azok a közös nevezők, amelyeket a szerző és a szerkesztő a párbeszéd révén „elnyert”. Te hogy vagy ezzel?*

– Az első kérdéssre röviden válaszolnék: szöveggondozás, pályázatírás, márkagondozás, adminisztráció, szövegszerkesztés, arculattervezés – ezzel telik az életünk, függetlenül attól, hogy szerzők és/vagy szerkesztők vagyunk. Talán mindkettő egyszerre. A „szerteágazó identitás csapdájában” az kétségtelenül jó lehet, hogy a különböző szálak – ha nem is a végtelenben, de – finoman összefonódnak, találkoznak és találkoztatnak. Más szűrőn keresztül szemlélünk egy szöveget – hogy a második kérdésre utaljak –, ha sokat időzünk a közelében, ez szükségszerű, s elsősorban talán nem is attól függ, hogy idegen, kölcsönkapott vagy saját, s nem is attól, hogy esztétikailag bevonz-e, hanem egyáltalán a közelében maradáستól. Ha kiteríted rá a figyelmedet (elég erős vagy, hogy kitevít), fegyelmezetten betakar (elég fegyelmezett, hogy betakarjon), ezt követően csupán idő kérdése és lerántja rólad a leplet, s rád húzza a vizes lepedőt. Egy szöveg élményszerűsége és az értelmezői vagy akár konkrét (szöveg)szerkesztői beavatkozás élményszerű eseménye egyaránt kínálhat kecsegtető opciókat a művel való dialógus megalapozására. Meggondolnivalóknak részesít. Így, kicsit agrammatikusan fogalmazva. Az elmúlt hónapokban készítettem néhány aprólékos négykezes elemzést Szilágyi Domokos-versekről olyanokkal is, akiknek komoly ízlésbeli fenntartásaik voltak előzetesen e poétikával szemben, de most – egy dialógus erejéig – ráérttek. Ezek roppant tanulságos beszélgetések voltak élmény, beavatkozás, közös és közties nevezők szempontjából egyaránt. De közelítsünk másfelől is: keress egy számodra szimpatikusnak tűnő domborzatot, viharos hátszéllel. Keresd meg rajta a helyi érdekű csodatevő szent szobrát. Látogasd meg légvonalban. Ha szerencséd van, abban a tapasztalatban részesít, hogy könnyezik. Szép lassan,

ahogy csiga haladhat a pengeélen, gördülnek a cseppek. Az egyik szeméből könnycsepp gördül alá, a másiktól szemcsepp. Igény szerint felhasználhatod mind a kettőt.

– *Köszönöm, hogy tudok repülni. Vagy inkább azt, hogy látok a levegőből. Mert, mondjuk, vakon repülni tudni, lehet, hogy rosszabb lenne, mint nem tudni repülni. Bár a fenti vízióban talán nem is ez történik, ha a zoomolás a látványt mozgatja és nem azt, aki lát. Nehogy már kimaradjunk a viharból, folytathatná valaki. Miközben a belső utazást nem zárja ki a szó szerinti kirándulások hiánya. Ezekről faggatni a verset pedig annyira célszerű vagy eredményes, mint „megmotozni egy szobrot” (Bajtai András). Legyen az bármilyen sírós, szent. Szerinted zarándoklat és turizmus (tere) is a helyek megbúvólte Korpa-vers? A Google Earth előtt mindkét tevékenység ironikus. Viszont a költészet megmutathatja a két létmód élesebb konfliktusait, ahogy ez például Győrffy Ákos sok versében történik.*

– Abban bízom, hogy mind a két „létmód” átjárja valamilyen módon azt, aki ezekben a versekben beszél, ahonnan, ahogyan, ahová, amiről szól. A zarándoklatban egyből van valamilyen túlgérés, túlsietettség, önbejelentő komorság. A turizmus esetlegessége, sérülékenysége, bizonyos értelemben szenilitása feldob. A turizmus lehetséges attribútumai, mint például a magunk előtt tologatott zoom, ami különben hátra vet minket, kiúzet a közvetlenség elől; vagy a GPS-ben kuporgó útvonaltervek; vagy a taps, ami hatalmába keríti a teljes mellkast az elragadó látványosság kötelező, előírt ünneplésekor, kicsit megmosolyogtat. Ez ironikus, de nem vonom kétségbe azt a bizonyosan őszinte késztetést, ami útra indítja valahol a zarándokot és a turistát. A pozícióvegyítésben a pozíciók és érzékelésmódok omlásveszélyes része érdekel. Ez nem jelenti azt, hogy minden áron és feltételek nélkül maga az omlás be is fog következni. Azt, hogy a saját verseimben az omlás esélye rendelkezésre áll-e a maga óhajtott összetettségében, nem tudnám megmondani. Az életemben viszont rendre olyan incidenciák létesülnek, amelyek a turista, a zarándok és a lejegyző aspektusaiból merülnek fel. Kettőt emelnék ki a közelmúltból. Sokat gondolkodtam a leendő második kötet borítóján. Először egy szúrós esőcseppektől sűrűn bevett ablaküveg képe tűnt fel lelki szemeim előtt, majd egy csontsovány szürke hófelhő. Akkoriban készültem a szepesszombati Szent György templomot meglátogatni (van egy vállalkásom: minden évben felkeresni néhány szepességi várost). Készülés közben lettem figyelmes, ha jól emlékszem a Remete Szent Antal szárnyasoltár külső táblaképeinek hátterén vonuló, elképesztően érzékletes, dinamikus, ám a kipukkadás és a gördülés közt döntésképtelen, feszült felhők sorára. A táblaképeket az ún. Vonuló Felhők Mestere készítette, a 1500-as évek elején. Teljesen felcsigázott, lázba jöttem. Készültem a találkozásra, próbára tett a hely, de végül sikerült bejutni, teljes csőlátás, szívgalopp, pulzusveszély, a turistát olykor előntő fanatikus szorongás. A templombelsőben azonban a külső táblaképekhez nem lehetett hozzáférni: nyitva volt a szárnyasoltár. Pár centire voltam tőle mindösszesen, mégis mindenkinél távolabb. Ha akarom, ez nagy kicseszés, ha akarom,

fontosabbá tette azt a felfokozott, dédelgetett imaginárius felhőrajt, amiben a rákészülés során részesített. S talán ez volt az igazi. Félmosoly, mögötte a fogak őrlődése. A másik eset: augusztusban befizettünk egy nonstop buszos társas útra (halmozottan turista-attitűd), Bledbe, a szlovén karsztra. Túlságosan akkurátusan készültem, információs brosrakat helyeztem az éjjeliszekrényre. Készen álltam, mielőtt elkészültem volna. Az indulás előtti éjszaka mély nyugtalanság borított. Már ágyban voltam, amikor csörgött a telefon: mindenki indulásra kész, hol vagyunk, a busz rögvést elhagyja a Hősök terét. Elnéztem egy nappal a dátumot. Mindent, amit addig memorizáltam Bledről, elfelejtettem, elpárolgott. Most, hogy beszélgetünk, utána kellett nézнем e névnek is, tényleg elfelejtettem. Nem üresítettem ki magam, nem készítettem helyet neki bennem, ezért esélyem sem volt eljutni oda igazán.

– *A te (lehetséges) kiüresítésed a versekét juttatja eszembe. Az Egy híd térfogatáról megjelenése óta született verseidből – igaz, a címekben például fontosak – mintha távozóban lennének a tulajdonnevek. Amelyek mindig a kulturális helyfoglalást is reprezentálják, nem egyszer a birtokvillantás gyanújába keverve a turistát, a zarándokot, a kiterjedt irodalmi-művészeti utalásrendszerrel pedig a szerzőt. Te az előbb arról beszéltél, hogy éppen a név számára is teremtenél magadban teret, vagyis „igazán eljutni valahová” – nálad ez, úgy tűnik, nem válhat el a szellemhordozó névtől. Mégis az új verseid, azt hiszem, a természettel olyan energiaként is számolnak, mint ami a kultúra(nk)tól való megtisztulással is fenyeget és kecsegtet. Mennyiben értesz egyet?*

– Felteszem, hogy egyetértetek. Ha végiggondolom, amennyire itt és most végig tudom. Az *Egy híd térfogatáról* című könyvet régen olvastam és régen láttam egyben. Most úgy gondolom, hogy irodalmi utalásrendszerének térfoglaló hevülete készített elő arra, hogy megtanuljak felejteni. Nagyon gyorsan törölni. Ennek a mindennapi életben gyakran látom kárát. Szerkesztőként rengeteg adatot, összesímitást, eltérő szövegszerkesztői bioritmust kell „fejben” tartani. Szépíróként futószalagon törölök. A memóriám: egy sokadig a sok közül. Azt hiszem, olyan, mintha egyetlen érzékszervvé vált volna az a „látásmód” (ami nem feltétlenül a látással létesít direkt kapcsolatot különben), ami a legújabb versekben működik. Pontosabban: egy furcsa, nem pontosan dekódolható érzékszervvé válik a költemény. Olyan versekről van szó, amelyek egy völgy természeti és épített objektumait szölongatják, *helyenként* kiszólnak belőlük, általuk. Ezek az objektumok nevesítettek (Havrania Skala, Hradisko vrch stb.) Egy részüket bejártam, más részükön jártam, sokat csak *névről* ismerek, de nem tudnám felismerni őket, ha rajtuk járnék, a szó szoros értelmében. Felteszem a kérdést: egy idő után lehetséges-e, hogy a név is pusztán egy lesz a látványi tárgyiasságok közül. Levedli a referencializálhatóság bőrét és az olvasás poétikai irányát kijelölő-felidéző gesztussá, azaz érzékszervvé válik. Nem szellemhordozó név lesz (ha szellemhordozó alatt valamilyen azonosítható hagyományt, rákapcsoló-

dást engedő archívumot értek), hanem érzékhordozó. Elfelejtet, rosszabb esetben törbe csal érzékelésmódokat, a maga esetleges, változékony, kompromittált módján pedig kifejt érzékeket. Leválik a beszélőről egy tulajdonsága és önálló életet él. Igazán nem tudom, hogy a természetire átvitt s róla visszaverődő jellemzően *antropológiai* jegyek, nézőpontok, jelenségek, kultúrák, tudatok, manipulációk fenyegetőek vagy kecsgetetőek-e. Ezek a versek valami olyasmiket beszélhetnek, mint például a kettős látás, a deja vu, a dallamtapadás, hely s név.

– *Igaz, a nyelv által nem teremthető esély a természet (ön)tisztulására. Már azzal is bőven antropomorfizáljuk, megforgatjuk a kultúra forró olajában, ha bevonjuk az esélyteremtés diskurzusába. Talán ha mi magunk növénné válnánk, elhagyva a tropologikus nyelvi működést, az egy ment(esít)és volna, de sokkal inkább a mi átváltozásunk. „Kegyesen hallgat róla, de nem tud mihez kezdeni veled a táj” – írja Németh Bálint, és ez a megfordítás, „átvitel” – ismétlődéseivel – tanácstalanságunk mellett a fenyegetettségre is rámutat: gyorsan népesítsük be magunkkal az idegenszerűt, még akkor is, ha már eleve nem hiányzunk belőle. A szomorúság olyan körei ezek, amiknek a vonalait elhajlítja, töri, megszakítja stb. az érzékekre való összpontosítás. Több, címbe emelt földrajzi neved akusztikai-látványi tárgyiasságként kötött le (pl. egy mássalhangzó-torlódás a „Hradisko vrch”-ben), de a példa, többszöri szerepeltetése ellenére is, elirányít a referenciától. Ha ez a figyelem fokozódik, várható tőled a jövőben még inkább zenei vagy másképp „zajkísérő” költészet, esetleg hagyományos ritmus és forma? Vagy marad ez a viszonylagos kötetlenség, a vers mint „zajló domborzat”?*

– A „zajló domborzat” nagyon szép kép. Elképzeltem egy olyan írásmódot, de legalábbis betűkészletet, aminek furcsa, áttűnő alapegységei a domborzati viszonyok lennének. Egy-egy betű egy-egy felszíni forma: mélyföld, fennsík, csúcs, hegygerinc, láp. Egy dombornyomós íráskép. Az olvasás maga a tapogatás lehetne, az ujjbegyek szelőd (vagy éppen türelmetlen) tologatása. A hosszú időn és hosszú távon keresztül olvasatlan domborzat veszélye: poros marad a tapogató ujjvég utána. Hasonló elven nyugodhatna ez az egész, mint a vakok olvasása, írása, de jóval rögzítelenebbek, kodifikálatlanabbak lennének az alapegységek. Milyen is egy hágó? Pontosan milyen... Van-e térviszony a lépésben? Megzenésíthető-e a Hradisko vrch matériája szintvonalak szerint? Persze, mindez csak a szubjektumban játszható el s le, az érzékelés központjainak eltérítése, áthelyezése, rivális metaforák és kitarított (eltartott) szimbólumok és gaz antropomorfizmusok csábító játékában, a táj mindezekről érintetlen. A tájban nem történik semmi. A tájsebek nem gyógyulnak. A tartalmazott és sugalmazott táj érdekel. Egy lebutított kiazmussal élve: a második kötet az arc tájairól beszél, az új versek a táj arcairól, az első könyv felkészülés a tájra. Összességében: a keveredés izgat, ami a táj elemei, a humán tartalmak, az arc tájai, az animális ismérvek és a nyelv (gyakran reflexív) jelelemei között fennáll. A megfigyelt megfigyelő (ezért halmozottan bizonytalan) perspektíva foglalkoztat. Aminek végül elő

kell állnia valami tartalommal, lekerékített értelemmel, számot kell vetnie következtéseivel, amiket a megfigyelő megfigyeléseiből von le. Habár ezek nem feltétlenül állnak helyt magukért: nem jól olvassák a megfigyelőt. De érdekes, ahogyan korlátozottan, korászva olvas (eseményeket, döntéseket) mégis. A jövővel kapcsolatosan nem ígérhetek semmit, azt hiszem, ez így tisztességes.

– De azért majdnem ígéret ez is: „nem az Altmühlén, nem az Altbrühlén, nem az / Altmarkton, nem a Kaltmarkton, csak valahonnan / betódul, betoppan, beömlik a szél”. Háromszoros ismétlés, először kisebb (3 tagadószó), aztán nagyobb (3 igekötő) időtávokkal, mintha a szél újra és újra megkísérelné lefújni a nevet a helyről. Az önrímek, az anaforák, a megtört refrének egy akusztika öntörvényű rendszere felé mutatnak. Korábban a(z interjúban dőlten szedett) „kell” szó ismétlődik a legutóbb idézett Metapillanat XXX.-ban, amely (a hazugságról) alcímet kapta. De elérkezve ide – az etikai dimenzió belül – el is kanyarodom egyből. Nem tartasz attól, hogy a „megfigyelőt megfigyelő perspektíva” kitüntetése, amit Hans Ulrich Gumbrecht a bölcsész egyik alapvonásaként ír le, a más szocializációjú, kondíciójú stb. olvasók kizáródásával járhat? Olyanokéval, akiket – könnyen lehet – ez az interjú is inkább a mi fixáltságunk miatt, mintsem önhibájukból fásasztana. Persze, a kérdés megfordítható: demokratikusabb többek felé nyitni, de az ilyen motivációjú nyelvválasztások mögött gyakran a népszerűség, a narcisz vágya erősebb. Igaz, hogy az sem áll, amit Hajnóczy Péter állított egyszer: „a siker bűn”.

– Az ígéret szép szó, közbenjárt értünk a szél most. Itt köntörfalaz köztünk, kikényszeríteti helyét. Tárol, mivel találgatunk. A megfigyelőt megfigyelő perspektíva nem a fokozott (ön)reflexiót jelenti számomra – a fokozott, tudatos, eminens önreflexió tőlem nagyon távol áll. Inkább a találgatás, körülírás, terhelési próba, ráolvasás, füllentés lehetnek ennek a figyelemnek vagy ennek az összpontosításnak a kontextusai. Hoznék példát. Egy telepített erdő párhuzamos folyosóira gondoltam a délelőtt. Olyanok voltak, mintha egyről lett volna kopírozva az összes többi, gondolom, kis különbségekkel. De melyik az igazi? Hol az eredet? És megérkezett erre a sokszorosított (?) folyosóra a zavarba ejtő szél. Ez is etikai kérdés, bár nem tudom, hogy jól teszem-e fel. Nem tudom, hogy elég erős-e ahhoz, hogy más kondicionáltságú érzékenységekhez odaférközzön. Említetted az Altmühle-Altbrühle-Altmarkt-Kaltmarkt akusztikus cserefolyamatait. Ehhez hozzátennék egy más típusú felsorolást: Heiligenstadt – Spittelau – Friedensbrücke – Rossauer Lände – Schottenring – Schwedenplatz – Wien Mitte – Stadtpark – Karlsplatz. Egy időben fejből, helyesen tudtam az U4 metróvonal megállóinak rendjét, hiszen minden nap a fél várost átmetróztam és a Karlsplatz egy roppant olcsó és kevélyen tucat teázójában kezdtem a napot. Néhányszor megtörtént, hogy a csészealjon apró teatócsa jelent meg, amíg áztattam a filtert. A filter cérnaszála átnedvesedett, megszívta magát a folyadékkal és kivezette az ízt a csészeből. Túlmutatott önmagán? Ez is etikai kérdés, bár nem tudom, hogy jól teszem-e fel. De emiatt a nem tudás miatt inkább csak néha vagyok bánatos.

Hutvágner Éva (1988) Dunaújváros, Budapest. Az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító Irodalomtudomány Program hallgatója, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Bábtárának munkatársa, az Art Limes Báb-és Képzőművészeti Folyóirat külső munkatársa, az Apokrif színházi rovatának szerkesztője.

Hutvágner Éva

■ „KÖZÉJÜK AKAROK TARTOZNI”

Juhász Tibor első kötete hibridműfajt teremt a dokumentarista próza és a líra peremvidékén. Milyen környéken járunk? Lírai szociográfiát, szentimentális dokumentumnaplót vagy egy város lakóiról készített verses riportot olvasunk? Az *Ez nem az a környék* nem csak a műfajok tekintetében választja környezetét a perifériát. Verseinek különlegességét és a kötet felépítését a szegénységbe mint személyes problémába való betekintés jelenti. A kötet ciklusról ciklusra vezet egyre kijebb az olvasót, a centrumból indulva a város szélére – és egyre beljebb a periféria elszigetelt világába.

A FISZ és az Apokrif gondozásában megjelent 2015-ös kötet öt ciklusban beszél a szegénységről, az otthonosságból kiszorult emberek megértésének, önmegértésének lehetőségéről. Az öt ciklus szikár versnyelvének és narratív gesztusainak köszönhetően képes új megvilágítást adni a kisémmizettségéből fakadó élethelyzetek témakörének. A nézőpontok egymásra tükrözése, a személyes, belső tér és a külső elrendezés perspektívaváltásai sajátos viszonyt hoznak létre, amely egyszerre képes a narratíva olvasásához kapcsolódó előítéleteket és a lírai nyelvezet beszédfolyamának alanyi költészetként való értelmezését is előhívni. A beszélő önkeresésének folyamata, a történetszálak követésének és elhagyásának ritmikája, a tér megrajzolásának és személyessé tételének kérdései a versnyelv felépülésének folyamatába ágyazódnak.

A kötet első ciklusát a táj megírásának szinte kegyetlen részletessége adja. Az első ciklus szövegei a folyamatos szemszövgváltások ellenére is fenntartanak egy érzékelhető haladási irányt: egyre beljebb viszik az olvasót a város bugyraiba (a tényleges térben és metaforikusan egyaránt). Az első ciklus listaszerű tájképei szinte azonos szerkezettel vezetnek a belső, sötét szobabelső felé. *A város felé* ily módon a kötet problematikájába nyújt betekintést, a könyv egészének ismeretében realizálódó összefüggés részletgazdag elemeit rajzolja meg. Erőteljes képeihez, jeleneteihez a későbbi ciklusok is vissza-visszatérnek, mintha a várossal felülnézetben készített nagyított helyezni újra és újra nagyító alá. A kezdő ciklus a könyv tervrajzát tárja az olvasó elé. A tönkrement, szétesett elemek a kötet szerkezetében is töredékeként bukkannak fel: a „megroggyant házak”, a

„szemétdombok”, a „félig földbevált autóroncok”, a nyomortelepek és a külváros részletei nem állnak össze egy összefüggő térré. A térképre az ott élők háttereként, motivációik okaként tekinthetünk. A versek szerkezete a ciklus egészére nézve azonosnak mondható, ám az ismétlődő formákból fakadó monotonitást megtöri az épített környezetnek mélyebb értelmet adó, azt magyarázó alakok felbukkanása, akiket a lírai én nemcsak megfigyel, de hasonulni akar hozzájuk. Minden elrettentő leírása ellenére a nyomor a vágyott otthonosság helyszínévé lesz. A ciklus címadó, utolsó verséhez érve a táj leírása szinte villanóképekké, pár másodperces jelenetekké válik, ez a poétikai megoldás állandósul a többi ciklusban.

A következő ciklusok, az *Ez nem az a környék* és az *Egy kisváros lételemei* a személyes sorsok megmutatása felé vezetnek, Juhász pusztán a halmozás által egyre sötétebb képet mutat fel az ott lakók életéről. A város és az ember, az épített környezet és a benne vagy az általa felépített személyiség párhuzamai Juhász Tibornál reflektáltak, kicsit távolságtartók – épp annyira megengedők, mint amennyire szigorúak a tárgyval. Emiatt a szövegek elkerülik a sokszor elinduló, ám mindig időben megakasztott szentimentális megoldásokat.

A második ciklus a nyitó szövegblokk ellentétéként, annak szerkezeti reciprokaként olvasható, mert a belső terébe visszaszorult emberről, a külső térnek a legszemélyesebb, legintimebb köréről, sőt, annak szellemi megmutatkozásáról, néhol ontológiájáról beszél. Az optika a két pont között váltakozik, ahogy a beszéd pozíciója az E/3. személyű elbeszélés („A mosogató fölé görnyed. / Mélység szerint rakja egymásba / a nászajándékokból maradt / tárgyokat, melyek öregebbek, / mint én, de festett szegélyük / ugyanolyan kopott”) és a vallomás között („Gyűlölöm ezeket a csendeket, / amikben mindig van hely / káromkodni egy zsírfolt, / egy ügyetlen mozdulat, / egy külföldön dolgozó férfi, / apa miatt.”) A verseskötetben szinte matrjoska babaszerűen mutatható fel a személyesként bemutatott mindennapi rutin hiábavalósága és az erre adott szubjektív reflexió: az önmagába zárt életek megismeréséből a tér legnagyobb egysége köszön vissza, ami megmagyarázza az ott élők sorsát.

A két utolsó ciklus, a *Városom* és a *Kitartó* versnyelve eltér az előzőektől, ám nem csak poétikai különbségek vannak az első három és a negyedik-ötödik kötetegység között. Az utolsó két ciklust visszafelé olvasva fragmentumként értelmezhetjük a megelőző szövegeket, így az előbbieket rövid betekintéseknek tűnnek abba a világba, amelyeket a *Városom* és a *Kitartó* világít meg teljes mélységében. A *Városom* egy állandó térben zajló utazást tagol csupán számokkal szétválasztott jelenetekre, amihez a séta motívumát rendeli, így az addig részletekre bontott, apró látványegységek utcákká alakulnak. A tömör, prózai nyelv üdítően hat a szigetszerű versek tapogatózása után. Ez a prózai szerkesztésű ciklus talán a kötet kulcsdarabja is, mert a több mint tízoldalas szabadvers megváltoztatja az olvasási stratégiánkat. A naplószerű részletek ugyanis történeté fogják össze az előző versegységekben széttördelt város szilánkjait.

Az utolsó ciklus, a *Kitartó* az azonos nevű kocsmát és a benne élőket jeleníti meg. Témái az otthonosság, az azonosulás lehetősége. Az utolsó két rész az újraértelmezés performatív gesztusát hajtja végre a korábban már olvasott elemek felidézésével. Felbukkannak az első három ciklusból megismert részletek, főként az erősen vizuális, megrázó erejű jelenetek (pl. „a srác egy babakocsiba szíjazott gázpalackot tolt”), és itt teljesedik ki a szegénység és otthonosság témaköre is. Iszonyú és megrázó, ahogy az alakok képtelenek kitörni saját helyzetükből, mégis, az utolsó ciklusra nem marad kérdés: a lírai én közéjük akar tartozni.

Juhász Tibor első kötete erős, pontosan végigvitt, takarékos szövegegyüttes. Az *Ez nem az a környék* szűkszavúsága, képeinek szürke hangulata és az utolsó két ciklusra megsűrűsödő jelenetszerű szerkesztés miatt válik izgalmas köteté. Bár komor és kilátástalan képet fest az olvasó elé, izgalmasan komor és kilátástalan képet.

(JUHÁSZ Tibor, *Ez nem az a környék*, Apokrif-FISZ, Budapest, 2015.)



Szolyka Hajnalka (1993) Budapest, Debrecen. A Debreceni Egyetemen a magyar nyelv és irodalom alapszak végzős hallgatója, a DETEP tagja.

Szolyka Hajnalka

NYELV, VISZONY, SZABADSÁG ÁFRA JÁNOS: *A SEMMI NEM KÉSIK*

Áfra János első darabjának színpadra alkalmazása hosszú folyamat volt. Bár a felolvasószínházi bemutató már 2014 októberében lezajlott, az igazi ősbemutató váratott magára egészen 2015 nyaráig. Ekkor a közönség a Debreceni Nyári Színházi Esték keretében az Amfiteátrumban, a szabad ég alatt tekinthette meg *A semmi nem késiket* a Színláz Társulat előadásában, Lakó Zsigmond rendezésében. Ez a helyszín ideális lehet a darab szabadtéri jeleneteihez, tágas, és így a szabadságot, a darab szereplőinek vágyát is közel hozhatja, tapinthatóvá teheti – írom találgatva, tapogatódzva, ugyanis ezt a színre vitelt nem volt szerencsém látni. Ott voltam azonban a III. Debreceni Egyetemi Színjátszó Találkozón október közepén, amikor a Nagyerdei Stadion zsúfolásig megtelt kis termében *A semmi nem késik* ismét színpadra került.

A helyszínváltás feltehetőleg az újrakoreografálással is járt. A zárt tér a tekintetet is jobban koncentrálja, a világozás és hangosítás tétje sokszor a megértés, kapcsolat-tartás a színpadi eseményekkel. Ha a technika meg is akasztotta néha az eseményekre való ráhangolódás lehetőségét, legkésőbb a drámaszöveg elolvasásakor összeállt minden, értelmet kaptak a félig meghallott mondatok, sőt, egészen különleges befogadói élményben lehetett részem, éppen a befogadás viszontagságai miatt. A nézőtér – mely a színpadhoz hasonlatosan csak jelzésértékű, a játék terétől alig elkülönített egység volt – szétnézve nem láttam zavart vagy értetlenséget, csak érdeklődő arcokat. A szokatlan tér mint kissé zavaros színházi jel ugyanúgy párbeszédbe lépett a szöveggel, mint ahogy azt a szabadtéri előadásokon az Amfiteátrum tehette. Az eltakart ég, a dobozszerű, sűrű és hideg helyszín azonban a darab ironikus regiszterét erősítette a magasztos szabadság-egszeménnyel szemben, mely persze önmagában is rejthet iróniát.

A semmi nem késik az irónia hangja mellett egész beszéd-mód-katalógust vonultat fel, a spiritualitás utáni vágyat annak sokféleségében próbálja megragadni. Krisna vagy a jóga, a romantikus haza-képzetek mint az identitás alapkövei, egymás mellett és súlyozás nélkül jelennek meg, feltárva ezzel saját viszonylagosságukat, az igaz-hamis oppozíció belül való értékelésük lehetetlenségét. A darabban tematizálódnak egy közösség életének problémái, a tagok kapcsolódási pontjainak komplex hálózata, a meg-

ismerés látszata, értékek és félreértések komikus és tragikus összjátéka. Felvetődnek a fiatal felnőttek egzisztenciális kérdései, traumái, és ezek kibontása magyarázatot adhat a neotradicionalista szemléletmód megjelenésére a korosztály tagjainál. Adalékokat kaphatunk annak a megértéséhez, hogy miért értékelődhetett fel (újra?) a lelkeség, elmélyülés, a csend iránti igény, és hogyan fordul ki mindez önmagából azáltal, hogy a modern technika vívmányai bevonódnak a játékba. Más élmény-e egy zarándokút GPS-el, mint nélküle? És ha már a GPS-nél tartunk: mi a szerepe és felelőssége egy lelki vezetőnek? Levente vagy Kara a hatékonyabb guru? Egyikük sem az? Megvalósítható szereplehetőség-e ma a krisztusi, vagy mindenképpen önmaga paródiájává válik, aki megpróbálkozik vele?

Ilyen és ezekhez hasonló, izgalmas kérdések juthatnak eszünkbe az előadás megtekintése során. A számos vizsgálható szempont közül a továbbiakban három kulcsszó köré rendezve fogom áttekinteni és értelmezi Áfra János darabját: nyelv, viszony és szabadság.

NYELV

A semmi nem késik szövegvilága – főként néhány monológ – felfedi a szerző lírai „előéletét”, önállóan, versként is megállnák a helyüket egyes szövegrészek. Ez a líraiság, mely a szerelem és a spiritualitás témáinál jelentkezik, szintézisbe kerül a trágár megnyilatkozásokkal és a szlengszavak használatával, melyek között különös belső csoportot képeznek azok az írásban használt formák, melyek átemelődnek a szóbeliségbe: lol, wtf, epic. Ezek jellemzően megbotránkozás vagy meglepetés hatására buknak elő a szereplőkből, akik domináns nyelvhasználati stratégiáik alapján többféleképpen is csoportokba rendezhetők. A kevés szavú vagy szótlan szereplők például Aisa (Zádor Lívია) és Zsombor (Marczin I. Bence), a locsogók Arina (Krivi Dóra), Emese (Boros Dóra Veronika) és Tabilla (Suha Anna). A naivitás nyelvén Édua (Bajzát Ágnes) szól, míg Kara (Pálóczi Zoltán) a tapasztalat magabiztosságával beszél.

A nyelvhasználat a lelki érettségre is utal: Emese megszólalásai akárha tinimagazinokból kiollózott mondatok lennének, érzelmi intelligenciája hasonlóképpen rekedt meg valahol kamaszkora elején. Levente (Bakota Zalán) sajátos határhelyzetet képvisel nyelvhasználat tekintetében: többnyire a fennkölt regiszterben szólal meg, hatalma is van spirituális csoportja felett, valahogy mégis esetlen és együgyű az ő próféta-sága, hiányzik belőle a Karában meglévő erő. Bár lelki vezetőként egy hullámhosszon van közössége tagjaival, saját párjával mégis képtelen összhangba kerülni.

A darabban vendégszöveggént megjelenik a Punnany Massif *Szabadon* című, népszerű száma, melynek egyes sorait más-más szereplők szájába adja a szerző, nagyon találó módon: minden megszólalás reflektál vagy az elmondóra, vagy egy másik szereplőre. Így a Leventének jutó sor is: „az egyéniség számít, nem a nemzetiség – ez jó!”. Ezek a szavak Torda (Somogyi Tibor) alakja felé mutatnak, aki a nemzeti identitás szólamát

képviseli a darabban. Ha a szereplők neveit végigtekintjük, régi magyar neveket látunk, melyek közül néhány keleties, „egzotikus” hangzású – ez a kettősség is kapcsolható a magyarság és spiritualitás olvasztótégelyéhez, Dobogókőhöz, a darab egyik fontos helyszínéhez. A sumér nyelvrokonság elmélete, a rovásírás és a pogány hagyományok nagy rajongója több megszólalásában is utal a nyelvről vallott nézeteire. A nyelvi jelenségekre adott reakciók több szereplőnél is észrevehetőek, valahogyan mindannyian viszonyulnak a nyelvhez, implicit vagy explicit módon: kiemelkedő és korlátozott nyelvi képességekkel rendelkező alakok egyaránt vannak köztük. Kara a nyelv hatalmának és sokértelműségének tudatában képes egyszerre mozgatni a szálakat. Tabilla különösen érzékeny a nyelvi humorra, főként annak trágár regiszterére. Zsombor a nyelv helyett a fizikai jelenlétet választja és preferálja, mint kommunikációs formát. Arina nyelvhasználata rugalmas: mindig a másik félhez igazodik.

Két alapstratégia különül el a nyelvhez való viszonyulás tekintetében: a nyelv mint identitásalkotó létezése, az „az vagyok, amit ki tudok mondani” elv kifejtett vagy rejtett alkalmazása áll szemben a spirituális hallgatással, mely Levente sajátja, és melyre Édua tűnik a legfogékonyabbnak.

VISZONY

Már a szereplők nyelvhasználatának vizsgálatakor is megemlítettem néhány helyen egymással való kapcsolatukat. A viszony mint viszonyulás és mint a Kara és Emese közt kialakuló kapcsolat is érthető, és mindkét jelentés fontos a darab értelmezése során.

Néhány szereplő között rokon kapcsolat van: Zsombor és Édua testvérek, Telena (Székely Erika) pedig Kara unokahúga. Mégsem kommunikálnak egymással túl sokat ezek a párosok, annyiban van csak szerepe rokonságuknak, hogy néhány háttérinformációt tudnak szolgáltatni a másiktól: Édua elmondja, milyen keményen dolgozik bátyja a megélhetésért, Telena pedig Kara csapodár természetéről rántja le a leplet.

Kara és Levente, a két rivális megosztják a közösséget, felosztják a teret maguk között – Kara irányításával. A két „guru” nem fér meg egy helyen. Kara több helyen pásztornak nevezi Leventét, körét pedig birkáknak, ezzel is ráerősítve Levente Jézussal való azonosítására. A megfeszített Jézushoz is hasonlítja: „Levikém, kicsit úgy meg vagy feszülve/mintha egy nagy fához kötöttek volna!” Kara pedig a Kísértő szerepében tetszeleg. Van azonban egy szereplő, aki fordítva látja ezeket a viszonyokat: Torda Karához kapcsol magasztos jelzőket, mesternek szólítja, követi utasításait, míg Leventét közösségbomlasztónak tartja, árulóként beszél róla. Kara az amúgy is fogékony Tordát kísérti meg, hogy a közösség tagjaként, belülről kezdhesse el bomlasztani azt. Emese elcsábítása csak azért kap jelentőséget, mert ő történetesen Levente párja – megtudjuk, hogy a legtöbb lánynak a közösségben volt már dolga Karával.

Levente és Emese egy pár ugyan, ám ennek semmi jelét nem látni a színpadon – azon kívül, hogy veszekednek. De még a veszekedések során is inkább csak monologizálnak. Fontos kérdésekben a másik nélkül döntenek, és párjuk bevonása meg sem fordul a fejükben. Kapcsolatuk további problémái nem kerülnek felszínre – illetve Emese Arinának beszél elhidegüléséről és kételyeiről, de Levente előtt csak vita közben nyilvánítja ki ellenérzéseit. Kara belépése a kapcsolatba inkább Leventének szól, mint Emesének: az ő lába alól húzza ki a talajt a biztos pontok elmozgatásával. Levente visszavonult boldogságra vágyik, de nem lesz kivel visszavonulnia. Büszke rá, hogy megbecsült lelki vezető, de Kara hatására csoportjának tagjai átgondolják a hatalmi viszonyokat, élükön Tordával. Édua plátói szerelme Levente iránt alig kerül szóba, de végig nyilvánvaló, a tekintetek és hangsúlyok játékaiból. Az egyébként érzékenynek vélt Levente erre sem rezonál, ez (is) okozza a történet végkifejletét.

A fő szálát alkotó szerelmi négyszög mellett Arina és Zsombor kibontakozó kapcsolata a viszonyok és viszonyulások egészen más spektrumát tárja fel a nézők előtt. Köztedésük talán megért volna még néhány jelenetet, de azt hiszem, egy csak róluk szóló egyfelvonásos sem lenne érdektelen. Van bennük valami megmagyarázhatatlanul bájos, és mégsem komolytalan, ami ellenpontozta a többi kapcsolat konstruáltságát és játszmaít. Testi jelenlétük nagyon erős, ez feleslegessé teszi a kommunikációt kettőjük között – ők ebben a kontextusban élik meg a spirituális hallgatást.

SZABADSÁG

A már említett vendégszöveg, a *Szabadon* is kiemeli a darab egyik fő kérdését, a szabadság problémáját. Minden karakterről elmondható – Karán kívül –, hogy szenved valaminek a hiányától, vágyakozik valami után, és ennek vagy köze van a szabadsághoz, vagy a szabadság maga a vágy tárgya.

Minden felszínes beszélgetés mögött ott van a vágy a feloldódásra, a valahová tartozásra. Hogy a transzcendenciát mi viszi színre, az majdnem mindegy, mindenkinek köze van valami felsőbb hatalomnak tulajdonított cselekvéshez, gyakorlathoz. Szembesülünk a szabadság popularitásával: nemcsak Jézus vagy Buddha beszél róla, hanem a könnyűzene is, bizonyítva ezzel általános igényünket a kötetlen életre. A darab nem foglal állást egyik mellett sem, nem nevezi okkultnak az egyiket, szentnek a másikat, ezzel is rámutatva hiedelmeink relativitására, a már értelmezésem elején említett igaz-hamis kategóriákon belül való értelmezhetőség kudarcára. Igaz, hamis és hit – legalább erre a három kategóriára szükségünk lesz, ha mindenképpen kategóriákat akarunk. A harmadik kategóriát azonban csak a néző látja; a szereplők képtelenek elszakadni az igaz vagy hamis skatulyáitól. Megcsaltál vagy nem? Szeretsz vagy nem? Elfogadsz-e mint lelki vezetőt vagy nem? A nézőkön kívül Kara lát még rá a többiek kategóriáinak elégtelenségére,

de neki nem célja, hogy erre őket is rávegye: hatalma éppen abban áll, hogy az igaz és hamis kategóriáiból elemeket pakolhat ide-oda, észrevétlenül.

Az összes szereplő közül, akik az elengedést vágyják és keresik, egyedül Kara jár sikerrel, és sikerére reflektál is, mikor kalaphoz hasonlítja magát. „Felvesznek, leraknak, hagyom.” Ez Kara titka, a tárgyszerűség, s a vele járó tárgyilagosság – az eszköz szerepében mutatkozik meg, miközben megváltoztat, föléd kerekedik, rádtelepszik. Akár egy kalap, melyet saját kezdeddel teszel a fejedre.

Számomra ez volt a darab csattanója, nem az, ami Éduával vagy Leventével történt. Kara ars poeticája, bármennyi kegyetlenség és számítás rejlik mögötte, mégis a szabadság alapvetése lehet – a taktikus elengedés, az esetlegesnek tűnő, ám szándékolt megkapaszkodás. Így ötvöződhet az ősi spiritualitás, és a kortárs elvárások és szükségletek. Karának minden bizonnyal nagy sikere lenne az önsegítő menedzser-tankönyvek piacán.

(Színláz Társulat: *A semmi nem késik*, III. Debreceni Egyetemi Színházi Találkozó, Debrecen, Nagyerdei Stadion, 2015. október 15. Írta: Áfra János, Rendezte: Lakó Zsigmond, Szereplők: Bajzát Ágnes, Bakota Zalán, Boros Dóra Veronika, Krivi Dóra, Marczin I. Bence, Pálóczi Zoltán, Somogyi Tibor, Suha Anna, Székely Erika, Zádor Lívია)



Marczin I. Bence (1990) Debrecen. A Humán Tudományok Doktori Iskola Modern filozófia programjának hallgatója. Művészetelmélettel és a művészet több ágának gyakorlatával is foglalkozik, a Pálffy István Művészettudományi Szakkollégium tagja.

Marczin I. Bence

■ FILOZÓFIA KÉT MASZTURBÁLÁS KÖZÖTT – GONDOLATOK WOODY ALLEN *ABSZURD ALAK* CÍMŰ FILMJÉRŐL

Abe Lucas (Joaquin Phoenix), egy szebb napokat is megélt filozófiatanár elvállalja egy kisvárosi egyetem nyári, *Etikai stratégiák* című kurzusát, ahol az illendőnél mélyebb kapcsolatba keveredik egyik hallgatójával (Emma Stone), valamint egy házasságban élő kollégájával (Parker Posey). Abe egy kihallgatott beszélgetéstől inspirálva sorsdöntő tette szánja el magát. Ennyi előzetes ismeret elég is volt ahhoz, hogy nagy elvárásokkal vágjak bele az idős rendező új filmjébe. Tudván, hogy a főszereplő egy filozófiaprofesszor, a műtől várható magasatos gondolatok lejegyzéséhez kis füzetet vittem magammal. A füzet azonban üres maradt, ahogy a karakterek és a film szerkezeti elemeinek jó része is. A szereplőket főleg pletykákból ismertük meg, a dialógusok gyakran felvezetetlenül érkeztek és elharapottan értek véget, a megemlíttet filozófusok gondolatai szerencsesütibe illő formában maradtak. Könnyed abszurd vagy egzisztencializmus extralight? Akik ismerik Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét vagy Kierkegaard, Jaspers, Sartre, Heidegger tulajdonképpen akármelyik munkáját, bizonyára megmosolyogtatóan – hozzáállása válogatja: vagy éppen dühítően – egyszerűnek találják, ahogyan a történetvezetés a fent említett szerzőkre hivatkozik, illetve azt, ahogyan a főszereplő eljut egyik gondolattól a következőig. A legújabb Woody Allen-alkotás szabadon kezeli a filozófiai szentenciákat, könnyed jazzaláfestéssel ugrál komoly(nak ható) belátások és a konyha-, pop-, hobbifilozofálgatások, moralizálgatások között. Vajon ezt a felszínességet tudnánk társadalomkritikaként is értelmezni? Illeszkedve a film laza atmoszférájához, olykor én is (nem mindig teljesen kibontott) kérdéseken keresztül teszek kísérletet a mű átgondolására.

A kellemesen komponált képek és aláfestő zenék, a légiesen hömpölygő történet, a könnyeden kimondott gondolatok a néző habitusától és hangulatától függően különböző mélységig vivő felvetéseket rejtenek. A film felütése a Kant által *A tiszta ész kritikájá-*ban leírt alaphelyzetet idézi: az emberben olyan kérdések merülnek fel, amelyeket sem elhessegetni, sem megválaszolni nem tud. Akkor miről is van itt szó? – fűzi hozzá egyből kommentárként Abe. Adottak tehát a kérdések és a főszereplő/narrátor személye, aki maga sem tudja, hogy mit kezdjen velük, így a nézők bizonytalan történetmeséléssel

szembesülnek. Moralitás, esztétikum, gyilkosság az, amit Abe az első jelenetben előre vetít, ezen fogalmakat járják körül a szereplők a maguk módján. Azzal, hogy a rendező több szempontból láttatja az eseményeket (a vélemények, hitek abszurd terjedésének ábrázolásával), az emberi banalításra is rámutat, emiatt élvezzük komédiaként a filmet, ám ez a technika olykor unalmas ismételtetéssé válik. A mű kezdetén megjelenik a kanti tételmondat, melynek kétséges a valóságra vonatkozathatósága, a befogadóban felvetődik, hogy egyáltalán megtörtént-e vagy úgy történtek-e meg az események, ahogyan azok el vannak mesélve. Ezt az alapviszonyulást bonyolítja az, hogy rögtön egy újabb narrátor, Jill lép színre, aki ismét csak kérdéseket tesz fel magának, és bombázza velük a nézőt. Tekinthetjük ezeket a leendő játéktéren elhelyezett aknáknak, és szinte biztosak lehetünk benne, hogy valamikor fel fognak robbanni.

A film fő komikumforrását az adja, hogy a szereplők rendre mást tudnak, gondolnak, éreznek Abe-bel és tetteivel kapcsolatban. Ennek oka a kisközösségekre oly jellemző információáramlási eszköz, a pletyka, és az ezekből levont következtetések. Már a film felvezetőjében is pletykákat kapunk, terítékre kerül Abe hírneve, magánéleti múltja, depressziójának lehetséges okai. Az olykor félmondatos elszólások mindegyike beigazolódik vagy cáfolódik, illetve módosul valamiképpen. Ezen működésmód alapján bátran nevezhetjük a filmet a máshogy gondolás vígjátékának, még bátrabban szólva, a filozófia szatírjájának. Mit is tudunk a másikról? Mi alapján ítélkezünk? Vagy mit is merhetünk remélni?

A professzor az első óráján arról beszél, hogy lehetetlen Kant etikája szerint élni, mert az összeegyeztethetetlen az élet eseményszerűségével. Kontextusából kiragadva valóban semmitmondó a kategorikus imperatívusz is. Abe egy hangzatos gondolatkísérletből, az Anna Frankot és családját bújtató segítők hazugságából levezetve állítja szembe az etikát a valós élettal. A szörnyűségekkel teli valóságot ütközteti a filozófia világának süketelésével, elsüt olyan könnyen idézhető mondatokat, minthogy a filozófia nagy része verbális maszturbálás. A film erőssége éppen az, hogy a dialógusokban és a narratív monológokban elpuffogatott verbális maszturbációk között kellemes jazzmuzsikái aláfestéssel enged teret és időt a filozófiában mélyebb elmélyülésre vágyóknak.

A főhős, Abe Lucas egykoron jelentős szakmai sikereket is elérő, az élet számos területén sokat tapasztalt, világlátott, de a személyes tragédiák miatt depressziós, kiábrándult, magát nem sokra tartó filozófiatanár, egy passzív entellektüel, aki saját bevallása szerint elfelejtette, miért érdemes élni. Szétesett, torz, meggyötört, mint a film elején egy házibuliban szóba kerülő Willem de Kooning-festmény alakja. Ebben a jelenetben egy destruált egzisztencialista nézőpontot kapunk, Abe ittassága miatt a halálhoz viszonyuló lét autentikussága profanizálva jelenik meg. Ha a házibuliban történő orosz rulettelés közben a négy ravaszmeghúzás közül egyszer is elsült volna a fegyver Abe halántékánál, folytatódhatott volna tovább a film, hiszen ha a rendező *Füles* című munkájára gondolunk, tudhatjuk, hogy Allennél a főhős filmbéli jelenléte nem feltétlen ér véget a halálával. Eb-

ben a filmben így a halál lehetősége valós feszültséget eredményez, hiszen nincs meg az a megnyugtató érzés, hogy a hősnek a film végéig életben kell maradnia. A főszereplő az orosz rulett veszélyes játékával azt mutatja be, hogy mennyire nem számít neki a saját élete, tettelesen is önpusztításra hajlamos. De itt nem is a kvázi öngyilkossági kísérlet a lényeges, hanem az, hogy Abe tisztában van a saját léte és az emberi nem végességével, ráadásul azzal is, hogy választhat élet és halál között. Ebben a határhelyzetben – amelyben tehát nagyon is valóságosan van jelen a halál lehetősége – a professzor a szó átvitt értelmében azonban megsemmisül, tanítási szándéka is megbukik, ráadásul irracionális egzisztenciájának alapszabadsága aláztatik meg azzal, hogy az életét kockáztató, bizonyító erejűnek szánt orosz rulettet részeg tetté degradálják a diákok, és hazaküldik tanárukat. Az ambivalens figura tettei azonban elmélyítik hallgatója, Jill iránta táplált érzelmeit, akit egyszerűen rettentenek meg a házibuliban történtek, és tartja zseninek Abe-et.

A romantikus bölcsészlány, noha stabil párkapcsolatban él, egyre jobban belehabarodik a több területen is impotens tanárába. Jill és Abe sok időt töltenek együtt, egy közös étkezés alkalmával kihallgatják az étterem szomszéd asztalánál folyó beszélgetést, amely meghozza Abe számára a már várt fordulatot, kizökkenti apátiájából, célt ad egyébként értelmetlennek érzett életének. A szomszéd asztalnál ülő áldozat egy igazságtalannak és erkölcstelennek beállított bíró tetteiről mesél, akinek a halálát kívánja. Mivel sok vesztenivalója nincs, Abe arra az elhatározásra jut, hogy kezébe veszi az ügyet, és önbíráskodó sötét lovagként maga könnyíti meg a meggyötört anya életét. A professzor úgy érzi, hogy ez ad majd az ő életének értelmet, a tett tökéletes megtervezése és véghezvitele húzza ki sorsa hullámvölgyéből, ismét tetterős, életigenlő férfi lesz. Mámorítja a hatalom, a (köz) erkölcsfelettség és az a tény, hogy rajta kívül senki más nem tud a tettéről. Úgy érzi, ezzel a cselekedetével valamelyest jobb helyé válik a világ, hiszen Raszkolnyikovhoz hasonlóan elhiteti magával, hogy az erkölcstelen, szerinte senkinek sem hiányzó embert megölni helyes tett. *A Bűn és bűnhődés* egy Abe által jegyzetekkel ellátott példánya is azon apró jelek egyike lesz, melyek a lebukásához vezetnek.

A film az emberölés tettétől kezdve a körül forog, hogy ki mit gondol az elkövetett gyilkosságról, a bűnről és a bűnhődésről. Többen értetlenül állnak az események előtt, a vétkesek magukat hibáztatják, az ártatlanok gyanúba keverednek, az előre megfontolt szándékkal történő emberölés büntetett elkövető Abe pedig leginkább büszke magára. A főszereplő ambivalens megítélésének összetettsége abban áll, hogy filozófiai tézisekből, verbális maszturbációból alkotja meg öngazolását, így bűnhődése alul marad kreatív életigenlésével szemben.

A probléma plasztikus, több oldalról történő körüljárásának lehetőségét a pletykák ismétlődése teremti meg. Halljuk Abe narrátori hangját, ahogy megtervezi a gyilkosságot, látjuk kivitelezni azt, majd a Jill szüleinél eltöltött kellemes vacsora csevejében közösen beszélnek meg és alkotják újra az esetet. A film két további nézőpontból, a pletykák és a nyomozók által nyilvánosságra hozott eredmények felől is rekonstruálja az eseményeket,

ami növeli a feszültséget. Jillben folyamatosan nő a kétely Abe ártatlanságával kapcsolatban, a szereplők el-elgondolkoznak a tett lehetőségességéről és esetleges következményeiről, a menekülési lehetőségekről, míg el nem jutunk a banális lezárásig. Jill leleplezi tanárát és szerelmét, ultimátumot ad neki: vagy feladja magát önként, vagy ő jelenti fel. Ennek hatására következik be az újabb fordulat, vagyis a második gyilkosság elhatározása. A mű ironikus hangvételt erősíti, hogy Jillé helyett végül Abe halálával ér véget a film, ezt pedig az a zseblámpa okozza, amelyet praktikus ajándékként ő nyert Jillnek a vidámparkban. A lámpa valóban praktikus, sőt, életmentő szolgálatot tesz a lánynak, hiszen a gyilkosságra készülő Abe arra lép rá, és zuhan be a liftaknába, amelybe Jillt próbálta beletaszítani. Pimasz módon a jelenetet lezáró zene rövid tapsal indul.

Az *Abszurd alak* alkotó motívumok természetesen korábbi Woody Allen-filmekből is ismerősek lehetnek, melyekben szintén felbukkantak olyan témák, mint az élet értelmének keresése, a bűn, a halál, az emberi kapcsolatok összetettsége, a szex, a filozófia némi iróniával, melankóliával és abszurditással fűszerezve. Ebben a műben a filozófiából kapunk talán legkevesebbet (inkább a hiánya feltűnő), annak ellenére, hogy főszereplője egy praktizáló filozófiatanár, helyszíne egy kisvárosi egyetemi kampusz, és gyakran látjuk a főszereplő kurzusát is. Filozófia helyett mi-lenne-ha-álmodozást, találgatást, vekengést, veszélyt rejtő tettbe tévelyedést kapunk, majd Abe önfelmentése és önigazolása zajlik a végsőkig.

A film elsőre szemernyit sem gondolkodtatott el, ismerősek voltak az alapszituációk, sőt, sokkal szemléletesebbeket, durvábbakat is láthattunk vásznon, papíron, deszkákon vagy akár a filozófia- és történelem(tan)könyvekben – végül is Tarantinót sem a történelemhűsége miatt kedveljük. Az *Abszurd alak* több műfaj groteszk szerelemgyereke: vígjátéknak nem elég vicces, szatírának nem elég releváns, drámának nem elég izgalmas, abszurd filmnek nem elég erős, Woody Allen azonban valahogy mégis kellemesen hőmpölygő történetgé gyúrta össze a darabkákat. Aki fogékony az ilyesfajta közlésmódokra, szereti magát elcsábíttatni mások gondolatai által, annak könnyen nagyot szólhat a kipukkanó lufi. Bátran ajánlanám a művet mindazoknak, akik az idős rendező régi sztorijait szeretnék újrhallgatni a kissé avított moralizálás köntösében, azoknak, akik egyébként szerelmesek Woody Allenbe, Emma Stone-ba vagy Joaquin Phoenixbe. Továbbá azoknak, akik szerint a filozófusok nem csinálnak semmi értelmeset és azoknak, akik csak egy könnyed, másfél órás kikapcsolódásra vagy filozofálgatásra vágnak. A történet olyan egzisztencialista lecke életről és halálról, az élet értelmének kereséséről, amely kimondatlan marad ugyan, de – Abe szavaira utalva – amúgy sem lehetne könyvekből megtanulni.

(*Abszurd alak*, amerikai vígjáték, rendező: WOODY ALLEN, forgalmazó: Freeman Film, 2015.)

Krek Norbert (1994) Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar szakának harmadéves hallgatója, a Pálffy István Szakkollégium és a DETEP tagja.

Krek Norbert

■ A MAGYAR NÉPMESE FELNŐTT – SZABÓ T. ANNA *SENKI MADARA* CÍMŰ KISREGÉNYÉRŐL

A *Senki madara* a Magvető és a Vivandra kiadó közös gondozásában jelent meg, a szöveg egy klasszikus japán mese alapjaira épít, de átírja azt, méghozzá egy jellegzetesen magyar környezettel ötvözi az eredeti történetet, leküzdvé így a kulturális távolságot. Szabó T. Anna kisregényét olvasva egyszerre jelenik meg előttünk a magyar puszta vége-láthatatlanságának és a japán kultúra origami darvának egyvelege, méghozzá egy olyan kavalkádban, amelyben a két kultúra reprezentatív elemei nem abszurd összevisszaságot hoznak létre, nem logikátlanul kerülnek egymás mellé, hanem egy olyan harmonikus és melankolikus mesei világ képződik, amely belépésre invitálja az olvasót.

A kötetet az a Rofusz Kinga látta el kitűnő grafikákkal, aki többek közt a nagy sikerű *Emlékfoltozók* című mesekönyvet (Máté Angi) is. Az illusztrációk a kortárs gyerekkönyvekre jellemzően nem alárendeltek a szöveghez képest, sőt nemcsak hozzájárulnak az olvasásélmény növeléséhez, hanem további értelmezéseknek engednek teret. Mindenképp érdemes megemlíteni az illusztrációkat illetően, hogy az esztétikai élményen túl megelevenítik azt a jellegzetes, a hétköznapi olvasó számára is könnyen felismerhető japán látványvilágot és ábrázolási hagyományt, amiből a kötet egésze is bevallottan és gazdagon merít.¹ Ezt tovább erősíti a könyv magával ragadó borítója, melyen az író és az illusztrátor neve, valamint a cím – szintén japán hagyományt idézve – függőlegesen, fentről lefelé haladva olvasható. Az illusztráció jelenléte és Rofusz Kinga korábbi munkáinak ismerete felveti a kérdést, hogy milyen olvasóközönségre tarthat számot Szabó T. Anna műve.

1 Sántha József kritikájában épp ezt a japán hagyományból merítkező ábrázolásmódot kritizálja: „Ugyanakkor az illusztráció talán túlságosan is kritikátlanul idomul a japános vonulathoz, pedig Rofusz legnagyobb erénye eddig mindig a tökéletesen egyéni, kissé távolságtartó, groteszk ábrázolásmód volt, hogy nem adta fel egyéni stílusát, és így tágította művek értelmezési mezejét, saját világába csalva az olvasót, párbeszédet folytatott a szöveggel, amely most teljes odaadásnak tűnik.” Ugyanakkor nem tartom relevánsnak ezt a megállapítást, hiszen épp ezzel az ábrázolásmóddal éri el Rofusz, hogy az illusztráció a könyvtárgy szerves részévé váljon és megelevenítse a szöveg világát, viszont ne vesszen el abban, külön is képes legyen esztétikai élvezetet nyújtani. SÁNTHA József, *Kalitka és égbolt*, Revizor, 2015. június 09. <http://revizoronline.com/hu/cikk/5574/szabot-anna-senki-madara/> [Letöltés ideje: 2016. január 27.]

A mű egyik főhőse Tátos, akit „egy öreg pásztor szólított először Tátosnak (...), [n] em csak tátosnak értette, de szájtátnak is” (5.), juhászként él tizenkét éve a pusztában kutyája, Uccu társaságában. Múltjának egyik legmeghatározóbb élménye édesanyjának korai halála. Azóta senkivel nem alakított ki közeli kapcsolatot, sőt az emberekkel is alig beszélt, annál inkább az állatokkal, ugyanis „[e]mber nem volt, akihez fordulhatott volna, így az állatoktól tanult, a felhőktől, a szagoktól és az ízekből, az esőtől, a földtől, a szélből és persze az álomtól, mely megnyitja a megértés kapuját.” (5.) Nem fél azoktól a lényektől sem, amelyekből a kötetbeli átlagos emberek tartanak: a garabonciástól, a lápi lidéretől, vagy más ismeretlen lelkektől, sőt „néha nemcsak az élőket látta, hanem a holtakat is” (8.), hadban járó lovasokat az égen – így utalva a magyar mondavilágbeli Csaba királyfi hunjaira. Misztikus képességeivel, a holtakhoz és a természethez való közelségével rajzolódik ki Tátos – nomen est omen – táltoszerű alakja.

A másik központi karakter Tori, a darulány figurája. Egy nap Tátos vonuló darvakra lesz figyelmes az égen, és egy gyönyörű fehér madarat lát köztük, elkülönülve a többitől. Hazaérve pedig emberi formában találja: Toriként, a japán lányként. Hosszú fehér kimonójában nem csupán külsejével jeleníti meg a vonzó idegent, hanem nyelvileg is, mert sokáig beszélgetni sem tudnak egymással, hisz Tori csak lassan tanul meg magyarul. Ez az idegenség központi tapasztalat lesz a műben. Tori múltja teljesen a homályba vész, csak annyi derül ki róla, hogy Hokkaido szigetéről jött. Ezáltal kilóg a pusztai társadalmából, és Tátos számára is ismeretlennek bizonyul, meghódítandó idegennek.² Mindketten kívülállók a társadalom szemében, a közösségből kiszakadtan ismerik és szeretik meg egymást: örökölt szerelmi minták nélkül, a világot és az emberi társadalmat pedig kulturális sztereotípiák nélkül szemlélik. Ez paradox módon másságuk kiváltója és következménye egyszerre, hiszen árvaságuk és eltérő kulturális környezetből való származásuk által nyernek ilyen perspektívát, amely azonban el is lehetetleníti integrálódásukat.

Ebből a másságból fakadóan nem is a beszéd lesz az elsődleges kommunikációs mód a két szereplő között, hanem sokkal inkább a legközvetlenebb testi kapcsolat, az érintés, a látás és a zene. Tori először daru formájában jelenik meg, Tátos rögtön meg akarja érinteni a madarat, megfogni, de az elrepül. Felkelteni a figyelmét viszont éppen az édesanyjától tanult dal fuvolásával tudja, és így jut közelebb hozzá, álmában a daru meg is simogatja tollaival: „Aznap éjjel a fehér daru megcirógatta az arcát. (...) Rátette a tenyerét a helyére, hogy ott tartsa az érintés melegét.” (16.) Alig néhány bekezdéssel később pedig Tátos egy nádassal szegélyezett tisztáson a fehér madarat látta táncolni: „Tátos egyszerre rájött, hogy a madár az ő nótáját táncolja el...” Ez a jelenet pedig, hogy a fiú zenével kelti fel Tori figyelmét, aki erre tánccal válaszol, egyértelműen jelzi a nem verbális kommunikáció sikerességét. Érdekes azonban, hogy a darvak tánca a hím egyedekhez köthető,

2 Az idegenség kérdéséhez lásd: POLYÁK Enikő, *A kulturális idegenség színrevitele Szabó T. Anna Senki madara című kisregényében*, SzifOnline, 2015. július 07. http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=244 [Letöltés ideje: 2016. január 27.]

a műben viszont a nőstény madár járja azt el. Ez azt is jelzi, hogy a felhasznált hagyományokat a kisregény kifordítja.

A párbeszéd hiányából fakadóan viszont kritika érhetné a művet, hiszen sokkal több a filozofikus vagy lírai leíró rész. A gyerek befogadók számára épp a dialógusok hiánya miatt lehet a szöveg kevésbé dinamikus, élvezetes, mint egy idősebb vagy felnőtt olvasó esetében. Emiatt is vélem úgy, hogy a *Senki madara* nem tekinthető egyértelműen gyerekkönyvnek. Ha mindenképpen célközönség alapján szeretnénk kategóriába sorolni a művet, akkor valószínűleg a kamasz befogadók olvasási igényeit szolgálja ki leginkább, ugyanakkor erre a melankolikus hangulattal átítatott mesére fogékonyabb felnőtt olvasó is megtalálhatja magának a szórakozás, de főképp az élmény lehetőségét. Klaszikus gyerekkönyvként így aligha lehet kategorizálni, ugyanis a *Senki madara* inkább szétfeszíti ezeket a kereteket. Az egyik ilyen tényező a szexualitás leplezetlen jelenléte.³ Ugyan a nyugat-európai vagy főképp a skandináv gyerekirodalomban a szexualitás jelenléte önmagában még nem feszegetné a gyerekirodalomként való olvasás határait, magyar viszonylatokban ennek viszont nincs messzire nyúló hagyománya, sőt meglehetősen szokatlan, néhol botránykeltő is a jelenléte. Kérdés, hogy itt kapcsolódik-e a fent említett nyugati hagyományhoz a szöveg. Úgy vélem azonban, nem, hiszen itt inkább csak egy metaforikus, tehát korántsem naturalisztikus leírása jelenik meg a testi együttlétnek. Emellett a gyermeki távlat is hiányzik a műből, ami esetleg a szexualitás – a magyar gyerekirodalmi viszonyoknál relatíve – nyíltabb ábrázolása ellenére is egyértelműen gyerekirodalomként tehetné a *Senki madarát*. Tátos és Tori is kamaszként lépnek elénk, mindkettjük belső világa inkább a kamasz, felnőtt olvasóhoz áll közel.

A *Senki madara* kettős hagyományból táplálkozik. Ez pedig annak köszönhető, hogy a mese bravúrosan ötvözi a japán eredetit a magyar népmesei hagyomány motívumkészletével és jellegzetességeivel. A végtelennek tűnő tér, a magyar pusztá világa nem hat üresnek: megannyi magyar nép- és műmese sejlik fel mögötte, ám ezeket nem kritikátlanul használja a szöveg. A hős, aki hagyományosan elnyeri jutalmát, itt nincs jelen. A magyar népmese felnőtt. Tátos sorsa már nem olyan optimista, s a mű egész hangulata is melankolikus.⁴ A másik központi motívum a daru, mely egyúttal össze is köti a két mondavilágot. A japán kultúrában központi elem, és olyannyira megbecsültség övezi, hogy elterjedt tevékenységgé vált az origami daru hajtogatása, amelynek elkészítéséhez 3 „Együtt töltötték az éjszakát. Tátos úgy érezte, kilép a bőréből, kilép talán még a világból is – mint amikor tánc közben addig forgott, amíg elvesztette a saját középpontját, és egyszerre kipörgött belőle minden súly, minden gondolat, csak a határtalan, fényes semmi maradt, fájdalom nélkül, érzés nélkül, emlékek nélkül – olyan semmi, amiben ott van a minden. Most is nehéz volt a testébe visszatálcálni, de nem émelygés támadt a mozgás helyén, hanem hálás és puha nyugalom. Csak feküdt, hallgatta a lány mély, egyenletes lélegzését, és lassan átvette az alvása ritmusát.” SZABÓ T. Anna, *Senki madara*, Bp., Magvető – Vivandra, 2015, 26.

⁴ Mely melankóliát a magyar népmesének a japán kultúrával való vegyítése is eredményezheti. Ezt sugallja a könyvnek mint tárgynak a vizualitása is: a borító és az illusztrációk már említett, döntően fekete és szürke tónust használó megjelenése, a meleg színek hiánya.

mindig áldás és szerencse társul. A magyar folklórban is számos szokás kötődik az alakjához, például a daruzás, illetve a darutoll viselése, de a heraldikában és az irodalomban is fontos motívum. Tátos neve egyszerre utal a magyar sámánizmus és népmese alakjára. A táltos közvetítő erő a transzcendens és az immanens szféra közt. Tori neve szintén beszélő név, hisz japánul madarat jelent, az égi zóna képviselőjét. Így Tátos itt is ellátja a hagyományból örökölt feladatát, és egyfajta hidat képez az égit képviselő Tori és a földit jelképező pusztá világa között, ugyanakkor szerelmük emiatt sem teljesülhet be, hiszen a transzcendens sohasem állandó, mindig tűnékeny, épp emiatt Torinak – végzetszerűen – mennie kell, mint a transzcendens képviselője, nem maradhat Tátossal. Ez az a gazdag hagyomány, ami a mű rétegeibe van ágyazódva.

Ratkai Mária kritikájának központi gondolatszála például a karakterek közti szerelem és uralkodásvágy kérdése.⁵ Ez valóban lényegi elem a *Senki madarában*, már a cím is megelőlegezi ezt az olvasatot. Épp ezért nyújt termékeny táptalajt Tori és Tátos figurája is az azonosulásra az olvasónak, mert kettejük szerelme értelmezhető az első szerelem allegóriájaként. Tátos, aki ezelőtt még sosem volt szerelmes, a mese egyik jelenetében találkozik két falusi lánnyal, akik tyúkokat hoznak neki gyógyítani. Egyikük egy szóviccel erotikus síkra tereli a beszélgetést: „Értesz a tyúkokhoz igaz? – Már amelyikhez – nevetett fel gödrös arccal a húga, és megsuhogtatta virágos szoknyáját” (9.) Tátos azonban „nem értette, mit nevetgélnek”. Az első szerelmet tehát nem a falusi lányok flörtölgetése, hanem egy erősen patetikus jelenetsor, a Torival mint fehér daruval való találkozás jelenti. Itt már rögtön elkezdi körvonalazódni egy nagyon is aktuális párkapcsolati problémakör: a hatalom, és ebből következően a birtoklás kérdése. Tátos, még ha nem is a *Semmiért egészen* Szabó Lőrinc-i elvét akarja megvalósítani, de birtokba kívánja venni Torit. Több elem is utal erre, többek között az enyém birtokos névmás gyakori használata Torival kapcsolatban: „Ha most rádobná a subáját, ha a hátára venné és hazavinné! Érezte a madár szívdobogását, vagy talán csak a saját szívverését – a doboló, követelő vért, a birtoklás vágyának erejét: enyém, enyém, enyém.”(20.) Egy másik példa, hogy Tori többször is megtiltja Tátosnak,



5 RATKAI Mária, „Ha madarat szeretsz, égbolt légy, ne kalitka”, KULTer.hu, 2015. augusztus 01. <http://kulter.hu/2015/08/ha-madarat-szeretsz-egbolt-legy-ne-kalitka/> [Letöltés ideje: 2016. január 27.]

hogy festés közben figyelje, miként készülnek képei. Tátos azonban ég a vágótól, hogy ezt megszegje, s csak akkor csillapodik, mikor neki is lesz titka. Mégpedig az, hogy a közeli árustól megtudja: ha ezer darut sikerül hajtogatnia, teljesül egy kívánsága, ő pedig Torit kérné cserébe: „A fiú a papírdarvakra gondolt: már csak ötvenhét volt hátra. Itt maradsz, velem leszel, enyém vagy. – Senkié vagyok – szólalt meg Tori, pedig Tátos biztosan tudta, hogy nem mondta ki hangosan a kívánságát.” (47.) Ez a daruhajtogatás a szenbazuru japán hagyománya, Tátos számára a lánc, amivel Torit magához kötné, így itt az uralkodás egyfajta metaforájává lényegül át.

Ez azonban nem lehetséges: Toriban ég a szabadságvágy, az ő sorsa már a nevében kódolva van. A madár pedig mint a szabadság szimbóluma ugyancsak előrevetíti azt a melankolikus végkifejletet, ami végül be is következik. Tátosnak rá kell ébrednie tehát, hogy ahogyan az első szerelem sem örök, úgy neki is el kell engednie a lányt. Tori a festéshez ugyanis saját tollait használja el, egyre gyöngébb lesz, így ha vele marad, előbb-utóbb mindenképp meghal. A metamorfózis oda-vissza történetével Tori alakja kettős természet ölt: egyrészt emberi formában mint Tátos szerelme identifikálódik; madáralakjában pedig szabad lény, azaz senkié.

Szabó T. Anna kisregénye nem tekinthető egyértelműen gyerekirodalmi alkotásnak. A műfaj kereteit ugyanis nem csupán a karakterek összetettsége, a hagyományokkal való művészi bánásmód, a mű hangulatának melankóliája és a *Senki madara* nyelvét mélyen átható filozofikus fejtegetések és azok líraisága feszíti szét, hanem a szexualitásnak a – magyar gyerekirodalomtól idegen – nyílt ábrázolása is. „Én magam voltam az elképzelt célközönség – de nemcsak a mai magam, hanem mondjuk hat-hétéves koromtól. Álmodozó, idealista kislány voltam, szerettem volna ezt a szerelmes mesét, a madár, a táj és a kutya kötötte volna le a fantáziámat, a mélyebb rétegei nem érdekeltek volna; kamaszkoromban a magány- és az elválás-motívum érintett volna meg; felnőttkoromban pedig a művészetelmélet. Szerintem kiskamasz kortól idős korig olvasható ez a könyv – kilencetől kilencvenkilencig, ahogy mondani szokták.”⁶ – fogalmaz a szerző a Literának adott interjújában. Ezzel egyetértve nem gondolom, hogy érdemes volna e könyvet egy kategóriába besorolni – pláne nem gyerekirodalmiba. Mégis, a *Senki madara* melankolikusabb világával, és a szintén 2015-ben kiadott, már sokkal inkább gyerekirodalmi műként olvasható *Fűszermadárral* Szabó T. Anna bizonyítja, hogy a hagyományok reflexív összemosásával olyan textuális világok megteremtésére képes, mely teljesen beszipantja olvasóját, Rofusz Kinga illusztrációi pedig teljes mértékben hozzájárulnak ehhez, kiegészítik a művet.

(SZABÓ T. ANNA, *Senki madara*, ill. ROFUSZ KINGA, Budapest, Magvető–Vivandra, 2015.)

6 VARGA ÁGNES, *Szabó T. Anna: Gyerekfejjel gondolkodni*, Litera.hu, 2015. április 22. <http://www.litera.hu/hirek/-74966> [Letöltés ideje: 2016. január 27.]

Ivancsó Mária (1988) Debrecen. A DE–BTK Irodalomtudományok Doktori Iskola első-éves PhD-hallgatója, az Alföld Stúdió és a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Ivancsó Mária

MEGHALLGATÁS ÉS ELHALLGATÁS – MEGOLDÁSI KÍSÉRLETEK EURÓPA KULTURÁLIS VÁLSÁGÁRA?

Michel Houellebecq 2015-ös, *Behódolás* című regényének alapszituációja szerint valamikor 2017 után, Franciaországban egyre befolyásosabbá válik a Muzulmán Testvériség nevű párt, amely megoldást kínál Európa kulturális válsághelyzetére. Új társadalmi rend kialakulásának lehet tanúja az olvasó, és maga dönthet arról, hogy ezt utópiaként vagy disztópiaként olvassa. A provokatív, ironikus szöveg tehát olyan témát jár körül, amely egyrészt a paratextusok (a borító és a mottó) által felvetett kereszténység-izlám ellentétre épül, másrészt túl is mutat azon.

A magyar borítón a *Mona Lisa* látható, a jól ismert nőalakot fekete lepel fedí, csak a szem és a kéz maradt szabadon. A burka egyfelől egyértelmű vizuális jelölője a muszlim előírásoknak, másfelől itt – mint jelkép – talán meg is kopott, hiszen a regényszövegben szereplő arab lányoknak már-már állandó jelzője a „lefátyolozott”. Joris-Karl Huysmans mottóként használt sorai¹ pedig csak a katolicizmussal szemben fogalmaznak meg ellenérzést, az imádkozást akadályozó külsőségekre (tömjénes, viaszos levegő, zsoltárok, énekek) helyezve a hangsúlyt, az imádkozás igénye és kudarca azonban nem feltétlenül felekezettfüggő. E paratextus fontosságát az is megerősíti, hogy az E/1. személyű narrátor, François, aki a Sorbonne-on tanít irodalmat, a regény első bekezdésében elárulja, Huysmansról írta doktori értekezését. A témaválasztás indoklásában keveredik a professzionális, irodalomtudósi és a magánemberként kinyilvánított érdeklődés (Huysmans könyveinek szinte szerzőelvű olvasata alapján François barátjának tekinti a rég halott szerzőt).² A szövegben átjárhatóvá válik a szerzői és a narratori pozíció („egy író mindenekelőtt emberi lény, aki jelen van a könyveiben”), ebbe a kölcsönhatásba épül be Huysmans munkásságának feldolgozása, ami az írói és az olvasói pozíció közötti határokat mossa el: „Csak az irodalom teszi lehetővé, hogy kapcsolatba lépjünk egy halott emberrel, közvetlenebbül, teljesebben és mélyebben, mint egy élő baráttal egy beszélgetés során.” (11.)

1 „Ejnye, illett volna, hogy megpróbáljak imádkozni, [...] de imádkozni? Nincs kedvem hozzá; kerülget a katolicizmus”. Michel HOUELLEBECQ, *Behódolás*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Bp., Magvető, 2015, 7.

2 „Időközben [Huysmans] valahogy megoldotta, hogy mindenféle könyveket írjon, és e könyvek alapján én majd száz évvel később barátomként tudjak tekinteni rá”. (10.)

Nem lehet véletlen, hogy a kínai és az arab hallgatóknak még nevük sincs, főként az utóbbiak François számára arctalan csoportokként vannak jelen az egyetemen, akik az előadásra is burkában ülnek be. Úgy tűnik, François-t nem érdekli a hallgatók neve, ami nemcsak egy általános problémára, az egyetemi oktatás személytelenségére hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy a narrátor fél, mégpedig a burkát viselő diáklányok családtagjaitól, akik felfegyverkezve tesznek látogatást az egyetemen. A töredékes információk alapján korábbi, egyetemi oktatók elleni támadásokra lehet következtetni, és bár François pletykának minősíti ezeket, mégis úgy kommentálja magában azt, amikor két arab és egy fekete férfivel találkozik, hogy „ezúttal jól ment”. (32.)

Houellebecq szövege nem transzparens abban a tekintetben, hogy arra nem derül fény, vajon azért olyan közömbös(nek tűnő) a narrátor az őt körülvevő történésekkel szemben, mert ilyen a természete, vagy azért, mert már semmi sem tudja sokkolni. Abból, amilyen természetességgel a Nagymecset jelenlétéről, a mindennapos vízpipázásról, a mentatea-fogyasztásról, a közel-keleti konyháról, illetve a Muzulmán Testvériség nevű párt politikai téren betöltött szerepéről ír, az utóbbi tűnik valószínűbbnek. (Bár épp a közélettel kapcsolatban jegyzi meg François, hogy egyáltalán nem érdekli, e bekezdés után mégis részletesen beszámol a választási kampányról és az egyes pártok százalékban kifejezett népszerűségéről.) Az egyik legszórakoztatóbb jelenet arról szól, mennyire nehéz megoldani az étkezést a köztársaságielnök-jelöltek televíziós vitája közben, melynek rendkívüliségét a narrátor hosszú sorokon keresztül magyarázza: „A vitát szerdán tartották, ez nem könnyítette meg számomra a dolgokat; előző nap vásároltam egy mikrózható indiai étel-összeállítást, és három üveg asztali vörösbort.” (53–54.) François távolságtartó magatartása ilyen mondatokban manifesztálódik: „A média leadott néhány sokkoló riportot két évvel azelőttről, akkor voltak az első fegyveres összecsapások, de mostanában már egyre kevesebbet beszéltek róluk, valahogy elcsépeltnek tűnt a téma. Néhány éven, sőt nyilván néhány évtizeden át a *Le Monde*, és úgy általában a balközép összes újságja, vagyis valójában az összes újság rendszeresen ostromozta a »Kasszandrákat«, akik polgárháborút vizionáltak a muszlim bevándorlók és a bennszülött nyugat-európai lakosok között.” (55.) Ez a megfogalmazás egyrészt lehetővé teszi, hogy összemosódjon François és a média álláspontja, másrészt előkészíti azt az információt, melyet Kasszandra mítoszának részletes ismertetését követően olvashatunk: a média hallgat és elhallgat.

A hallgatás többféle módon irányítja a regényszöveget. A lövöldözésre fülelés két érzékszervi tapasztalatot kapcsol össze: a koktélozás közben még tagadhatatlan a fegyverropogás, később Godefroy Lempereurnél, François új, az aktuális politikai helyzetet átlátó kollégájánál azonban már bizonytalan az elbeszélő, sőt a látás olyan módon írja felül a hallást, hogy nemcsak a gépfegyversorozatok zaja nem hallatszik be a szobába, hanem a szöveg a lövöldözés tényét is tagadja. François következetesen hallgat, hogy beszélgetőpartnerét szóra és információinak megosztására bírja. Ez azonban nemcsak meghallgatás, hanem elhallgatás is, hiszen nem igazán avatja be saját nézeteibe, gondo-

lataiba Lempereurt. Egy másik esetben Tanneur, az ex-titkosrendőr olyan értesüléseket oszt meg François-val, amelyeket normál körülmények között biztosan megtartana magának. (Arra, hogy Tanneur miért teszi ezt, nem kap magyarázatot az olvasó.) Az aktuális politikai helyzetet megvitató beszélgetések elég egyoldalúnak tűnnek: François jóformán csak egy-két szavas közbevetéseket tesz, melyek után továbbhümpölyög a partner mondatfolyama. A diskurálások rendre azzal zárulnak, hogy az elbeszélő megjegyzi, csend lett, a beszédpartner elhallgatott és/vagy belekortyolt az italába.

Az implicit véleményformálás vagy ennek hiánya, a személytelen megfogalmazások sem teszik könnyebben olvashatóvá a regényt: a narrátor pozíciója sok esetben megfoghatatlan, illetve összezsúszik annak a pozíciójával, akiről éppen beszél. Erre az egyik legnyilvánvalóbb példa az a leírás, amely Mohammed Ben Abbasnek, a Muzulmán Testvériség elnökjelöltjének televíziós sajtótájékoztatójáról szól. „Már jó ideje megfigyeltem, hogy Mohammed Ben Abbas jelenlétében még a legpimaszabb, legerőszakosabb újságíró is elkábul, elgyengül. Pedig szerintem nyugodtan fel lehetett volna tenni néhány kellemetlen kérdést.” (113.) Hogy ezek a kérdések kinek lehetnek kellemetlenek – az újságíróknak, Ben Abbasnek vagy magának az elbeszélőnek –, nem derül ki. A narrátor nem magát a sajtótájékoztatót írja le, hanem az arról alkotott reflexióit, ezért nem egyértelmű, hogy a koedukált oktatás megszüntetéséről, illetve a muszlim hitre való kötelező áttérésről szóló kérdések François személyes kérdései, vagy olyanok, amelyeket az újságíróknak kellene föltenni Ben Abbasnek, vagy esetleg ezek Ben Abbas visszavágásai. A narrátor véleményformálása kimerül a pontosabban meg nem határozott „általános kételkedés”-ben és abban, hogy szerinte azért nem látja a helyzet ijesztőségét és újdonságát, mert Ben Abbas így manipulálta őt és összes többi hallgatóját (113.). A felelősségteljes gondolkodás alóli kibújást jelzi az is, hogy másnap, visszagondolva a magánéletében és a politikai téren lezajlott változásokra (Franciaország a polgárháború felé sodródik, François szerelme, Myriam pedig bejelentette, hogy napokon belül elköltözik az országból), François arra vágyik, valaki hozzon rendbe (helyette) mindent. A regény e pontján a cím relevanciája is megkérdőjeleződik, mert az apolitikusság, a felelősség elhárítása nem feltétlenül értelmezhető valódi, tudatos behódolásként, önként vállalt alávetettségként.

Huysmans szövegbeli jelenléte már-már zavaró: minduntalan az olvasó elé tolikodik. François időről időre felidézi doktori értekezését, viszonyát e szöveghez és Huysmanshoz, majd ezt valamilyen, a saját szerelmi életéhez kapcsolódó analógiával fejezi be. Annak a csapongó, a mechanikus olvasást és a naplószerű szövegfolyam lendületét megtörő epizódnak is Huysmans az egyik központi alakja, amely Brunóról és Annalise-ről szól (95–100). Bár a történet nem kötődik szorosan a cselekményhez, az, ahogyan beépül a naplószerű regényszövegbe, mintegy kicsinyítő tükörként képezi le az elbeszélő csapongó gondolkodását, például ahogyan a gyümölcslevekről – teljesen oda nem illő módon – eszébe jut a volt doktori iskolás csoporttárs Bruno, majd felesége, a főzni nem tudó Annelise, és az egész történetet átszövi François Huysmans-nak a *Házasság* című regé-

nyéhez fűzött kommentárja. Úgy tűnik, mintha ez az epizód csak azért került volna a regényszövegbe, hogy irodalmi eszme-futtatása ne lógjon ki.

Már ezek is beszédes példák, Huysmans jelenléte azonban körülbelül a regény utolsó harmadában még markánsabbá válik, különös módon úgy, hogy François egyre inkább elszakad az életét kísérő irodalmi baráttól: a szerzetesházban tett látogatás, bár teljesen huysmans-i befolyásra történik, nem hoz megnyugvást. „Nem tudtam volna már pontosan megfogalmazni, miért is vagyok én itt; néha halványan felvillant az értelme, majd szinte azonnal el is enyészett; de nyilvánvalóan nem sok köze volt Huysmanshoz.” (223.) Egyfelől sokkal inkább a testi leromlásból, a törődöttségből való kilábalás az, ami motiválhatja François-t, hiszen úgy érzi, még férfikora teljében van. Másfelől miért is ne lett volna köze a szerzeteseknél töltött időnek Huysmans-hoz? A narrátor intellektuális életének megkoronázása, még a sokak által dicsért doktori disszertációt is felülmúló Huysmans-tanulmány nem tud elkészülni katolikus közegben, hanem Robert Rediger – a Sorbonne új rektora, aki már régóta muszlim hívő – többszöri térítők munkája és az iszlámra való áttérés tervezése hozza meg az ihletet, egyúttal a lehetőséget is arra, hogy immár muszlim hitűként visszatérjen a kényszernyugdíjazásból az egyetemi katedrára.

Különös, hogy bár műfajilag a regény (anti)utópiának is tekinthető, valószínűleg szándékosan mégsem ez a leghangsúlyosabb vonás a szövegben, hanem a lét általános kérdései, az elmagányosodás, az emberi kapcsolatok kezelésének kudarca. A társadalom által elvárt, lineárisan fejlődő, házasságban és családalapításban kiteljesedő szerelmi kapcsolatokat működésképtelen modellként írja le az elbeszélő. Számára egyszerűbb egyetemi oktatóként is diáklányokkal viszonyba bonyolódni, úgy, ahogy egyetemistaként is tette. A csak keresztnevükön említett, mindenféle identikus jegyet nélkülöző nők mindössze olyan állomásokat képviselnek François életében, ahol két ember életútja egy időre összetalálkozik, majd nem túl sokára szét is válik. Ez az elidegenítő gesztus több szinten is működik, hiszen egyrészt a narrátor távolságtartó attitűdjét képezi le („Nem éreztem magamban elég erőt, hogy fenntartsak egy szerelmi viszonyt, és el akartam kerülni minden csalódást, minden kiábrándulást” 22.), másrészt a szöveg olvasóját provokálja. Figyelemre méltó, hogy miközben úgy tűnik, mindenkinek veszélyben van az élete (lövöldözés az utcákon, holttestek a benzinkútnál), François azon mereng, mintegy a felelősen gondolkodó értelmiségi szerepen ironizálva, hogy mennyire magányos. Bár a kortárs politikusok (Marine le Pen, Angela Merkel, Nicolas Sarkozy) emlegetése megteremthetné azt az illúziót, hogy az európai politikai élet fontos és meghatározó szereplőiként a narrátor életére is hatással vannak, ez az illúzió azonban elenyészik, amint François Sarkozyvel kapcsolatos gondolatait olvassuk: „Az volt az érzésem, hogy Sarkozy a lelke mélyén lemondott a dologról [ti. a politikai életbe való visszatérésről], s hogy 2017 után végleg lezárta életének eme szakaszát. Másnap korán reggel indult a gépük [ti. Myriaméké]. [...] Tudtam, hogy ezután már nagyon egyedül leszek” (120–121.). Egyrészt úgy tűnik, mintha Sarkozy itt, e mondat erejéig François alteregója lenne, a narrátort valójában nem

a politikus pályája foglalkoztatja, hanem az életük hasonlósága. Másrészt a repülőgép indulásáról szóló mondatnak nyilvánvalóan nem Sarkozy az alanya, hanem Myriamnak, François utolsó szerelmének családja, de ezt csak a grammatikai formából lehet kikövetkeztetni, ami arra utal, hogy François az eszmefuttatás alatt Myriamra gondolt. A Dél-nyugat-Franciaország felé történő menekülésszerű utazás ébreszti rá arra, hogy sosem nyaralt együtt a lánnyal, mintha most realizálná, hogy a szerelem talán kimenthetné magányából. A szövegből nyilvánvaló, hogy François többet érez Myriam iránt, mint eddig bárki más iránt élete során, mégis ugyanúgy „szerelemfélét”-t emleget az egyszer látott escort-lánnyal, mint azzal a nővel kapcsolatban, akivel még közös életét is elképzelte néhány napján (203.).

A fejlődésregény műfaját is ironikusan kezeli a szöveg. Az olvasó előzetesen azt várja, hogy François muszlim vallásra térésének jól követhető íve lesz. Ehelyett a narrátor gondolatai azon járnak a térítés hallgatása közben, hogy milyen praktikus, hogy Rediger-nek különböző korú feleségei vannak, illetve az elfogyasztott ételek és italok terelik el a figyelmét. Bár François-ból hiányzik az intellektuális ellenállás és a vitakészség a muszlim valláshoz kapcsolódó átfogó tanokkal szemben, az egyetemen megpillantott fehér fátylas diáklányról azonban meglepő módon mégis egy kerengő képe idéződik föl benne. Nem szerepel a szövegben expliciten, de e kép erős vizualitása az apácákhoz, vagyis a katolikus vallás képviselőihez is köthető, a narrátor talán így helyezkedik szembe az iszlámmal tudat alatt (276.). A tanulási folyamathoz tartozik Rediger cikkeinek olvasása és elemzése, illetve az ő áttérésének helyszínére, Brüsszelbe való látogatás. Ez az utazás akár Mohamed hidzsrája is lehetne François életében, mégis már az utazás kezdete végtelenül ironikussá válik azáltal, hogy a narrátor ismét az étel felől kutatja a muszlim hatalomátvétel látható jeleit, és mindössze annyit vesz észre, hogy a vonaton hagyományos és halál menü közül lehet választani (289.). Az áttérési ceremóniát jövő idejű formában olvashatjuk, tehát a regény cselekményének idejében ez egy fiktív áttérésnek tekinthető, mintha a már megtörtént eseményről akarná elhitetni az elbeszélő, hogy ez egyelőre pusztán csak fantázia.

A regény zárása a lehető legtávolabb kerül a lineáris fejlődéstől, sokkal inkább valamiféle körköröséget képvisel, hiszen François a családi, apai mintával hozza összefüggésbe azt, hogy az iszlámnak köszönhetően új életet kezd.³ Úgy tűnik, François az apja viselkedésében – aki szintén képes volt a korábitól gyökeresen eltérő életformát létrehozni – találja meg saját behódolásának végső indokát. A vallási ellentétekre rájátszó provokatív borító ellenére a regény azt állítja a középpontba, hogyan képes az ember mindent megtenni azért, hogy a számára természetes és otthonos közegben – ez François számára a Sorbonne – maradhasson, és ott találhassa meg az egyéni boldogságát.

(MICHEL HOUELLEBECQ, *Behódolás*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest, Magvető, 2015.)

3 „Ahogy néhány évvel ezelőtt az apámmal is történt, az én életemben is új esély kínálkozott.” (309.)

Tófalvi Kata (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának anglisztika mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője.

Tófalvi Kata

■ VILLÁMVIZIT ÍRORSZÁGBAN ÉS SKÓCIÁBAN

Tavaly márciusban és júniusban azon szerencsések közé tartozhattam, akiknek lehetőségük nyílt két rövid csoportos tanulmányúton részt venni a Campus Hungary ösztöndíj jóvoltából. Márciusban Írország fővárosába, Dublinba utazhattunk el, júniusban pedig Skócia várt ránk. Anglisztika szakosként rendkívüli lehetőségnek és izgalmas kalandnak ígérkezett mindkét utazás, hiszen az addig elsajátított irodalmi, kulturális és történelmi ismereteinket ezúttal személyes tapasztalatainkkal tovább gazdagíthattuk.

Szent Patrik napján érkeztünk az ír fővárosba, így jócskán kivettük a részünket az ünnepi forgatagból. Szent Patrik történelmi jelentősége leginkább abban áll, hogy hathatós misszionárius munkájával elvetette a keresztény hit magjait Írországban. A Szentháromság szemléltetésére használt lóhereszimbólum (shamrock), és a zöld szín immáron a smaragd sziget nemzeti jelképévé nőtte ki magát. A püspök halálának napja március tizenhetedike, amely évszázadok óta egyházi és világi ünnepnek számít az ír keresztények között, bár napjainkban már inkább maskarádéval, utcabállal és felvonulással ünnepelek. Mindebbe turistaként sem nehéz bekapcsolódni, hiszen az ajándék- és vegyesboltok bőségesen árulják a zöld színű pólókat, sapkákat, óriás cilindereket, sálakat, parókákat, lóhere alakú hajcsatokat, arcfestékeket, kitűzőket és kobold jelmezeket. A városban színes parádén vonulnak fel az ünnep alkalmából, aminek a keresztény gyökerekhez való kapcsolódását meglehetősen reménytelen vállalkozás lenne fellelni, hiszen elsősorban hatalmas jelmezes robotok, mesefigurák, rovarok, illetve mechanikus szobrok és steampunk masinák lejtenek végig az utcákon, olykor techno zenére, máskor opera muzsikára. A szemlélő számára mindez meglehetősen pszichedelikus látványt nyújt.

Ha sikerül a Szent Patrik napi ünneplést és tömeget túlélnünk, akkor érdemes a városban is szétnézni, hiszen rengeteg irodalmilag és történelmileg jelentős látnivalót kereshetünk fel. A félmillió lélekszámú Dublin a fővárosokra jellemző pörgést, és a piros téglahomlokzatú, fekete kovácsoltvas kerítéssel körülölelt házak bájos hangulatát egyesíti magában. Itt található az ország legrégebbi egyeteme, az 1592-ben alapított Trinity College, amely tudományos jelentősége és gazdag könyvtára mellett grandiózus építészeti adottságai miatt is a város egyik legjelentősebb turistalátványossága. Érdemes még felfi-

gyelni a város joyce-i emlékeire is. Dublin hűségesen fenntartja Írország egyik legnagyobb írójának, James Joyce-nak a mítoszát; az utcákon sétálva, akár gyalogtúrákra benevezve is felfedezhetünk különleges emléknymokat. Az író legnagyobb művében, az *Ulysses*ben örökítette meg a várost, s manapság Dublin mintegy önmaga szimulákrumaként erre lelkesen reflektál: a regényben szereplő utcákon, épületekben, múzeumokban, pubokban és patikákban bukkanhatunk rá egy-egy apró joyce-i történetre.

Ahogy minden turisztikailag vonzó városban, Dublinban is érdemes letérni a turistaösvényekről, és önállóan belevetni magunkat a város sűrűjébe. Esetemben ez egy antikváriumtúrát jelentett, ami azon túl, hogy a több kilónyi könyv beszerzése miatt megnehezítette a hazautat, végigvezetett a belváros zezzugos utcácskáin, hangulatos sikátorain, romantikus gyaloghídjain és zsúfolt vásárcsarnokain. Meglepődve tapasztaltam, hogy Dublinban sok könyvesbolt leginkább egy kényelmes nappalira, vagy hanglemezüzletre hasonlít. Különösen igaz ez a használt könyveket árusító helyekre, ahol sokszor komfortos kanapék, fotelek, párnák és néha egy csésze kávé várja az olvasgatni vágyókat; a könyvek mellett pedig igen kelendők a bakelitlemezek is.

Ha Írországról van szó, akkor lehetetlen kihagyni a felsorolásból az ír pubkultúrát. A város több whiskeykészítő üzemébe és sörfőzdéjébe is ellátogathatunk, ha behatóbban szeretnénk tanulmányozni ezen italok gyártását. De a leghatásosabb módja a velük való ismerkedésnek mindenképpen az, ha beülünk a bárókba és a helyiek körében kóstoljuk meg őket. Erre a legnépszerűbb hely a méltán híres Temple Bar fiatalokkal, turistákkal és művészekkel zsúfolt negyede, de kifejezetten szimpatikus vonása Dublinnak, hogy még a külvárosi, turisták által kevésbé látogatott helyeken is hangulatos és igényes pubok várják vendégeiket, sokszor élőzenével megalapozva a hangulatot. Ami pedig az italokat illeti: a Guinness sörön túl is van élet, így kezdjük el idejében a kóstolást, mert a nagy választéknak hála időbe telik, míg mind sorra kerül.

Az írországi élmények hatása még alig kopott meg, amikor a következő sikeres pályázatnak hála ismét útra kelhettem. Skóciai kalandozásunkat Edinburgh történelmi belvárosában kezdtük el június elején. A középkori városmag historikus emlékeivel, lejtős, macskaköves utcáival és skót dudás utcazenészeivel valóságos turistaparadicsom. Népszerű látványosság az edinburghi vár, ami későbbi sétáinkhoz is képeslapszerű háttérrel biztosított, mivel a belváros legtöbb pontjáról jól látható. Nem tériszonyosoknak való a Scott Monument, ami az egyik legnagyobb skót írónak, Sir Walter Scottnak állít emléket. Emellett kilátóként is funkcionál, hiszen fel lehet mászni a 61 méter magas, gótikus szobrokkal és vízköpőkkel ékesített torony tetejéig, ahol páratlan látvány tárul elénk. Felfedezőtúránk közben érdemes a Calton Hillen megpihenni. Sok turista választja ezt a parkot, hogy szusszanjon egyet, nem is ok nélkül: a legtöbb képeslaphoz erről a helyről készítenek képet. A történelmi és György korabeli épületekben gyönyörködve felfedezhetjük az edinburghi városépítészet egy olyan rejtett modern vonását, amiből érdemes lenne tanulnunk. A városmagban található Princes Mall bevásárlóközpontot a föld alá

süllyesztve építették meg, teteje így egy vonalba esik az utca szintjével, azért, hogy ne zavarja a városképet, és ne takarja a kilátást a várra. Edinburghi tartózkodásunk legmeglepőbb és egyben legemlékezetesebb vonása mégis az időjárás volt: az előrejelzéseknek megfelelően jó alaposan felkészültünk a hidegre és az esőre, mégis tartós napsütés és nyári hőség fogadott bennünket. Nem túlzás azt állítani, hogy hatványozottan kijutott nekünk a „freaky Scottish weatherből” – a skótok így hívják azt, amikor legalább egy napig nem esik az eső.

Pár nappal később Glasgowba tettük át székhelyünket, aminek városképe és hangulata merőben eltér attól, amit Edinburghban tapasztaltunk. Glasgow egy zajos iparváros, de mindamellert rendkívül fiatalos is, s bővelkedik mozikban, pubokban és szórakozóhelyekben. A művészeti élet igen színes, és utánpótlásban sincs hiány: a Glasgow School of Art aktuális szemesztert záró kiállítása számomra igazán izgalmas és inspiráló volt. Emellett a Glasgow Universityt is érdemes meglátogatni, amelynek gótikus stílusú épületei a Harry Potter filmekből lehetnek ismerősek, de itt található Skócia első múzeuma, a Hunterian is, ami jelentős természettudományos és szépművészeti gyűjteménnyel rendelkezik.

Skócia rendkívül híres a kastélyairól. A lankákon járva gyakorta útba eshet közülük egy-kettő, hiszen több mint 1200 kastély található az országban. Ha idő szűkében vagyunk, vagy kényelmes megoldást keresünk, akkor érdemes a helyi utazási irodák kínálataiból válogatnunk, hiszen sokan szerveznek rövid kastélylátogató túrákat országszerte. Így látogattunk el mi is a Holy Islanden található Lindisfarne Castle-höz, illetve a tőle délre található Alnwick Castle-höz. Két, jellegében igencsak eltérő épületet volt szerencsénk megcsodálni. Lindisfarne 1550 táján épült az apró szigeten található sziklaképződményre, amelyet csupán apálykor lehet megközelíteni. Az angol-skót határvonalon fekvő várnak és vidékének földrajzi helyzetéből adódóan küzdelmes történelme volt, egykor a vikingek is ostromolták. A táj festőien zord szépséggel bír, amire a csípős tengeri szél is rásegít. Alnwick ezzel szemben egy fényűzően berendezett lakályos kastély, amely Northumberland hercegének téli rezidenciájaként szolgál, a fennmaradó időben pedig nyitva áll a turisták előtt – már ha éppen nem filmet forgatnak benne. A kastélyhoz tartozik egy 17 hektáros park, az Alnwick Garden, amely kávézóval, csobogókkal, bambusz labirintussal, rózsakerttel és cseresznyéssel várja a kanyargós ösvényein barangolni vágyó látogatókat. Érdemes ezeket a kastélytúrákat kihasználni, hiszen az épületek nyújtotta látnivalón túl, ha csak egy röpke időre is, magát a vidéki Skóciát is megtekinthetjük.

Ha Skóciában jár az ember, egy dolgot semmiképp sem érdemes kihagyni: a skót Felföldet. Mi mertünk nagyot álmodni, és egyetlen napba sűrítettünk bele egy több mint 400 kilométeres buszkirándulást, amelynek során rengeteg élménnyel gazdagodtunk. A Felföld lélegzetelállító a felhőpamacsokba burkolózó hegyekkel és a köztük húzódó vadregényes völgyekkel. Elhaladtunk Skócia legnagyobb tava, az 56 kilométer hosszú Loch Lomond mellett, amely híven példázta a skót tavak jellegét: rendkívül hosszúak és

számtalan apró szigettel pettyezettek. Ezután egy GlenCoe-ban tartott pihenőnek hála végképp elakadt a szavunk, hiszen nem mindennapi látványban volt részünk a fölénk magasodó fenséges hegycsúcsokat figyelve. A helyszínen állomásozó (és az élő turizmust kiszolgáló) skót dudás aláfestő zenéje pedig remekül kiegészítette az élményt. Utunkat folytattuk észak felé, a táj pedig egyre zordabb képet kezdett mutatni; a látvány hangulata már-már Középfölde komisz vidékeire emlékeztetett. Loch Nessnél mellénk szegődött az esős, szürke skót időjárás, ami egészen hazáig kísért minket. Bár a Loch Ness-i szörnyet nekünk sem sikerült megpillantanunk, az ország legnagyobb víztömeget magába foglaló tava – a maga 40 kilométeres hosszúságával – így is emlékezetes látkép maradt. A nap végén elcsigázva, de végtelenül lenyűgözve tértünk haza szállásunkra; a skót Felföld mindnyájunkra mély benyomást tett.

Bár a rövid tanulmányutak jellegéből adódóan nehezebb megismerni a helyi életvitelt és a lakosokat, arra mindenképpen remek lehetőséget nyújtanak, hogy egy röpke időre betekintést kapjunk a városok és vidékeik hangulatába és látnivalóiba. Felejthetetlen élményekkel gazdagodtunk, és barangolásaink kedvcsinálónak sem voltak utolsóak, hiszen ami idő szűke miatt kimaradt, az továbbra is vár ránk, hogy visszatérjünk és felfedezzük.



Mikoly Zoltán (1992) Szolnok, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának német nyelv, irodalom és kultúra mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkolégium tagja, a DETEP résztvevője. A 2015. évi OTDK germanisztika szekciójában II. helyezést ért el.

Mikoly Zoltán

„ITT LEGKISEBB A BIZONYOSSÁG, LEGNAGYOBB A SEJTELEM.” AZ ELBIZONYTALANÍTÁS NARRATÍV STRATÉGIÁI HERTA MÜLLER *SZÍVJÓSZÁG* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BEVEZETÉS

Tanulmányom kiindulópontját egy, a címbe is beemelt, Herta Müller poetológiai esszéit tartalmazó kötetből származó idézet képezi,¹ mely implicit módon a sejtelmet és a bizonytalanságot a totalitárius hatalomstruktúrák konstitutív tulajdonságaiként definiálja – éppen úgy, ahogy azt Hanna Arendt is teszi politikaelméleti munkájában.² A diktatúrák eme két, mondhatni általános jellemzője a totalitarizmus működési mechanizmusait tematizáló *Szívjóság* című regénynek is elengedhetetlen kelléke. A fenyegető sejtetem és bizonytalanság ugyanakkor nemcsak a regény diegetikus világának szereplőire van hatással, hanem a mű olvasása közben a befogadóra is. E kettősséget szem előtt tartva arra a kérdésre keresem a választ, hogy az elbeszélői diskurzus milyen narratív technikákkal próbálja meg az olvasó számára is megtapasztalhatóvá tenni a totalitarizmus elnyomó atmoszféráját, és hogy a regényvilágban megrajzolt diktatórikus hatalom milyen hatással van az abban élni kénytelen szereplők identitáskonstrukciójára. A kérdésfelvetés megválaszolása olyan szövegekhez, a nyelvi megformáltságra koncentráló, esetünkben részint narratológiai olvasásmódot követel, mellyel a tanulmány az újabb, a biografikus-referenciális vonatkozásokat és a román-német történelmi kontextust az értelmezés peremére szorító Müller-kutatások közelében kíván elhelyezkedni.³

1 Herta MÜLLER, *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin, Rotbuch, 1991, 31.

2 Vö. Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BRAUN Rónert, SERES Iván, ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor, Bp., Európa, 1992, 488.

3 A Müller-kutatások jelenlegi helyzetéről bővebben: Anja K. JOHANNSEN, *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, transcript Verlag, 2008, 10–13.

Ennek fényében egyrészt a szöveg diszkurzív szintjén jelen lévő, az olvasóra kiható narratív elbizonytalanító effektusok bemutatására kerül sor, melyek a narrátornak, az elbeszélés módjának, helyének, idejének, illetve az elbeszélte világ helyének és idejének alapos vizsgálatán keresztül férhetőek hozzá. Meg kell azonban jegyezni, hogy az elbeszéléstechnikai vizsgálódásra e tanulmány keretei között terjedelmi, illetve nyelvi okokból kifolyólag csak vázlatosabb formában kerülhet sor.⁴ Másrészt pedig – s írásomban ezen van a nagyobb hangsúly – az elemzés külön tárgyalja a szereplők hatalom általi elbizonytalanítását/elbizonytalanodását, és az ennek következtében torzult identitáskonstrukciójukat. E két hasonló – de a szöveg két különböző szintjét érintő – problémafelvetésből adódik, hogy a tanulmánynak egyben feltett szándéka az elbeszélői diskurzus és az elbeszélte történet egymásba fonódásának felmutatása.

A fragmentális elbeszélés két nagyobb narratívából tevődik össze: a fő cselekményszál – mely a négy barát, Edgar, Kurt, Georg és az anonim női elbeszélő mindennapjait, a Pjele általi kihallgatásokat mutatja be – az elbeszélővel identikus gyermekre való visszaemlékezések, a gyermeknarratíva szálai szakítják meg. E két narratívát az állandóan visszatérő asszociatív képek mellett az elemzés szempontjából nagyobb jelentőséggel bíró hatalom omniprezenciája köti össze.⁵ Jóllehet a két cselekményszál ennek köszönhetően elválaszthatatlan egymástól, tárgyalásukra metodológiai okokból külön-külön kerül sor.

A SZÖVEG MINT AZ OLVASÓ ELBIZONYTALANÍTÁSÁNAK DISKURZUSA⁶

A német nyelvű szöveg narratológiai vizsgálata a szöveg szintjén különböző – a befogadóra kiható – elbizonytalanító effektusok működését tárja fel. Ezekben jelentős szerepet játszik a fő cselekményszál homodiegetikus narrátora, aki oly módon rendel minden egyes eseményt a saját elbeszélői diskurzusához, hogy közben az Eke által megfogalmazott „perem poétikájához” (Poetik des Randes)⁷ mindvégig hű marad: vagyis minden eseményt a saját perspektívájából látat, leginkább a saját hangján közvetít, s közben nem enged betekintést a többi szereplő lelki világába. Az elbeszélői hang és az elbeszélte

4 A regény magyar nyelvű fordítása – a némethez képest deszemantizált igeidőrendszer miatt – sajnos nem teszi lehetővé azt a teljes körű narratológiai vizsgálatot, melynek német nyelvű publikálására már sor került: MIKOLY Zoltán, „Hier ist die Gewissheit am kleinsten, die Ahnung am Größten.”: *Narrative Strategien der Verunsicherung in Herta Müllers Herztier = Juvenilia VI: Debreceni Diákkörösök Antológiája*, szerk. DOBI Edit, Debrecen, Printart-Press Kft, 244–261. Ennek a vizsgálatnak az összefoglalására e tanulmány csupán annyiban vállalkozik, amennyiben az szükséges a regényben fellelhető identitáskonstrukciók plauzibilis bemutatásához.

5 Az asszociatív képek illetően szerepéhez lásd Philipp MÜLLER, *Herztier: Ein Titel/Bild inmitten von Bildern = Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*, Hg. Ralph KÖHNEN, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1997, 109–122.

6 A német szöveg részletes narratológiai vizsgálatához lásd MIKOLY, *i. m.*, 244–254.

7 Norbert Otto EKE, *Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern: Annäherung an Herta Müller = Die erfundene Wahrnehmung*, Hg. Norbert Otto EKE, Paderborn, Igel, 1991, 12.

perspektíva legkitűnőbbben a függő és szabad függő beszéd gyakori használatában nyilvánul meg, melyek épp az által fejtik ki a befogadóra elbizonytalanító hatásukat, hogy nem teszik egyértelművé az olvasó számára, hogyan és/vagy kitől hangzott el eredetileg egy-egy kijelentés. A regényben ezen kívül található olyan szöveghelyeket, amelyekben az elbeszélői én olyan eseményekről tudósít, amelyeknek ő maga sem szem-, sem fültanúja nem volt: miközben egyetlen utalás sem található a szövegben arra, hogyan jutott az adott információk birtokába.

A feltételezés, mely szerint az én-elbeszélőnek az említett eseményekről más szereplők mesélhettek, a fő cselekményszálban három idősíki meglétére enged következtetni, melyek kronológiai sorrendben a következők: (1) az elbeszélő történet síkja, (2) a feltételezett elbeszélői aktusok síkja, melyeknek köszönhetően az én-elbeszélő más szereplőktől szerzett tudomást számára eladdig ismeretlen eseményekről, (3) az én-elbeszélő elbeszélésének síkja. E tekintetben az elbizonytalanító effektusok abban nyilvánulnak meg, hogy e három síknak mind egyértelmű időbeli, mind pedig térbeli meghatározása lehetetlen. Az elbeszélő történet valószínűleg a második világháború utáni Romániában játszódik, melyre azonban csak nagyon kevés, ráadásul csupán implicit utalást találhatunk. Mindez érthető, hiszen poetológiai esszéiben maga Herta Müller is az ellen érvel, hogy művei és a valóság között feltétlenül valamifajta párhuzamot keressenek.⁸ A második sík helye és ideje teljes mértékben titokban marad az olvasó előtt. Ami pedig a harmadik síkot illeti, az részletesebb magyarázatra szorul. Joggal feltételezhetjük, hogy az én-elbeszélő egy fiktív hallgatóhoz, jelen esetben az olvasóhoz beszél, aki így a jelen reprezentánsaként értelmezhető. Mivel az elbeszélés aktusa a befogadás, vagyis az olvasás pillanatában lép működésbe, így az is valahol a jelenben keresendő. Az olvasónak ennek köszönhetően az az érzése támad, mintha az elbeszélő éppen most, a mindenkori most-ban, akár a befogadóval szemben ülve, neki mesélné el történetét, ami a bizonytalanság és félelem érzését keltheti benne. Az eredeti szövegben az elbeszélő ugyanis Präteritumban, azaz elbeszélő múltban meséli el a fő cselekményszál eseményeit, mely azután a múltban véget is ér. Ennek köszönhetően látszólag egy szakadék keletkezik a jelenbe utalt olvasó és a félelemmel teli diktatorikus múlt között, ami akár nyugtatóan is hathatna az olvasóra. A narrátor azonban nem egyszerű elbeszélője, hanem egyes szám első személyű elbeszélője a történetnek, vagyis szereplőként a megfigyeléssel és félelemmel teli múlt képviselője, míg narrátorként az olvasás következtében létrejött elbeszélésnek köszönhetően az olvasó jelenének is résztvevője. Az elbeszélőnek, és ezáltal a szörnyű múltnak a mindenkori jelenbe való behelyezkedését a regény zárata szövegszerűen is alátámasztja – az elbeszélő az addig megszokott múlt időről jelen időre vált: „Mi még azt mondjuk, az én fodrászom, az én ollóm, mások meg már soha nem veszíte-

8 MÜLLER, *Der Teufel, i. m.*, 16–17.

nek el egy gombot se.”⁹ Az olvasóra gyakorolt fenyegető hatás tehát az említett szakadék elbeszélő általi áthidalásában manifesztálódik. Ennek köszönhetően a múlthoz rendelt szörnyű történet magában hordja a mindenkori jelenben folytatódás lehetőségét, mintegy az atemporalitás veszélyét, és egyben megfosztja az olvasót attól, hogy időben, sőt – a térbeli koordináták meghatározatlansága miatt – akár térben elhatárolódjon a negatív töltetű eseményektől.

E fenyegető atemporalitás két további aspektussal is alátámasztható, ami az identitáskonstrukciók vizsgálatának szempontjából feltétlenül említést érdemel. Az atemporalitás mellett szól a fő cselekményszál és egyben a gyermekkor narratívájának emlékezés-jellege is. Aleida Assmann szerint az emlékezés nem más, mint múltbeli események újra felidézése és újbóli átélése a jelenben.¹⁰ Nem történik ez másképp ebben a regényben sem. Ehhez persze az szükséges, hogy a gyermekkor narratíváját az én-elbeszélő reminiscenciájaként értelmezhessük, mely talán nem is annyira magától értetődő. E narratívában ugyanis egy heterodiegetikus narrátort figyelhetünk meg, aki ily módon E/3-ban tudósít az összes szereplőről, beleértve a gyereket is. Ez az eljárás a szövegközeli olvasás elhanyagolása mellett könnyedén kizárhatja, hogy a narratívát a fő cselekményszál én-elbeszélőjének visszaemlékezéseként értelmezzük. E kizárás mellett szólhat az elbeszélő távolságtartó magatartása is: mind a gyerek, mind pedig a gyerek rokonainak említésénél az elbeszélő következetesen határozatlan névelőt használ. Például: „Egy nagypapa így szól: a metszőollóm” (14.), „Egy gyerek nem hagyja, hogy levágják a körmét” (14.), „Egy apa a kertben kapál, nyár van” (21.), „Ebédnél egy nagypapa már az utolsó falat közben leteszi a villáját” (50.).¹¹ A fő cselekményszál én-elbeszélője és a gyermekkor narratívájában megjelenő gyermek között azonban annyi a hasonlóság, hogy az olvasó a gyermeket az én-elbeszélő gyermekkori énjeként is értelmezheti. Ezt bizonyítja az az egyetlen szöveghely is, ahol a gyermekkor narratívájába egy mondat erejéig becsúszik a másik narratíva én-elbeszélője, és az ő – illetve a gyerek – identikus volta egyértelművé válik: „Az éneklős nagymama azt mondja: Idelent van egy fodrász, de volt nekünk egy kicsi lányunk is. Az anya rám mutat, és azt mondja: Hát itt van, csak egy kicsit megnőtt.” (139.) Ezen a ponton az örök jelen és az atemporalitás tétele további igazolást nyerhet: az én-elbeszélő múltját, gyermekkorát kifejező narratíva ugyanis nem múlt, hanem végig következetesen jelen időben van elbeszélve. A kronologikus sorrend belső logikáját, melynek alapját az elbeszélő és az olvasó objektív időtapasztalata képezné, a szöveg diskurzusa tehát nem fönntartja, hanem éppen ellenkezőleg, lebontja. Az olvasó-

9 Herta MÜLLER, *Szívjóság*, ford. NÁDOR Lídia, Bp., Cartaphilus, 2011, 261. A regényből származó idézetek helyét a későbbiekben a törzsszövegben, közvetlenül az adott idézet utáni zárójelben adom meg.

10 Vö. Aleida ASSMANN, *Drei Formen von Gedächtnis = Gedächtnis – Identität – Interkulturalität*, Hg. HORVÁTH Andrea, PABIS Eszter, Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006, 15.

11 Ezt a szöveghelyet a fordító határozott névelővel adja vissza a magyar nyelvű szövegben. A kurzivált határozatlan névelő saját betoldás.

nak így az a benyomása támadhat, mintha az idősíkok határai nem annyira merevek és áthághatatlanok lennének, hanem sokkal inkább lebegnének és szétfolynának.

Az atemporalitás és örök jelen kiváltotta fenyegetettség és bizonytalanság nemcsak az olvasóra van hatással a diskurzuson keresztül, hanem az egyes szereplőkre, azok identitáskonstrukciójára is. A következő fejezetekben ennek részletes bemutatására vállalkozom.

A GYERMEKKOR ÉS A FELNŐTTKOR DICHOTÓMIÁJÁNAK VÉGE

A regényvilág szereplőinek állandó bizonytalanságban alakot öltő identitáskonstrukciója pontosabban leírható, ha a szereplőknek a gyermekkorhoz és a felnőttkorhoz kapcsolódó viszonya, s elsősorban az általuk érzékelt gyermekkor kerül az értelmezés fókuszába. A múltat reprezentáló gyermekkor Herta Müller poétikájában nem egy már elmúlt, példaértékű kor megtestesítőjeként funkcionál, ahogy az például a romantika esetén oly jellemző volt, hanem sokkal inkább egy demisztifikált, deromantizált és értéktelen kor megtestesítőjeként: „Nem tartom sokra a gyermekkor mágikus oldalát, hisz az semmi egyéb, mint a felnőtt lét legkorábbi formája, már amennyiben van felnőtt lét.”¹² Herta Müller az idézett szövegrészben megkérdőjelezi a felnőttiség állapotát, ha pedig ezt elfogadjuk, akkor a gyermekkorról zajló beszéd értelme is megkérdőjeleződik. Ebben az esetben a szereplőknek életkori periódusoktól mentes, mindennemű változásnak ellenálló életéről beszélhetünk, mely arra enged következtetni, hogy a traumatikus élmények a szereplők egész életében jelen vannak. S mert a két életszakasz a műben ugyanolyan negatívumokkal – félelem, bizonytalanság – telítődik, érthető, hogy miért nem érzékelhető az olvasó perspektívájából semminemű különbség ugyanazon individuum gyermek- és felnőttkora között. A két életszakasz különböző temporális sajátosságainak ellenére azokat a szereplők is határtalannak, atemporálisnak érzékelik. Ezúttal tehát épp a szereplők azok, akik a narratológiai fejtegetésben már említett örök jelen időtlen, s egyben elbizonytalanító tapasztalatának vannak kiszolgáltatva a gyermek- és felnőtt lét közötti határ eltörlésének köszönhetően. Hovatovább épp ez az eltörlés teszi lehetővé a szereplők számára a félelem omniprezenciájának és általános érvényűségének megtapasztalását, ami nem is áll olyan messze a Herta Müller-féle félelem felfogásától. „A félelem nem a gyermekkor mágikus oldalára vonatkozik, melyben egyébként semmi mágikus sincs. Az már ebben a korban is egy átlátszó szövevénytől és szövevényben való félelem volt. Tehát szociális félelem. Ez a félelem csak általánosságban létezik.”¹³

A két életszakasz közötti határ megszüntetésére a szereplők különböző módon reflektálnak kijelentéseikkel, cselekedeteikkel, melyeken keresztül a gyermekkorról alkotott kaotikus elképzeléseik is felszínre kerülnek. Elsőként azon szöveghelyeket érdemes

12 Herta MÜLLER, *Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Paderborner Universitätsreden, 1990/20, 5.

13 *Uo.*, 6.

kiemelni, melyekben a két életszakasz összemosódása egy-egy szereplő előtt vizuálisan jelenik meg: ezekben az esetekben az egyik szereplő a másik, egyébként már felnőtt szereplőt egy gyermekhez hasonlítja, sőt gyermeknek látja. Ezzel a tapasztalattal szembesül például az én-elbeszélő, amikor a gárdistákat „nagyra nőtt gyerekek” (60.) titulálja. Hasonló benyomásról számol be Edgar, mikor saját apját pillantja meg: „Ahogy mentem le a lépcsőn, és megláttam föntről az apámat, azt láttam, hogy egy kisfiú áll a faliújság előtt, és olvassa a lózungokat.” (63.) Hasonló példaként szolgál az én-elbeszélő kijelentése is, miszerint Tereza arcában a városi gyereket véli fölfedezni: „A városi gyereket láttam ott, a szája sarkában bujkált, csökönös volt és fürge.” (183–184.) Ebből is látszik, hogy a szereplők képtelenek a gyermeki létet és a felnőtt létet elválasztani egymástól. Erre utal az a szöveghely is, ahol az én-elbeszélő a városi fűrészmalomról tudósít. Hallani lehetett az erdőben a balták becsapódását a fába, majd ahogy a fák a földnek csapódtak, s ezen a ponton fűzi hozzá Edgar: „A város összes férfi lakosának hiányzik néhány ujj a kezéről [...], még a gyerekeknek is.” (99.) Úgy tűnik, mintha Edgar a „gyerek” kategóriáját a felnőtt „férfi” kategóriájának rendelné alá, holott gyerekek esetén legfeljebb fiúkról beszélhetnénk ebben a kontextusban, semmi esetre sem férfiakról. Persze ne felejtjük, hogy a gyermekkor narratívájában fellépő gyerekek is hiányoznak az ujjai, jóllehet nem ugyanabból az okból: míg a favágó férfiak keze baleset következtében lett csonka, addig a gyerek ujjait az anyja ette meg, miután a körömvágás során levágta őket – legalábbis erről tanúskodik az egyik igen látomásos szöveghely (14–17.). Mindez csupán alátámasztja az eddig megállapítottakat: a hiányzó ujjak mint negatív élmények kifejeződései úgy a felnőtteknél, mint a gyereknél, tehát mindkét életfázisban ugyanolyan módon jelen vannak, ami a felnőtt lét és gyermekkor közötti éles határ megszüntetését, az atemporalitás érzetét implikálja.

Ez a tapasztalat mélyen bevésődik a szereplők tudatába, s nagymértékben meghatározza félelmeiket és viselkedésüket. Az én-elbeszélő például attól tart, hogy a varrónő gyerekei percek alatt felnőtté válnak: „Nekikeseredett, felnőtt düh volt az arcukon. Arra gondoltam: Amíg az anyjuk késik, nőnek. Mi lesz, ha negyedóra múlva felnőtté válnak, fenekükkel hátralökik a széket, és elmennek. Hogy mondom meg majd a varrónőnek, amikor hazajön és leteszi a kulcsát, hogy a gyerekeknek már nem kell ez a kulcs.” (124.)

Nem ritkán a szereplők infantilis viselkedésére is találunk utalásokat a regényben. Ennek egyik kitűnő példája, amikor a négy jó barát gyermeketeg módon játszik az ún. „csirkekínzóval”, egy játékkal, miközben egymást folyamatosan szidalmazzák. Ha közelebből szemügyre vesszük az ide vonatkozó jelenetet, mely óvodás gyerekek párbeszédének asszociációját kelti az olvasóban, csak nehezen dönthető el, hogy a résztvevők a valóságban gyerekek vagy felnőttek szerepében vannak: „És most megint azon kaptam magam, hogy Edgar karját rángatom: Hé, mindjárt elszakad a zsinór, fejezd be a csirkekínzást. Mire a többiek kiabálni kezdtek: Csirkekínzó, csirkekínzó. Georg hozzátette: Te sváb kíncirke. Kiabálni kezdtem, kapkodva a korong után: Mindjárt elszakad, mindjárt elszakad.

Éreztem, hogy öreg vagyok már ehhez a beteges irigykedéshez, de a csökönyös bestia újra eluralkodott rajtam.” (172.)

E jelenet folytatásában egy gyermek lép a négy baráthoz, és a csirkekíngót kéri tőlük, mire ő Georgtól egy, a felnőttek gyerekekkel szembeni kommunikációjára klisészerűen jellemző választ kap: „Nem gyerek kezébe való”. (173.) A válasz önmagában paradox: Georg válaszából kiolvasható, hogy a csirkekíngót a „kés, villa, olló (gyerek kezébe nem való)” sorába állítja, miközben a valóságban egy egyszerű játékszerről van szó, melyet ráadásul felnőtt létére épp egy gyermektől irigyel. A szereplők ilyenfajta infantilis viselkedése olykor még maguknak a diegetikus világ résztvevőinek is feltűnik. Kurt például a következőképp reflektál Tereza infantilitására: „Gyerekes nő, apolitikus. Az apja felnőtt, ezért ő gyerekes maradhat.” (189.) Az idézet ugyanakkor megengedi az olvasónak azt a feltételezést, hogy a két életfázis közötti határ megszűnése, az atemporalitás tapasztalata Tereza apjára nem érvényes, mint ahogy valószínűleg Pjele századosra sem. A feltételezés számára jó alapul szolgálhat a szereplők elnyomókra és elnyomottakra való felosztása. Míg az előbbieket a hatalom gyakorlói lennének, így sosem kerülhetnek a hatalom számára kiszolgáltatott helyzetbe, addig az utóbbiak egyértelműen azon kiszolgáltatott egyének, akiknek esélyük sincs az atemporalitás előli menekülésre. A szöveg azonban arról tanúskodik, hogy az önállósult hatalom, amelyre később külön kitérek, a hatalomgyakorlóknak sem kegyelmez.

Ezen a ponton megállapíthatjuk, hogy a szereplők a két életszakasz összemosódásának következtében az atemporalitás gyötrő tapasztalatának vannak kitéve, mely elbizonytalanítja őket identitásukban: következőképp egy meghatározatlan – se nem felnőtt, se nem gyermeki – identitással rendelkeznek. Az elbizonytalanítással együtt jár identitásuknak egyfajta diszharmóniája is, mely annak megtörésében, kettéhasadtságában manifesztálódik.

KETTÉHASADT IDENTITÁSOK ÉS A HATALOM OMNIPREZENCIÁJA

Az anonim női én-elbeszélő és a gyerek identikus volta a rövidebb narratológiai fejtegetésben lehetővé tette számunkra a gyermekkori narratívájának az én-elbeszélő remiszenciájaként való értelmezését. Ez az azonosság ugyanakkor értelmezhető az én-elbeszélő önértelmezési folyamatoként is, mely az elbeszélő önmagára irányuló eltávolító tekintetén keresztül valósul meg. Az önértelmezés iránti igényben mutatkozik meg az a távolságtartás, melyet az én-elbeszélő önmagával szemben vesz fel, s mely a határozott és határozatlan névelők állandó használatában illetve a saját gyermekkori énjéről E/3-ban történő elbeszélésben mutatkozik meg. Az elbeszélő önmagára irányuló tekintetének identitáskonstruáló hatása révén jön létre az a kettétört önkép, mely az egész regényben egyértelműen jelen van, és mely a legpregnánssabban az én-elbeszélő saját magával történő vizuális és/vagy verbális konfrontációjában jelenik meg. Ennek kitűnő

példája a regény tükörjelenete: miközben az én-elbeszélő megpillantja magát a varrónő tükörében, vizuálisan is láthatóvá válik identitásának kettéhasadása.

A jelenet összhangba hozható a pszichoanalitikus Jaques Lacan tükörstádiumával. E szerint a gyermeket saját tükörképének a felismerése teszi képessé identitásának a felépítésére.¹⁴ Ugyanezen, a gyermek személyiségfejlődésében fontos szerepet játszó folyamaton megy át a felnőtt én-elbeszélő – ismét egy példa a felnőtt és gyermeki jegyek összemosódására –, csak hogy a folyamat végén egy – az önmagáról alkotott képről sokat eláruló – női senkivel (Niemandin)¹⁵ azonosítja önmagát: „A tükörben egy névtelen senki arcát és szemét láttam.” (121.) S hogy ez valóban nagy jelentőséggel bír az én-elbeszélő életében, azt az is alátámasztja, hogy az identitásképző folyamat a gyermekkor narratívájában is megjelenik: igaz, ez a magyar fordításban félrevezető lehet. A fordítás ugyanis a „Niemandskind” szót, mely magában foglalja a „niemand”-ot, a „senkit”, az „árvagyerek” szóval kénytelen visszaadni, amely már nem rendelkezik ezzel az implikációval. A magyar szöveg tehát nem tenné lehetővé számunkra az említett interpretációt, emiatt ezen a helyen a német nyelvű idézetre hivatkozom: „Die Augen sehen beim Weinen ein *Niemandskind* [Kiemelés tőlem: M. Z.] im Spiegel stehen. Hinterkopf, Ohren und Schultern weinen mit. Zwei Armlängen vom Spiegel entfernt weinen sogar die Zehen. [...] Von ihm brennen die Wangen genauso wie vom Weinen.”¹⁶ Az én-elbeszélő és a többi szereplő önmeghatározásukban való elbizonytalanítása tehát a meghatározatlan, jellegtelen, karakter nélküli (senki-)identitásukban jelenik meg, ami érthetővé teszi az én-elbeszélő kijelentését is, mely szerint nem tudja, mi valósat mondhatna saját magáról: „Soha nem tudtam meg, [...] hogy én rólam mit lehetne elmondani, azt is csak sorjában tudtam meg, némely dolgot harmadjára. De aztán az is mindig hamisnak bizonyult.” (117.)

Az én-elbeszélő „valaki”-vel (jemand) történő azonosulása nem kevésbé evokálja identitásának bizonytalanságát, meghatározatlanságát: „Valaki megkérdezte, hova mész. [...] Lehet, hogy az első három évben ez a valaki én voltam.” (19.) E szöveghely jól példázza a történet és az azt életre keltő narratív diskurzus összefonódását: miközben a szöveg az én-elbeszélő identitásbeli elbizonytalanodásának egy szeletét prezentálja, amit a „lehet” (az eredetiben a „vielleicht”) szó használata csak megerősít, a mű befogadójában akarva-akaratlanul felmerül az elbizonytalanító kérdés itt is, és megannyi más hasonló szöveghelyen, hogy ki is rejtőzhet a megannyiszor szintaktikai alany szerepében fellépő „valaki” álarca mögött. Az én-elbeszélő számára a „valaki-identitás” oly mértékben meghatározó, hogy arra más helyen is utal: „Én azonban tovább számolhattam az embereket az utcán, és magamat is közéjük számíthattam, mintha véletlenül találkoznék önmagammal. Így szólíthattam meg magamat: Hé, te valaki. Vagy: Hé, te ezer. Csak megtévelyodni nem tudtam. Még észnél

14 Vö. Jaques LACAN, *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychoanalytique*, Revue Française De Psychoanalyse, 1949, 449–455.

15 Ezen a helyen Herta Müller egy olyan feltűnő neologizmust használ (Niemandin), amelyet a magyar fordítás nem tud megfelelően visszaadni.

16 Herta MÜLLER, *Herztier*, Frankfurt a. M., Fischer, 2009, 192.

voltam.” (49.) Az idézett szövegrészben az E/2. személyű önmegszólítás alakzatában és az önmagával való találkozás aktusában válik nyilvánvalóvá az identitás kettéhasadása. Az én-elbeszélő személye itt ráadásul ismét meghatározatlannak, karakter nélkülinek, sőt devalváltnak tűnik: nem más ő, mint egy semmitmondó valaki, egy az ezerből, egy senki.

A Niemandskind-ről szóló német nyelven idézett szövegrészben az én-elbeszélő testének darabokra hullása is megfigyelhető, amire más szereplők esetén is következtethetünk azok szinekdochikus ábrázolásából: a szereplőket reprezentálandó számos helyen azok testrészei vannak felsorolva. Ennek köszönhetően az adott figura teste sosem harmonikus teljességében van jelen, ami ismételten bizonyítja meghasadt identitásának meglétét. A test ilyen szintű megtörése a hatalom omniprezens, daraboló tekintetén keresztül jön létre, mely a diktatúrában lévő állandó megfigyelés eredménye.¹⁷ Amennyiben pedig az olvasó elismeri ezen erőszakos tekintet omniprezenciájának létjogosultságát, úgy a regényvilág szereplőinek, akárhol is legyenek, nincs lehetőségük, hogy elmeneküljenek a hatalom daraboló tekintete elől. „Figyelt a gyár, a bodega, figyeltek a boltok és a lakótelepek, a várótermek és a sínek, kétoldalt a búza-, a kukorica- és a napraforgóföldekkel. A villamosok, a kórházak, a temetők. A falak, a mennyezetek és a szabad ég.” (39.) Ennek következtében minden egyes, a hegemon hatalom tekintete által megfigyelt szereplő elbizonytalanodik, ami a szubjektumot a védelmet nyújtó, harmonikus, egységes identitás felépítésétől fosztja meg. A diktatúra identitásromboló nyomai tehát nem csupán az én-elbeszélőn, hanem az összes többi szereplőn is felfedezhetők. Amikor például Georg röviddel azután, hogy elment otthonról, visszatér a házba, Edgar anyja afelől érdeklődik, hogy nem hagyott-e otthon valamit, Georg pedig a következőt válaszolta: „De igen, magamat.” (239.) Másik kitűnő példa lehet, amikor az én-elbeszélő Terezát darabokban látja: „Részleteiben láttam Terezát: apró szempár, hosszú nyak, vastag ujjak.” (164.)

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a diegetikus világ szereplői köréhez a hatalmat gyakorlók, a hatalmat előállítók, így Pjele százados és Tereza apja is hozzátartoznak. Nekik – érvrendszerünknek megfelelően, miszerint valóban mindenki ki van szolgáltatva a hatalom daraboló tekintetének – szintúgy meghasadt identitással kell rendelkezniük. Ez a megállapítás a hatalom transzcendens, immár önállósult voltára irányítja értelmezői figyelmünket. Olykor Pjele százados is csak a hatalom tekintetén keresztül válik láthatóvá a történetben: „Két fehér bokát láttam a nagy íróasztal alatt. Fent pedig egy kopasz fejet, amely annyira fényllett a nedvességtől, és olyan boltozatos volt, mint a szájpadrásom.” (204.) Ezen kívül Pjele is meglehetősen bizonytalan identitással rendelkezik: nem véletlen, hogy az elbeszélő maga sem tudta sohasem, „mit lehetne elmondani Pjele századosról, mi igaz mindebből”. (117.) Szembetűnő, hogy számos dologról magának Pjelének sem volt fogalma, ami arra enged következtetni, hogy ő ugyanazzal

17 Vö. Friedmar APEL, *Schreiben, Trennen: Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller = Die erfundene Wahrnehmung, i. m.*, 22–23.

a bizonytalansággal, információhiánnyal szembesül, amellyel a regény többi szereplője, vagy a befogadó a mű olvasása közben.

Az önállósult hatalom és Pjele kiszolgáltatottsága a gyermekkor narratívája felől is jól látható. E cselekményszálnak minden egyes szereplője – legyen az elbeszélő, az imádkozó vagy az éneklő nagymama, a sokat szenvedett nagypapa vagy a beteg édesanya – a hatalomnak alárendelt alak. A felsorolt szereplőknek megtalálhatjuk ekvivalens megfelelőit a fő cselekményszálban: a gyermek az én-elbeszélőnek felel meg, akinek valóban van egy imádkozó és egy éneklő nagymamája, egy beteg anyja, egy sokat szenvedett nagyapja és egy egykor náci apja, akik a fő cselekményszálban mindannyian szintén a hatalom által elnyomott szereplők. Ezek a megfeleltetések azonban nem kizárólagosak: a gyermek a fő cselekményszál más szereplőivel is identifikálható. Amikor például Georg kiutazási kérelmét jóváhagyták, majd megkapta az útlevelét, akkor bezárkózott szobájába és sírni kezdett. Edgar szülei mindhiába próbáltak neki segíteni. Még aznap délután összeviszta darabolt hajjal találják a fiút, aki úgy nézett ki, mint „egy megmarcangolt állat”. (240.) Ezt követően az alábbiakat olvashatjuk: „Ha a gyerek már nem tudja, hogyan végződjön a nap, ollóval a kezében bemegy a szobába. [...] Odaáll a fésülködőszekrény elé, és levágja a haját. [...] a homlokánál ferdére sikerült a haj. A gyerek utánavágja, most fordítva ferde. Ekkor a másik oldalon vágja utána, most megint úgy ferde, mint először. [...] Sírva fakad.” (240.) A szövegrészlet alátámasztja, hogy az elbeszélőn kívül mások is, ebben az esetben Georg, belebújhatnak az elnyomott gyerekszereplő bőrébe, ezáltal a gyermekkor narratíváján keresztül is nyomatékosítva a fő cselekményszálban lévő kiszolgáltatottságukat.

Ennél is érdekesebb, ahogy az én-elbeszélő diszkurzív módon a hatalmat gyakorló Pjelét és unokáját is beleírja a gyermekkor narratívájába. A regény zárlatában az elbeszélő és Edgar Kurt fényképeit nézegetik. Az egyikben Pjele látható az unokájával, a kép hátulján pedig a következő mondat szerepel: „A nagypapa süteményt vásárol.”¹⁸ A mondat mintha a



18 Saját fordítás. Az eredeti német szöveg tartalmazza a regény és az elemzés szempontjából is nagy szerepet játszó határozott névelőt „Der Großvater kauft Kuchen”, mely névelő a magyar fordításból viszont kimaradt. Emiatt saját, a határozott névelővel immár kiegészített fordítást adtam meg.

gyerekkor narratívájának egy része lenne, Pjele mintha a gyerekkor narratívájában jelen lévő elnyomott nagyapának a helyére lépne, aki ott is mindig határozott névelővel együtt kerül említésre. Ezt a feltételezést az én-elbeszélő kijelentése is alátámasztja: „Kezembe vettem a nagyapapa fényképét. Egészen közlelről néztem a gyereket.” (261.) A kontextusnak megfelelően a mondat Pjelére és az unokájára vonatkozik, miközben a mondat szerkezeténél fogva, a határozott névelő használatának köszönhetően a gyermekkor narratívájának asszociációját is keltheti az olvasóban: mintha az abban fellépő elnyomott gyerek és nagyapapa jelenne meg előttünk. Ennek megfelelően Pjele a traumatizált nagyapának, az unokája pedig a gyerekek felel meg, s így mind a ketten a hatalom által elnyomott egyének bőrében lépnek színre. Itt nyer teljes bizonyítást, hogy a hatalom önállósodása révén senkit sem kímél a diegetikus világban, még azokat a szereplőket és hozzátartozóikat sem, akikkel ez nem történhetne meg, hisz látszólag a hatalom gyakorlói. A gyermekkor narratívája így új értelmezési kerettel szolgál, mely túlmutat annak az elbeszélő reminiscenciájaként való interpretációján. Következésképp ez a narratíva egy olyan diskurzus, mely az önállósult, mindenhol jelenlévő hatalmat állítja elő: így mind a fő cselekményszál, mind pedig a gyermekkor narratívájának összes szereplője a diktatórikus hatalom egyértelmű kárvallottjává válik, beleértve a hatalom gyakorlóit is.

A hatalom föntiekben felvázolt omniprezenziáját és transzcendenciáját végül már csak egy lépés teheti még teljesebbé: úgy tűnik, az elbeszélő világnak még a látszólag legnagyobb transzcendenciája, Jézus is a hatalomnak alárendelt entitás. Egyrészt Lukács atya kijelentése – „Jézus sincs otthon” (132.) – azt implikálja, mintha a totális rendszer magát Jézust is elűzte volna. Másrészt a hatalom agresszív, daraboló tekintete Krisztus testét, s így az abban manifesztálódó Krisztust magát sem kíméli: Krisztusnak mint szakramentumnak, az ő testének meghasadtóságára, megtörésére az én-elbeszélő anyja által írt leveléből következtethetünk. A levél tartalma szerint a nagymama beosont a sekrestyébe, és kettő kivételével az összes ostyát felfalta. Fontos, hogy a katolikus liturgia szerint a Krisztus testeként álló két ostyába a nagymama beleharapott, ami egyrészt Krisztus testének, így a transzcendenciának a meghasadására vonatkozik, másrészt pedig Krisztust mint áldozatot viszi színre. Jól látható tehát a szöveg összes szereplőjének, instanciájának kiszolgáltatottsága.

Innen nézve a szöveg nagy paradoxona is érthetővé válik: a szöveg ugyanis jóllehet a diktatúra, a totalitarizmus kritikája kíván lenni, a diskurzuson keresztül viszont épp a totális hatalmat reprodukálja, s így annak egyértelműen áldozatul esik. Végkövetkeztetésként tehát minden és mindenki: az én-elbeszélő, a szereplők, az isteni transzcendencia, az elbeszélés mint folyamat és ezáltal maga a szöveg mint diskurzus is a totális hatalom viktimológiai értelemben vett áldozataként lesz értelmezhető.

Baranyi Gergely (1989) Keszthely, Budapest. 2015-ben a Debreceni Egyetemen szerzett diplomát magyar nyelv és irodalom mesterszakon, irodalomtudományi szakirányon. Jelenleg Budapesten él.

Baranyi Gergely

„APÁM CSAK ANNYIT KÉRT, NE FÉLJEK” A KULTURÁLIS TRAUMA ÉS EMLÉKEZET REPREZENTÁCIÓJA CSOBÁNKA ZSUZSA *MAJDNEM AUSCHWITZ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A traumakutatás kultúratudományos vizsgálata mára már megkerülhetetlenné vált, hiszen – ahogy több szakmunka is állítja és bizonyítja – „[n]ilvánvaló, hogy a huszadik század nagy kollektív traumái, a világháborúk, a holokauszt, a diktatúrák magukkal vonták a trauma irodalmi megjelenésének gyakoribbá válását.”¹ Az erre irányuló kutatások sora egy új iránnyal bővült, mely a legfrissebb irodalmi alkotásokat is érinti: a fiatalabb (az 1970-es, '80-as években született) szerzők ebbe a tematikus kontextusba ágyazódó irodalmi alkotásait olvashatjuk úgy, mint a „másodlagos traumatizáció”² jelenségének megnyilvánulását. A másodlagos jelleg Menyhért Anna szerint abból adódik, hogy „a trauma olvasással is átadható, a traumaszöveg olvasója az olvasott traumát átélheti.”³ Különösen beleilleszkednek ebbe a körbe a ma élő generációk családi elbeszélései, az akkoriban élt felmenőik (különösen a nagyszülők, dédszülők) történetei, amelyek együtt élnek velünk, a kultúráközösséggel, így az identitásunkban is meghatározó tényezőkké válhatnak.

A tanulmányom tárgyául szolgáló elbeszélés, Csobánka Zsuzsa *Majdnem Auschwitz*⁴ című műve meglátásom szerint a kortárs magyar prózairodalom szcénájában azért is tekinthető fontosnak, mert a narratíva figyelemre méltó módon reprezentálja a fentebb írtakat. Ugyanis a több szálon futó elbeszélés központi fonala a holokauszt áldozatául esett Zinger-család, ezen belül az Auschwitz-Birkenau haláltáborban raboskodó, majd onnan megszökött Jákob Zinger történetét tárja fel unokája, János nézőpontjából, aki ahhoz a generációhoz tartozik, amelyik épp, vagy már egyáltalán nem ismerheti meg közvetlenül, csak nagyszülei és dédszülei elbeszéléséből a második világháború borzalmait.

A Majdnem Auschwitz e generációs áthidalhatatlanság által veti fel azt a kérdést, hogy

1 MENYHÉRT Anna, *Elmondani az elmondhatatlant – Trauma és irodalom*, Bp., Anonymus–Ráció, 2008, 6–7.

2 *Uo.*, 8.

3 *Uo.*, 7.

4 CSOBÁNKA Zsuzsa, *Majdnem Auschwitz*, Bp., Kalligram, 2013. [A kötet szöveghelyeire való hivatkozáskor az oldalszámokat zárójelben közlöm.]

nekünk, vagy majd az újabb nemzedékek számára mit is fog pontosan jelenteni a haláltáborokban elpusztult emberek emlékezete. Hiszen a holokausztt elszenvedői, túlélői közül már kevesen vannak életben, sőt közvetlen leszármazottjaik is hamarosan belépnek az idős korba. Csobánka kötete azt járja körül, hogy milyen médiumokon keresztül érintkezhetünk a holokausztt tapasztalataival, ha már mi is pusztán történetekből ismerhetjük meg azt.

A cím által felkeltett elvárási horizontot – az Auschwitz-irodalomhoz való tartozását – több kritika is megkérdőjelezi. „Hatásvadászként”,⁵ „beváltatlan ígéretként”⁶ aposztrófálják címét, valamint morális, erkölcsi szempontokat is számon kérnek a köteten és szerzőjén, arra hivatkozva, hogy túlzás az emberi kapcsolatokat a haláltáborok borzalmaihoz hasonlítani (ehhez Csobánka egyik interjúját is rendre idézik).⁷ Ámbár a saját argumentációjukban jogosnak tűnhetnek az idézett kritikai megjegyzések, Csobánka regénye a fentebbi belátásoknak megfelelően nem pusztán az emberek közti kapcsolatokra fókuszál, hanem árnyaltan mutatja be szereplőinek a múlthoz, a traumatizáló események emlékéhez fűződő viszonyát, amely közösségszervező erőként is felléphet. Az a kritikai hang, mely szerint Csobánka prózakötete mintegy „általánosítja” az olyan, különböző forrásból érkező traumatikus történeteket, mint a halálos betegség, az abortusz és a Rákosi-korszakbeli letartóztatás gyötrelmei, meglátásom szerint túlzó. Véleményem szerint a regény ugyanis arra helyezi a hangsúlyt, hogy szinte az összes karaktere találkozott a haláltáborok, elsősorban Auschwitz túlélőivel, és olyan tárgyi emlékeket is birtokolnak a lágerekről, mint például egy onnan hozott kődarab. Ezt a hatást erősíti fel az a tény is, hogy az összes szereplő kapcsolatban áll valamilyen szinten a többivel – legyenek akár ismeretlenek egymás számára. A regényalakok hálózatos viszonyrendszerének jelentőségére a későbbiekben visszatérek.

A regényhez kapcsolódóan a kulturális trauma identifikáló hatásáról, szociológiai kontextusáról is érdemes értekeznünk, melyet Gyáni Gábor jár körbe tanulmányában. Napjaink kulturális traumaelméletei – állítja – „az egyén helyett a kollektívát teszi[k] meg a trauma vagy a traumatikus tapasztalat hordozójának”,⁸ amely nem csupán azokra az egyénekre vonatkozik, akik közvetlenül elszenvedték a traumatizáló eseményeket, hanem azok utódjaira, szociális környezetére is. „A mások szenvedései iránt megértő, empatikus viszony eredményeként kitágul a »mi« jelentésének határa.”⁹ Ebből az együtt

5 HUSZÁR Tamara, *Haláltáborrá váló kapcsolatok*, Irodalmi Jelen, 2013. 09. 23. <http://www.irodalmijelen.hu/2013-szep-23-1854/halaltaborra-valo-kapcsolatok> [Letöltés ideje: 2015. augusztus 20.]

6 CSUKA Botond, *Szétszakadás*, KULTer.hu, 2014. 04. 23. <http://kulter.hu/2014/04/szetszakadas/> [Letöltés ideje: 2015. augusztus 20.]

7 MÉNESI Gábor, *Megkérdeztük Csobánka Zsuzsát*, Bárka Online, 2013. 07. 25. <http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/3518-megkerdeztuek-csobanka-zsuzsat> [Letöltés ideje: 2015. augusztus 20.]

8 GYÁNI Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?*, *Studia Litteraria*, 2011/3–4, 7.

9 *Uo.*, 8.

érző viszonyból, amelyet a ma élő (elsősorban fiatalabb) generációk táplálnak „saját halottjaikkal” kapcsolatban, újra és újra létrejön, felelevenítődik a traumát okozó esemény. Jeffrey C. Alexanderre hivatkozva hangoztatja Gyáni, hogy „a trauma nem »természetes módon« létezik, hanem [...] a társadalom mesterségesen”¹⁰ hozza létre. Ezek a családi narratívák több ponton is érintkezhetnek, több érintettje lehet ezeknek az eseményeknek, melyek a kollektív emlékezetben,¹¹ egy adott társadalom makroszintjén is folyamatosan jelen vannak.

A felfokozott jelenlét, a visszatérő emlékezés pedig egy közösség kultúrájának részévé teheti a traumatizáló eseményt. Gyáni a tézisét megalapozó kulturális traumaelméleti megállapítások segítségével vonja le azt a következtetést, hogy e transzfer analógiája alapján „lett az európai zsidók valamikori traumájából”, a holokausztból „az egész emberiség ma is aktuális traumája.”¹² Ez utóbbi megállapítás pontosan körülírja a kulturális trauma egyik leglényegesebb aspektusát, amelynek hátterében a hiányérzet és a veszteségtudat áll – ez motiválja az események továbbörökítését, így azok is „elsajátíthatják” közösségük traumatikus tapasztalatait, akiket közvetlenül nem is érintettek.¹³ Másodsorban Gyáni Gábor arra hívja fel a figyelmet, hogy Auschwitz metaforaként is értelmezhető, és ez Csobánka kötetének olvasásakor is megfigyelhető. A helynév egyszerre jelöli a haláltáborokban elszenvedett borzalmakat, ezek traumatizáló hatásait, illetve figyelmeztet arra, hogy napjainkban is megtörténhetnek hasonló tragédiák. Gyáni Gábor Martin Jay kommentárját idézi fel írásában, mely szerint ő „Auschwitzot az emberi állapot, [...] a modernitás metonímiájává avatja, nem azt a tanulságot szüli, hogy »soha újra«, hanem hogy »mindig már«, azaz: a rosszra való folytonos várakozás[ra] és felkészülés[re]”¹⁴ szólítja fel a társadalomnak, annak a kultúrának a részeseit, melyben mi magunk is élünk. Ez azonban csak a folytonos emlékezés, emlékeztetés révén valósulhat meg.

A *Majdnem Auschwitz* pedig épp a fentebb megfogalmazott belátások, tehát a „másodlagos traumatizáció” kollektív emlékezetben történő egy lehetséges reprezentációját, hatásmechanizmusát viszi színre. Központi cselekményszálát, mint fentebb írtam, Zinger János „nyomozása” teszi ki, aki valószínűleg apja, Janek utalásaiból ismerheti nagyszülei történetét (bár ebben nem lehetünk biztosak): miután a Janekkel várandós Editet megérőszakolták otthonában, a Dunába lövik nyilas sorkatonák, amit mindketten egy csoda

10 Jeffrey C. ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma* = J. C. A., Ron EYERMAN, Bernhard GIESEN, Neil J. SMELSER, Piotr SZTOMPKA, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley (CA), University of California Press, 2004, 1. Hivatkozva: GYÁNI, *i. m.*, 8.

11 Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magas kultúrákban*, Bp., Atlantisz, 1999.

12 Jeffrey C. ALEXANDER, *The Social Construction of Moral Universals* = J. C. A., *Remembering the Holocaust: A Debate*, with commentaries by Marin JAY, Bernhard GIESEN, Michael ROTHBERG, Robert MANNE, Nathan GLAZER, Elihu KATZ, Ruth KATZ, Oxford, Oxford University Press, 2009, 37. Hivatkozva: GYÁNI, *i. m.*, 15.

13 GYÁNI, *i. m.*, 15.

14 *Uo.*, 15.

folytán túlélnek. Janek apját, Jákobot pedig az auschwitzi munkatáborba deportálják. A *Majdnem Auschwitz* egyik legfontosabb szervezőeleme lesz az az esemény, hogy amint Jákob szabadul a koncentrációs táborból, és hazatér családjához, hirtelen elmenekül tőlük. „Hiába jött haza Auschwitzból, hiába élte túl, egyik reggel úgy döntött, ő többet nem jön haza.” (144.) János pedig annak érdekében, hogy felgöngyöltse nagyapja menekülése utáni életét, bejárja azokat a helyszíneket, ahol tartózkodhatott. Ezeket jelölik az egyes fejezetcímek: Budapest, Kairó, Oświęcim, Katmandu és Krakkó.

János és Janek – ahogy több jel is utal erre a szövegben – egyaránt magában hordozza a „másodlagos traumatizáció” pszichológiai jeleit, hiszen mindkettejükre a szótlanság jellemző, és a traumatizáló esemény(ek)re vonatkozó kérdések elutasítása. Janekre – a szöveg legalábbis ezt sugalmazza – biológiai szinten is hatással van a trauma, hiszen magzatként ő is túlélte azt, hogy Editet a Dunába lőtték. „Azon gondolkoztam, ha megint be kell gyújtani, az egy újabb beszélgetés, kérdések hosszú sora, aminek a végén úgyszólván én hallgatok el” (30.) – idézi fel János egy emlékét apjával kapcsolatban az Őrláng című alfejezetben, amikor közösen fűtöttek be lakásukban. A trauma-események olyanfajta átadhatóságáról azonban, amely egyben determinálja a legfiatalabb generáció résztvevőit, a legerőteljesebben a *Budapest* fejezet *Hazatérés* című része ad számot, amely több szempontból is kiemelten fontos része a kötetnek. Itt derül ki az, hogy mi motiválja Jánost nagyapja történetének feltárásában: „Apám úgy halt meg, hogy gyáva volt utánamenni annak, amiben bízott, hogy egyre könnyebb lesz. Gyáva volt Krakkóhoz, gyáva az apjához. Soha nem tudta meg, ki volt Jákob Zinger. Annyi beszélgetés után csak a kérdés maradt meg belőle. Ha valaki túlélte a tábor, miért szökik meg? Honnan menekül, ki elöl? [...] Apámat nem akartam megmenteni, hiszen ő sem tudta saját magát. Úgy halt meg, hogy magamra hagyott Jákobbal, ami valóban a legnagyobb örökség. [...] Jákob, akit muszáj megértenem ahhoz, hogy élni tudjak.” (16.)

Kulcsfontosságú lehet a Jánosban megfogalmazódó kérdések, vágyak megképződésével kapcsolatban a fejezet egy korábbi bekezdése, melyben megkettőződik identitása. Ez a *Majdnem Auschwitz* narratívájára is szerves hatással van, ugyanis az alábbi részletben egy igen különleges nézőpont jön létre. „Nem éreztem, hogy bárminek vége lett volna. Akkor sem, amikor már nem lélegzett többet, akkor sem, amikor puhán lecsúsztam az ölemből a párnára, és tárcsázni kezdtem. Abban a pillanatban kettéváltam, valaki kilépett belőlem, és azóta állandóan figyel. Figyelte, ahogy leültem a konyhában, és elszívtam egy cigit, figyelte, ahogy visszamentem a szobába. [...] Egészen biztos vagyok abban, hogy még ott volt. Egyszerre hallottam minden kimondott szavát, egyszerre éreztem a vállamon a kezét.” (15.) Ez a megkettőzött identitás, a Jánosból „kiváló” karakter megjelenése kvázi metafizikai síkra emeli a cselekmény alakulását, mely magára a családregény felépítésére irányul, miközben ugyanez a felépítés a kollektív emlékezet egy lehetséges működési módjaként is olvasható. Ugyanis János én-elbeszélői pozíciója, amely a *Budapest* című fejezetet jellemzi a leginkább, a regényben időről időre felszámolóódik – akár

egy-egy fejezeten belül is. Hiszen az E/3-as elbeszélésmód a legmeghatározóbb a *Budapest* után, viszont ezt megakasztja például *Katmandu Vízazúr* című fejezete, melynek János felesége, Erzsébet az elbeszélője, vagy a *Krakkó Fehér tenyér* című része, ennek Edit a narrátora.

Visszatérve a regény meditatív síkjára, erre példaként hozható János kairói tartózkodása, melyet a *Kairó* fejezet utolsó része foglal össze, amiben egyébként kiderül, hogy János a konzultól megkapja Jákob „feljegyzéseit”. „Jákobban is feltámad valaki, és úgy lép ki belőle, akárha sírból tenné. De annak a valakinek van arca és vannak könnyei, annak van ereje, és tekintete, és nekem muszáj vele farkasszemet nézmem, muszáj megkeresnem az aprócska kutyatetemet, amiről a konzultól kapott feljegyzéseiben olvastam.” (54.) Itt a regény egyébként azt a kérdést teszi fel önmagának, hogy vajon az egész narratíva ezekre a feljegyzésekre épül, vagy csak egy része, esetleg egyfajta beleérző, empatikus látásmódon keresztül jön-e létre (amely a történetmesélés metafizikai vonatkozását adja) – ez eldöntetlen marad. Mindenesetre az elbeszélés ezen része egy ponton összemosódik Jákob egy korábbi, kairói történetével: amikor János éjszaka a temető felé veszi az irányt, az E/1-es elbeszélő megszólalása is felborul. „Nem tudtam, minek örülnék jobban, ha jönne valaki, vagy ha sokáig senki. Jákobnak mindegy volt, halottnak halottak között a helye.” (53.) Ezt követően pedig ugyanaz a jelenet játszódik le mindkettőjükkel – egy-egy idegenekből álló csoport támadja meg őket, természetesen más-más idősíkokban.

A későbbiekben még erősebbé válnak ezek a motivikus párhuzamok, melyek arról adhatnak számot, hogy János identitásába szervesen bekapcsolódik a traumát elszennvedő nagyapja identitása, mely felismerés nem valósulhatott volna meg a korábban leírt megkettőződés nélkül. Viszont ez a fajta „eltávolodás”, és az ebből fakadó ráismerés a Zinger-család többi tagjára is vonatkoztatható, hiszen olvasatomban Jákob története mint elfeledett mítosz és metafora jelenik meg a regényvilágban. János számára a feltérképezhetetlen identitás, a család legsúlyosabb traumájának metaforája; Edit számára a mindig várt, beteljesült szerelem, a kettejükkel történtek elmondhatatlanságának metaforája, később, Goran és Lulu (egy valószínűleg szerb család, akik a Zinger-családdal több szálon is érintkeznek) számára az idegenség és a holokaust borzalmainak a metaforája. Jákob története, a rá való emlékezés mindenki számára mást szimbolizál. A mitikus párhuzam pedig asszociációs teret nyit a bolygó hollandi mítosza felé is. „Egyszer talán Jákob kifutja magából azt a fájdalmat, amit az élet vert belé, mert ilyet még nem láttam, hogy egy ember állandóan úton legyen” (112.) – ami ugyanúgy elmondható Jánosról is. A fiú tehát ténylegesen a nagyapja *nyomdokaiba lép*: követi azt a fajta családi mintát, mely az identitáskeresésben teljesedik ki, mely – ebből adódóan – a folytonos keresést jelenti, noha nem ismerheti meg egészében a történetét.

János nem ismerheti meg teljes egészében *azokat* a történeteket, melyeket a *Majdnem Auschwitz* színre visz fejezeteiben – többek között Edit álmait, krakkói tartózkodását, ahogyan ő is vállalkozott Jákob megkeresésére, közös emlékeiket, valamint Jákob

auschwitzti tartózkodásának körülményeit, megmenekülését és a *Palagruza* című fejezetben Gorannal közösen eltöltött idejüket. Ez az éles szembenállás szintén a traumatikus események elmondhatatlanságát, azok médiumokon keresztüli átvihetlenségét implikálja. Az, hogy az olvasó párhuzamosan olvassa együtt János és családjának történetét, azt is magában hordozza, hogy a kötet olvasója János nézőpontjával sem azonosulhat. Erre leginkább a *Mandala* című alfejezet világít rá a *Krakkóban*, amikor is János Edithez beszél, akiről egyébként végig eldönthetetlen marad, hogy életben van-e 2011-ben, amikor is János elindul az expedícióra: „Jó lenne, ha beszélhetnék veled, Edit. Ha elmondanád, hogyan találkoztál Jákobbal, egyáltalán, mi történt. Hogy ne érezzem azt, hiába utazok. [...] A házak csukott szemekkel védik az öregeket és a páfrányt. [...] Nézem az embereket, milyen hosszú az emberi kéz és fej innen fentről. Az égbolt szinte bokáig ér, kíváncsi vagyok, mi fog történni, ha kifordul magából, és a visszáját mutatja. A színe, tudom, fehér.” (140-141.) A befogadó mindezt olvashatja úgy, hogy ő, Jánossal ellentétben tudja, mi történt, így az azonosulás nem jöhet létre a család életben maradt tagjainak nézőpontjával – pusztán a halottakéival.

Különleges eldönthetlenséget teremt ez a fajta folyton felbomló narrátori pozíció, és abból a szempontból válik érdekessé, ahogyan Jákobot több nézőpontból mutatja be. A már citált *Fehér tenyér* című fejezetben, Edit a kettejüket ért megrázkódtatásokat idézi fel: „[a] barakk és a drót kettőnk között feszült, én pedig a folyókban kezdtem el bízni, hogy annyi mindent látott már a Duna és a Visztula is, hátha kimossák belőlünk a tetvek raját és az idegenséget.” (130.) Azonban arra a megállapításra kell jutnia, hogy „Jákob elmondhatatlan”, (131.) épp annyira, mint Edit is. Ez esetben nem lehet tudni, hogy kinek a nézőpontjába helyezkedünk bele, mert Jánosra is gondolhatunk: ugyanis egy korábbi fejezetben, az *Uszályokban* úgy kezdi az elbeszélést, hogy „Editre gondoltam, hogy vajon hol lehet,” (123.) és ezt követően többnyire Edit látószöve érvényesül a következő szövegrészekben. Egyébként is több ponton tapasztalhatjuk azt, hogy a Zinger-család, Edit,



Janek, illetve János alakja összemosódik a motivikus hasonlóságok révén. Példa erre a tanulmány címének választott idézet, hiszen abban a fejezetben, ahol ez elhangzik (*Szuvénír*), Edit is megismétli a kijelentést: „[a] lényeg, hogy ne félj. Hozd azt nekem, hogy többet nem félsz...” [Kiemelés az eredetiben – 155.] – ehhez kapcsolódóan János ki is emeli, hogy „[a]pám persze nem olvashatta” ezeket a sorokat.

Jákob és Edit traumájának elbeszélhetetlenségét azáltal is érzékelteti a szöveg, hogy a karakterek között nem alakul ki közvetlen párbeszéd: mindannyian egymástól elválasztott individuumokként jelennek meg, még a későbbiekben, a *Palagruza* című fejezetben felbukkanó Goran és Lulu is. A traumatizáló esemény kimondhatatlanságával találkozhatunk itt is: Jákob (feltehetően) élete végéig nem fog tudni tapasztalatairól beszámolni, és ahogy azt a regény sugalmazza, az elmondhatatlanság generációról generációra öröklődik. Illetve – ahogyan többször is jeleztem – belekódolódik a család identitásába, melynek tagjait elsősorban jelenlét-tapasztalatuk színre vitelén keresztül mutatja be a szöveg – ha a gumbrecht-i jelenlét-jelentés fogalompárosán keresztül értelmeznénk a jelenséget.¹⁵

Gumbrecht belátásainak beemelése az elemzés szempontjai közé egyébként sem tűnik alaptalannak, hiszen az általa definiált „jelenlétkultúrában az uralkodó önreferencia a test, akkor, [...] a tér, a testek körül képződő dimenzió kell, hogy az alapvető [...] legyen, amelyben az emberek közötti viszonyok, valamint az emberek és a világ dolgai közötti viszonyok elrendeződnek.”¹⁶ Természetesen fontos hozzátennünk, hogy a jelentést és a jelenlétet dinamikusan, egymást kiegészítő és együttműködő fogalompárként kell értelmeznünk. A *Majdnem Auschwitz* több szempontból is felértékeli a gumbrecht-i jelenlét fogalmát: a fejezetek központi terei, azok helynevei is felidéznek azokat a helyszíneket, melyekhez az emlékek – és a Zinger-család identitása, identitáskeresése is kapcsolódik. Több helyütt olvashatunk a térről mint a létezés alapvető dimenziójáról. Itt visszautalnék a *Mandala* című alfejezetre, melyben János elmélkedését olvashatjuk Edittel kapcsolatban, és tudatfolyamában megjelenik az alábbi gondolat: „talán mégis lehet az időn kívül élni. Egy mély folyóban, így képzelem, és abban a folyóban összeérnek és keverednek a sirályok tollai és a letépett bőrdarabok a köröm széléről. [...] Addigra Edit sehol sincs, és ott van mindenhol persze Krakkótól Újlipótvárosig. Látom a macska testében, ahogy lustán nyújtózkodik a kertben, a fák lombzajában is hallani vélem. Edit messzire ér. [...] Azt akarja, kételkedjek mindenben, amit látok, hallok, érzek. Mondom, jó, de akkor kívül kerülök mindenben, és nem lesz fülem, orrom, szemem, szám, és te sem leszel, Edit.” (140.) Ez a részlet a *Majdnem Auschwitz* kicsinyítő tükrének is tekinthető, hiszen a keresés, a metafizikai síkra emelt emlékezés, a tárgyakra és a testre irányuló figyelem határozza meg az elbeszélés alapvető karakterét.

A már említett *Palagruza* fejezet, és az ehhez szervesen kapcsolódó *Szabadka* című utolsó egység a kulturális trauma szempontjából is izgalmas tanulságokkal bírnak számunkra. A fejezet középpontjában álló két alak, Goran és Lulu élettörténete mintha megint csak kicsinyítő tükröként képezné le Jákob és Edit közös sorsát. A két pár között az teremt közvetlen kapcsolatot, hogy Jákob (pontosan nem ismert okok miatt) Palagruza szigetére távozik, kilenc hónapig él ott egy toronyban, s ez idő alatt Goran viseli gondját; Lulu is találkozott már korábban Jánossal és feleségével, Erzsébettel. Több hasonlóság

15 Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása – amit a jelentés nem közvetít*, Bp., Ráció, 2010.

16 *Uo.*, 71.

is található Goran és Jákob között: mindketten traumatikus események átélése miatt nem tudnak együtt élni feleségükkel, mindketten „menekültként” jelennek meg ezen a szigeten – Goran és Lulu a szülés előtt veszítették el gyermeküket. Lulu és Edit (nem derül ki a regényből, hogy találkoztak-e valaha is) élettörténeteiből is olyan motivikus összecsengéseket olvashatunk ki, mint a hídon való várakozás, az Auschwitzból hozott kő, mellyel Edit és Lulu is rendelkezik, valamint ugyanazokkal a kifejezésbeli kódokkal, gesztusokkal, gondolatokkal írják körbe a haláltáborok rettenetes körülményeit. „Lulu a férfi térdét nézte, pont olyan formája volt, mint az Auschwitzból hozott kőnek” (172.) – ez a részlet egybeesik János auschwitzi utazásával, melynek egyik célja, hogy elhozzon egy követ Editnek emlékeztetőül.

Mint korábban említettem, a *Majdnem Auschwitz* központi karakterei: János, Janek, Jákob, Edit, Erzsébet, Goran és Lulu elidegeníthetetlenül összetartozó személyek, az olvasóban azt a benyomást keltik, mintha egymás tükörképei lennének. Ebből és a fentebb írtakból arra a megállapításra juthatunk, hogy a regény őket egyetlen emlékezetközösségként reprezentálja. Erre több szöveghely is rámutat: többek között a *Palagruzanak A Zsákhordó* című alfejezete, amelyben Jákob nézőpontjából olvashatunk Gorannal közös életükről. Egy ponton a narráció kitér arra, hogy „[l]átott ő [ti. Jákob] már női szemben holtágot, látta ő saját magát egy nő tekintetében elmerülni, látta most mindezt Goran szemében, mintha valahai önmagát tükröztesse volna vissza a férfi.” (221.) Viszont életútjaik motivikus szintjein is párhuzamokra találhatunk, a *Palagruza Zajlás* című részében Lulu tudatfolyamát olvashatjuk: „A fenyők úgy álltak, mintha mi sem történt volna, pedig voltak helyek, ahol ágakat tört le a vihar. Lennie kellett akkor, ismételte Lulu, de hiába nézett fel az égre. Néhány letört ágdarab közel sem istenbizonyíték. Inkább a vadkacsák a Dunán.” (185.) Ez utóbbi idézet utolsó mondata a Zinger-család, elsősorban Edit történeteire utal vissza, aki a *Krakkó Uszályok* című fejezetében Jákob keresésére indul, és hosszasan elidőzik a Duna felett a Szabadság hídon; valamint később, a *Szuvenír* című alfejezetében János tudatfolyama fejtegeti, hogy „[h]a végül minden halott ember madárrá lenne, minden családnak saját faja, és akkor a mi családunké a vadkacsa.” (151.) A(z udvarban lévő) fenyőfák és a vihar motívumai is megjelennek korábban, Edit nézőpontjából, szintén a *Krakkó*-fejezetben, amikor is kitekint lakásának ablakán, és látja, hogy éppen vihar készülődik.

Annak ellenére, hogy a *Majdnem Auschwitz*ből nem derül ki, hogy Goran és felesége valaha is járt volna Auschwitzban, a szöveg azt implikálja, hogy ők is elszenvetői a holokauszt következtében kialakult kulturális traumának. Hiszen ha Goran és Lulu nem is élték át a borzalmakat, a Zingerékkal egybevágó életútjuk, történeteik metaforaként is olvashatóvá válnak: a traumatizáció, a holokauszt borzalmainak általános, mindenkire kiterjedő jelenlétét reprezentálják. Valamint azt, hogy ha a trauma a jelentés síkján nem válik közvetíthetővé, nem válik leírhatóvá sem, s ez esetben csupán a test válhat közvetítő médiummá. „A már említett szekunder traumatizáció, még ha egész generációk is adják

át egymásnak [...], csak a kommunikatív emlékezet szintjén marad, mert elsősorban a test és emellett még a szóbeliség a meghatározó médiuma.”¹⁷ – írja Takács Miklós tanulmányában. Ez esetben a *Majdnem Auschwitz* tanulsága szerint, még a szóbeliség szintjén sem adható át a traumát kiváltó esemény.

Zárásképpen dolgozatom mondandóját azzal az általánosabb kijelentéssel összegzem, hogy az irodalom (valamint más művészetek is) az elemzők tanúsága szerint két jól kitapintható irány felől kapcsolódik a kulturális trauma reprezentációinak folyamataiba. Az egyik a trauma feldolgozását szolgálja, mint a terápiás írás, a másodikban pedig maga a továbbörökítés az elbeszélés szándéka. Ám kérdéses, hogy mennyiben választható el a kettő, hiszen – ahogyan a kutatások eredményeiből leszűrhető – az egyik szempont motiválhatja a másikat. A holokauszt kontextusában mindennek egyik tétje az lehet – ami nekünk, irodalmároknak tűnhet fontosabb kérdésfelvetésnek –, hogy „ki és hogyan fog a második és a többedik generációban a holokausztról tudni és beszélni”,¹⁸ avagy az események hagyományozódásának, reprezentációjának a mikéntje, hatásmechanizmusa válik a vizsgálat tárgyává egy szövegen belül.

A *Majdnem Auschwitz* ebből a szempontból is továbbgondolható, hiszen a trauma kiírása a prózakötet kontextusában nem valósulhat meg, szüzséjének szereplői, a Zinger család életében betapaszthatatlan hiányt képeznek le, melyet csak körbeírni, megsejteni tudnak. A kötet központi kérdésévé tehető az, hogy továbbörökíthetők-e a kollektív traumák, események, ha benne pusztán a hiányból fakadó hallgatást olvashatjuk viszont. Ezt a hiányt testesítheti meg a regény narrátora – akinek az alakja legtöbbször meghatározhatatlan, hiába János én-elbeszélői pozíciójával nyit és zár az elbeszélés, külső narrátori nézőpontot idéz meg. Ez különös helyzetet teremt meg: leginkább paradoxonokkal írhatjuk körbe, olyanokkal, mint *beszédes hallgatás, sokat mondó csönd*. Az ismertebb traumairodalmi szövegekhez képest másképp valósul meg maga a szöveg megképződése: itt sokkal nagyobb szerepet kap az empátia és a beleézés, hiszen a narrátor megerősíti a szereplők közti párhuzamok, az egymás szájába adott gondolatok és megnyilvánulások „textuális” valóságát. Az olvasó számára ezzel válik nyilvánvalóvá – szintén egymást kizáró ok-okozat révén –, hogy az őt körülvevő környezet kulturális traumáiból csak a hallgatás és az empátia által részesülhet.

17 TAKÁCS Miklós, *A kulturális trauma elmélete a bírálókat tükrében*, *Studia Litteraria*, 2011/3–4, 36–51, 47.

18 *Uo.*, 39.

Juhász Márió (1992) Nyíregyháza, Budapest. Alapszakos diplomáját a Debreceni Egyetem magyar-filozófia szakán szerezte. Jelenleg az ELTE esztétika mesterképzéses hallgatója.

Juhász Márió

■ „BENT TE VAGY AZ UTAS ÉS AZ ÚR” SZUBJEKTUM-ALAKZATOK PEER KRISZTIÁN KÖLTÉSZETÉBEN

I. RECEPCIÓTÖRTÉNET

Az irodalomkritikai gondolkodásban már megszilárdulni látszik az a nézet, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek fiatal költészete egy líraszemléleti váltást is magával hozott. Mint azt Menyhért Anna összefoglaló tanulmányában bemutatja, itt láthatjuk tetőzni azt a líratörténeti tendenciát, amelyet Tandori és Petri költészetéből eredeztetnek, és amely végül felszámolja a „képviselési-küldetéses-feladatközpontú” költészeti modellek dominanciáját.¹ Ennek megfelelően Peer Krisztián szövegeit a korabeli kritika már indulása idején is egyfajta „generációs hang” megteremtésén keresztül próbálta meg értelmezni. Bazsányi Sándor 1995-ös tanulmányában² Peert együtt említi Poós Zoltánnal, Zilahy Péterrel és (a tanulmányának fő témáját jelentő) Térey Jánossal. A költők korabeli szövegeire azóta is tarthatónak látszik ez a generációs besorolás, az életművek későbbi szakaszának recepciója azonban egyre inkább elszakad ettől az irányvonalától. Bazsányi akkoriban ennek az – alanyi költészetet művelőnek kikiáltott – generációnak az együttmozgását a „verseik témái[ban], modalitás[ában], valamint a direkter kifejezés, az élménylira megannyi ismertetőjegy[ében]” vélte felfedezni, és megjegyzi, hogy a „közvetlenség és komplikáltság elegye avatja e szerzők egyes műveit sikerültebbé”.³ Téreyék generációjával kapcsolatban rendszeresen megemlítik Kemény István hatását, bár – ahogyan azt Lapis József is megjegyzi – „a konkrét poétikai folyamatok tekintetében az alaposabb feltárás tulajdonképpen még várat magára”.⁴ Peer költészeténél maradván megállapíthatjuk, hogy a recepciót eddig leginkább első kötete, a *Belső Robinson* és mindezidáig utolsó, *Hoztam valakit magammal* című könyve foglalkoztatta. Ehhez a mellőzöttséghez

1 MENYHÉRT Anna, *Szétszalazás és összerakás: „Lírai demokrácia” a kilencvenes évek fiatal magyar költészetében*, *Alföld*, 2000/12, 53–67, 53.

2 BAZSÁNYI Sándor, „...Szűzi harcok, ifjú dühök most kellenének...”, *Jelenkor*, 1995/1, 35–44, 38. [Kiemelés az eredetiben.]

3 *Uo.*

4 LAPIS József, *Líra 2.0 – közelítések a kortárs magyar költészethez*, Bp., JAK+PRAE.HU, 2014, 29.

nagyban hozzájárul az, hogy az utóbb említett, 2002-es *Hoztam valakit...* óta nem jelent meg újabb verseskötet a szerzőtől, így aktualitását azóta csak hatástörténeti elemzések segítségével mérhetjük fel. A recepció eddigi legteljesebb értékű írásos dokumentuma Nemes Z. Márió *Megtört közvetlenség* című tanulmánya, melyre én is nagymértékben támaszkodtam.

A líratörténeti vizsgálódások területén közkeletűnek számít az a felismerés, hogy a költészetről való gondolkodás egyik legjelentősebb fordulata a romantika idején következett be. A versben (és a versen kívül) megképződő én hangsúlyossá válása azonban nemcsak az „én”-nek a szemszögéből meghatározó, hanem a líra mint műnem történetiségének tekintetében is. Kulcsár Szabó Ernő világít rá,⁵ hogy a líra egyenrangúvá válása a többi műnemmél, mely a művészetértések romantikus fordulatának hozománya, egyidejű a szubjektumfelfogás gyökeres átalakulásával. Az addigi strukturális antropológiai tapasztalat temporálisba való átlépése teszi lehetővé és alapozza meg a líra elméletének azt az újkori felfogását, amelynek a megszólalásban oppozicionálódó (hegeli) szubjektum a kiindulópontja. Hegel ezt a líra- és szubjektumelméleti párhuzamot (vagy szimbiozist) odáig fokozza, hogy azt állítja, a reflexivitás magából a lírai megnyilatkozásból származtatható. (Kulcsár Szabó azt is megjegyzi,⁶ hogy a romantikus líra a praxis szintjén még nem feleltethető meg teljesen a hegeli oppozíciónak, és az általa létrehozott szubjektív líra sokkal inkább a szubjektum unikalitását hivatott érzékeltetni.) Az önmagát egyszerre saját alanyává és tárgyává tevő szubjektum retorikai alakzatokban való leképeződése egy sajátos dialogikusságban válik olvashatóvá, melyben az „én” önmagával próbál párbeszédbe lépni.

Peer Krisztián költészetének legkézenfekvőbb olvasata az alanyiség felől történik, ezen felül végigkövethetjük a benne megképződő lírai én differenciálódását. A következőkben azt próbálom megvizsgálni, hogy a személyesség alakzatainak milyen változásait lehet feltérképezni az eddig megjelent négy kötetben, felfedezhető-e valamilyen kontinuitás, felvázolható-e bármilyen ív ebben az alakulástörténetében. Fejlődéstörténetről azért sem beszélhetünk (magának a fogalomnak az irodalomelméleti irrelevanciája mellett), mivel Peer különösen erősnek számító pályakezdése után a későbbi kötetek színvonalra ingadozóbb, és a bennük felvonultatott szövegek igazán lényegi fordulatot nem mutatnak.

II. BELSŐ ROBINSON

A teljes (avagy eddigi, mivel nem eldönthető, hogy befejezett vagy félbehagyott életműről beszélhetünk) Peer-életművet tekintve a *Belső Robinson* megszólalójának perspektívá-

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus – A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = K. Sz. E., *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998, 30–45, 32.

6 Uo., 33.

ja tűnik a legkonzisztensebbnek: a hangnem, a modalitás egysége tartja össze a kötetet és a lírai én különböző alakváltozatait. Ez a megállapítás azért is szolgálhat megfelelő kiindulópontként, mivel ez a konzisztencia nemcsak az életmű egészéből tűnik ki, hanem a kötet állandójaként is ezt emelhetjük ki. Nem arról van szó, hogy a szövegek teljesen megrendítenék az olvasó bizonyosságát egy mögöttük meghúzódó én létezésében, de a versbéli szubjektum csak alkalmanként mutatkozik meg számunkra pusztán önmagaként, vegytiszta entitásként. A szövegek nem oltják ki azt az elképzelést, hogy valaki vallomást tesz, viszont a versbéli én közvetett módon mutatkozik meg, a környezetét leíró megnyilatkozások által ad hírt magáról. A rejtőzködő én toposzát már a cím is előrevetíti, az önhasadás által létrejött pluralitás viszont nem egymás mellé rendelt személyiségeket láttat, hanem szövegről szövegre feltételez egy elszigetelt, mások által nem látható ént. Ezt a hasadásos állapotot a nézőpont hasadásán keresztül érzékeljük, azonban nem beszélhetünk arról, hogy egymástól élesen elhatárolható perszónákat szerepeltetnének a szövegek. Ennek az – egyszerre hasadt, mégsem markánsan elkülönülő – lírai személyiségrajznak a felépítése megfeleltethető azzal, amit Kulcsár-Szabó Zoltán emel ki a szereplírával kapcsolatban: a „szerepvers” műfaja az „én” és a „szerep” együttes megnyilvánulását feltételezi.⁷ A lírai én tehát megkettőződik, amennyiben a „szerep” kifejezés már feltételez egy tőle különböző szubjektumot, ezért az „én” és a „szerep” viszonya csak egy kölcsönös egymásrautaltságban képzelhető el. Ebbe a meghatározásba éppúgy belefér a hasadásos állapot, mint az ebből kifolyólag létrejövő különböző perszónák halvány, de mégis észlelhető kapcsolata. A *Belső Robinson* beszélőjével ritkán találjuk szembe magunkat, önmagáról kevés információt oszt meg, azt viszont megengedi, hogy az ő szemével szemléljük személyes mikrokozmoszának történéseit és környezetleírásait, melyet saját torz optikáján keresztül láttat velünk (*A turista kalandjai, Otthon, Belső Robinson*). A környezetleírások azért is lehetnek fontosak esetünkben, mivel a lírai Én sokszor az őt körülvevő világhoz való viszonyulásaiban mutatkozik meg. Ezt a makrokozmoszt Nemes Z. Márió a „varratszerűség” jelzővel illeti: „A hangsúly az egymáshoz varrás kényszerén, vagyis azon a technikán van, ahogy a beszélő különböző felületek segítségével próbálja önmagát Énné és – ezzel párhuzamosan – világszerűvé tenni.”⁸

Ez a „felület” visszatérő motívumként a tér, kiváltképp a versbeszélő zárt terekben való tartózkodása. Az *Otthon* című vers így több szempontból is érdekes lehet számunkra, mivel egyfelől segít nekünk feltérképezni az én és a körülötte lévő világ viszonyrendszerét, másfelől explicitté teszi a „kívülálló” számára engedélyezett „betekintés” lehetőségét.

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Én” és hang a líra peremvidékén = K.-Sz. Z., *Metapoétika: önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 82–93, 84.

8 NEMES Z. Márió, *Megtört közvetlenség = A preparáció jegyében*, Bp., JAK + PRAE.HU, 2014, 240.

Nem lehet elzárni a csapat,
a kép súlyától meglazul a szög,
a leforrázott bőr hólyagos, mint a vakolat,
agyonolvasott könyveimből
egy-egy lap hiányzik.
Felemészti a lakást a jelenlétem,
a boldog kismamát tágitja így a zigóta.
Lassan és puhán gyűlnek a hibák –
pókháló, ablaküvegek közé szorult legyek,
s csak te látod mindezt, az idegen, az orvos.

(*Otthon*)⁹

A vers a fent említett betekintés aktusával indít, már maga a cím is az intimitás konnotációját hordozza – előfeltételezi, hogy egy személyes térbe pillanthatunk. A csöpögő csap, a meglazult szög képei olyan specifikumként tárulnak elénk, melyek nem engedik, hogy az általánosságban vett *otthon* definíciójaként olvassuk a verset, egyértelművé téve, hogy a versbeszélő saját otthonáról van szó. Az otthon azonban paradox módon nem otthonos, hanem szorongató és fullasztó. A versben megképződő én egybeolvassa és olvastatja magát az őt körülvevő térrel („a leforrázott bőr hólyagos, mint a vakolat”), így ez az én most sem önmagában válik hozzáférhetővé, hanem a környezetével való korrelációban. Ez a kölcsönhatás kikezdi a külső és a belső, a testfelszín és a térfelszín határvonalait. A hozzáférhetőség közvetettsége azonban nem hagy kétségeket a beszélő „ittléte” felől: „[f]elemészti a lakást a jelenlétem” – annak ellenére, hogy identitása nem a direkt vallomásosság, hanem a környezetre gyakorolt hatás bemutatása révén válik megragadhatóvá. *Jelenlétének* intenzitása mégis megkérdőjelezhetetlen, olyannyira, hogy már a környezetre is kihat, így a kismama és a zigóta képével párhuzamba állítva az én mintegy parazitaként tűnik fel. A záró sor (első olvasatra legalábbis) reflektálttá teszi az olvasó szemlélődő pozícióját, és ezzel alátámasztani látszik a fentebb vázolt lehetséges viszonyulásunkat a vers beszélőjéhez. A vers végi aposztrophé megszólítottja azonban kérdéses, mivel a cím által rögzített önhasadás játékban hagyja annak a lehetőségét, hogy a beszélő itt az „idegen”-t és az „orvos”-t is önmagával azonosítja-e (ez a kétely egyébként a fent említett okokból az egész kötetten végigkíséri az olvasót, és ez teszi még bizonytalanabbá az interperszonális viszonyok körbejárását).

A parazitaként való önazonosítás jól felismerhető motívumként vonul végig a kötetben.¹⁰ Az általunk vizsgált rejtőzködő, meghatározhatatlan én közvetett megjelenésének a minőségei és a parazita létfeltételei valahol egybeolvashatóak. A parazita önmagában

9 PEER Krisztián, *Belső Robinson*, Bp., JAK–Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994, 32.

10 BALAJTHY Ágnes, „Már úgy ismerlek, mint egy idegent”, KULTer.hu, 2012. szeptember 14. <http://kulter.hu/2012/09/mar-ugy-ismerlek-mint-egy-idegent/> [Letöltés ideje: 2016. június 12.]

nem életképes, egy másik testre van szüksége az életben maradáshoz, és egyben fel is emésztí a gazdatestet. „De benned /élősködöm, mint alutáplált / fekete kölykökben a férgek. / És ha mással pározol, szaporodom / benned, és a beleidből / lágy táplálékot szívok.” (*A lakók jogai*) Az élősködőként történő önmegjelenítés olyan stratégiának tekinthető, amely által az én továbbra is elkerülheti, hogy önmagában szemléljük, a „gazdatest” (legyen az „anyagát” tekintve bármennyire is heterogén, értsd: egy lakás, egy város, egy másik személy) és a parazita viszonya olyannyira intim, hogy leválaszthatatlanok egymásról.

A kötet címadó verse amellet, hogy számos értelmezési lehetőséget nyújt, szintén felkínálja a parazitizmus, valamint a külvilág és a rejtőzködő én kapcsolatának vizsgálati lehetőségeit.

A táj szétmázolt macskatatem,
 pihés anyajegy az aszfalton
 próbálom birtokolni, mint egy
 veszélyes lakást, egyik szobából
 a másikba követem a fényt –
 felijesztem a lámpát. Viszem a hírt,
 akár a végső testnedvek. A lakás
 gőzölgő labirintus: a felbontott
 állatok bélrendszere.
 Aki teremtő volt, már végleg utazó.

Életben maradnak a tárgyak,
 hasznosak, és szeretnek engem.
 Egy megmentett magnóra mondok
 minden választ, a tested zaját,
 s előcsalom belőle
 (menedékből a forró vadász)
 a tompa élvezet hangjait.
 Felboncolom a talajt, és gyenge
 növényeket termeszték. A naplóm
 bizonyíték lesz. És a csontjaim.
 A táj boldog, mert azt hitte eddig,
 hogy meddő. Most a testében
 visel, aztán a vidám abortusz.
 Majd elviselem és gonosz leszek.
 Ha már otthon vagyok, akkor félhetsz tőlem.

(*Belső Robinson*)¹¹

11 PEER, *i. m.*, 56.

A *Belső Robinson* bizarr nyitóképe, az organikust és a térbelit egymásra vetítő tájleírás egyfelől előremutat a napjainkban több alkotónál is megjelenő biopoétikus tendenciára (gondolok itt Németh Zoltán, Bartók Imre vagy Nemes Z. Márió írásaira), másfelől érdekes értelmezési lehetőségeket nyit meg annak a fentebbi kijelentésünknek a tükrében, hogy a kötet szövegei következetesen egymásba játszatják a külső és a belső, a tér és a test képzetait. Nemes Z. Márió a „belső külvilág” kifejezést használja,¹² mely az önhasadássos állapot versbeszélőre értett diagnózisát erősíti meg. Az állati belsőségek bensőséges térként való leírása során magát a versbeszélőt is ennek a tájnak az organikus részeként látjuk, azonban a közvetlenség látszatán is folyamatosan átüt a beszélő elkülönülése – meg tudjuk különböztetni az egésztől. A versbéli én otthonossága megkérdőjelezhetetlen ebben a szervezetszerű térben: mozog benne, „utazik”, „szállít”, birtokolni próbál (ismét idekívánkozik a parazitaként való értelmezés), ugyanakkor a szöveg helyenként visszaránt minket ebből a poszthumán vízióból. Központi alakja egyúttal valóságos terekben is jelen van – szobákról olvasunk, lakásról és fényt adó lámpákról.

A vers leszámol azzal a szereplehetőséggel, hogy a költő mint teremtő van jelen ebben a lírai térben: „Aki teremtő volt, már végleg utazó.” Ez a sor is felhívja a figyelmünket arra a kézenfekvő olvasási stratégiára, amely a robinsoni párhuzamot a vers egészére kiterjeszti. A magnóra mondás és a napló motívuma („Egy megmentett magnóra mondom / minden választ...”; „A naplóm bizonyíték lesz.”) amellet, hogy a robinsoni állapot felől értelmezve egyértelműen a „nyomot hagyni a világban” kényszerének a dokumentuma, szervesen kapcsolódik ahhoz a líráról alkotott elképzeléshez, miszerint a vers az önvizsgálat és a saját élet rögzítésének médiuma. (Ezt a vallomáslírai hagyományt egyszerre tartja fenn és fordítja ki Peer költészete.)

A korábban mondottakhoz kapcsolódva megállapíthatjuk, hogy ez a motívum is felkínálja azt az olvasatot, amelyben a robinsoni szituációt mint az én és az őt körülvevő tér viszonyát interpretáljuk. Értelemszerűen adódik a posztkoloniális olvasatból való kiindulás is: ahogy az addig önmagát a civilizáció csúcsává kikiáltó nyugati ember szembeesül önnön alávetettségével (de legalábbis függésével) a természettel szemben, úgy válik viszonylagossá a versbeszélő autonómiája a külvilággal szemben. Ennek az újfajta viszonyulásnak a tapasztalata (is) azt láttatja velünk, hogy az Én függetlensége megkérdőjeleződik, ő is szerves részévé válik a tájnak: „A táj boldog, mert azt hitte eddig, / hogy meddő. Most a testében / visel, aztán a vidám abortusz.” A vers záró sorai egyfelől az abortusz (tehát egyfajta direkt eltávolítás) képzetével, másfelől a jövő időre tett nyelvteni utalásokkal (*aztán, majd, akkor*) egy új identitás megszületésének előrevetítéseként értelmezhetőek.

12 NEMES, *i. m.*, 242.

III. SZŐRANYA

A *Belső Robinson* kötet beszélője tehát nem távolít el magától, az intimitás és bensőségesség érzése markánsan végigvonul a teljes kötetben, a benne megképződő én azonban nem válik le a szövegben megjelenő különböző tér- és testképzetektől. Így ezeknek a szövegeknek az olvasásában meglehetősen bonyolult történésként tárul elénk az arc- és hangadás folyamata. A második, *Szőranya* című kötet beszélője elsősorban a felerősödő életrajzi referencialitás felől nyeri el sokkal határozottabb kontúrjait. A kötetben sűrűbben tűnnek fel olyan szövegek, melyekben a beszélő profánabb élethelyzetekbe helyezkedik bele, és a költői szereplehetőségekről alkotott közkeletűbb képeket láttat velünk (*Az éjszakai ember; Kihúzni a telet*). Vörös István is kitér a kötetéről írott rövid kritikájában arra, hogy a szövegekben „a költőségnek, mint létezési formának, romantikus egybemosása [történik] különféle leegyszerűsített szerepekkel”.¹³ Ezek miatt a kötetéről általánosságban elmondhatjuk, hogy a modalitás, a perspektíva vagy egyáltalán az alanyiség felőli olvasat sokkal homogénebb összhatást eredményez, mint a *Belső Robinson* esetében.

Az életrajzból kiinduló interpretáció ugyan a *Szőranya*ban még nem kényszerítő erejű, de a kötetben elkülöníthetőek olyan szövegek, amelyek egyértelműen egy-egy jól meghatározható életszakasz tapasztalataiból táplálkoznak. A *Nulladik óra, A nemi érés folyamatai* vagy a *Nomád tábor háttérrel* című költemények a gyermekkori emlékekre fókuszálnak, azonban korántsem gyermeki nézőpontból – a megszólalások mintha már elővetítenék a későbbi életeseményeket bemutató versek beszélőjének neurotikus személységét. A gyermekkort megidéző versek (melyek a későbbi kötetekben is előfordulnak) nem sorolhatóak a gyermekkori traumákat feldolgozó költészet tematikus keretei közé, sőt azoknak egyfajta kifordításaként értelmezhetőek. Ezek a szövegek ugyanis nem számolnak be nagy, életre szóló törést okozó megrázkódtatásokról, sokkal inkább banális, sokak által megtapasztalt vagy megtapasztalható élethelyzetek (a tornatanár szurkálódása, a nomád tábor nem túl higiénikus miliője, vagy szégyellt merevedés a tornatermi zuhanyzóban) sajátos megidézéséről és utólagos újraéléséről van szó.

A „költőségnek, mint létezési formának” a leírása is előkerül több szövegben, a művész létformának mint szerepnek a bohém, ledér életvitellel történő egybemosása (*Kihúzni a telet, Holnap reggel, Az őszülők dala*). (Ezeket az irodalmi szerepkonstrukciókat megtalálhatjuk többek között Ady vagy Petri költészetében is.) Ezekből a szövegekből összeáll egy laza körvonalakkal rendelkező, de visszatérő motívumokkal (másnaposság, walkman-süketség, napszemüveg mögé bújás) operáló junkie-etika. Erő-



13 VÖRÖS ISTVÁN, *Peer Krisztián: Szőranya*, Kortárs, 1998/10, 110–111, 110.

síti ezt az elképzelést, hogy az ilyen témájú versekben a beszélő gyakran többes szám első személyben „számol be” nekünk, ami alátámasztja, hogy itt nem elszigetelt, egyéni-leg megélt szituációkról, hanem egyfajta közösségi élményről, életvitelről kapunk leírást: „Életritmusunk a kazetta hossza, / mely rejtett walkmanünkben dobog” (*Alapító okirat*); „Megszentelt, kimagozott növényünk / kultusszá tesz, és bélpoklossá. / Vérünket, beszédünket bőven méri.” (*Kihúzni a telet*); „Mert a telik vagyunk, mindenütt tömények, / a zavarosak, a pocsolymélyek, / walkman süketek, nagy napszemüvegben” (*Holnap reggel*).¹⁴

Érzékelhető tehát a súlypontok eltolódása az előző kötethez képest, de a *Szóranyában* is előkerül az előző kötet egyik alapmotívumára (az önhasadásra) való tudatos reflexió.

Próbáltam számtalan szerrel
ez adott világból bújni ki.
(Színészből a szerep)
Burokba szorult az én.
Mint óvszerben a cucc,
bárhová tágulok – belül szakadatlan.
Néha gondolom: Isten egy gyerek,
a boltban suttyomban kiszúrja a gumit.
Néha gondolom: Isten csak a tű.
Ja persze és az én: elhagyott amőba
– osztódásra szorul.
Lesz belőle egy másik, egy mutáns,
és (homoktól a gép)
meglódul az evolúció.
(*A Tudás és a fa*)¹⁵

Míg a *Belső Robinson* beszélője az én különböző állapotait pusztán leírja, addig itt a hasadás nem történésként, nem nyelvi eseményként, hanem tudatmódosító szerek által elérhető, szándékoltan előállított és vágyott állapotként jelenik meg – azaz valami olyasmiként, amit a szubjektum kontrollálni képes. A szöveg kitűnik a kötet többi verse közül, melyek nagyrészt a már említett felerősödő biográfiai referencialitás köré szerveződnek és privát történeteket láttatnak, itt azonban az önvizsgálat igényével szólal meg a beszélő (az önreflexió ehhez hasonló szövegeként lehetne még említeni a kötetből a – címevel is erre utaló – *Befelé úrhajózni* című verset is). A változásra, a folyamatos mozgásban levésre való belső kényszer kerül itt boncasztralra, amely egyszerre lesz internalizált, tudatos viselkedési forma („Próbáltam számtalan szerrel / ez adott világból bújni ki”) és

14 PEER Krisztián, *Szóranya*, Bp., Palatinus, 1997, 19, 25, 27.

15 *Uo.*, 17.

antropológiai szükségszerűség („...az én: elhagyott amőba / – osztódásra szorul.”). Az identitásképzés hangsúlyossága miatt ezeket a szövegeket könnyen párbeszédbe léptethetjük a *Belső Robinsonban* gyakran előforduló, születésre, abortuszra, új identitásra utaló képekkel. A patolgikusság, amelyet Nemes Z. Márió is a kötettel kapcsolatos¹⁶ szerző elvként említ, és amely ebben a szövegben az én vizionált mutációjában ölt testet, a fejlődés indukálójaként válik egyszerre szükségessé és legitimmé.

IV. NÉV

A *Szóranyát* időben szorosan követő *Név* című kötetről hasonló megállapításokat tehetünk abban a tekintetben, hogy ugyanolyan nagy számban megtalálhatóak benne a felerősödő önéletrajzi referencialitás szövegei, de itt is találhatunk az Én működését feltárni akaró szövegeket, amelyek – hasonlóan több, a *Belső Robinsonban* szereplő szöveghez – az én megkettőzöttségére fókuszálnak, és az önazonosság problematikusságát járják körül.

Kivetkőzöm a közegből,
 ahol élek.
 Eddig és netovább!
 Nem leszek többé
 szomorú, megtúrt elem.
 Új mese kezdődik
 a fénytörésen túl.
 Nézi egy arc
 az arcot, amit látok.
 Tükörnek használja
 azt, ami van.
 Nem tudok odáig
 hátrálni, hogy lászon.
 Rossz élni,
 rossz a sorrend
 a halmazállapotok között.

(*Menekülés az akváriumból*)¹⁷

A *Menekülés az akváriumból* című szöveg az önreflexiós szándék megképződésének majd ellehetetlenülésének folyamatát láttatja, továbbá az akvárium és az „én mint börtön” térbeli metonimikus kapcsolatára épít. Az önmegértés és önfelfedezés kezdeti, távolodó mozgása próbálja megteremteni az (ön)szemlélés kiinduló pozícióját („Kivetkőzöm

16 NEMES, *i. m.*, 245.

17 PEER Krisztián, *Név*, Bp., Palatinus, 1998, 16.

a közegből, / ahol élek”), és ez a megkettőződés – a szubjektumnak önnön autentikus közegétől, azaz önmagától való eltávolodása – alapozza meg az önreflexió törekvét. Ezt a megkettőződést explicitté teszi az önmagát felismerni képtelen, versben megképződő én, amely nem tudja egymásnak megfeleltetni a tükörben egymást figyelő arcokat („Nézi egy arc az arcot, amit látok. / Tükörnek használja azt, ami van”). Az önreflexió ellehetetlenülése is ebben a megfeleltethetlenségben leledzik, az önmagát szemlélni kívánó szubjektum nem tud teljes egészében objektummá lényegülni („Nem tudok odáig / hátrálni, hogy lásson”). Szintén a láthatóság/láthatatlanság problematikáját viszi tovább az utolsó sor, amely a különböző anyagsűrűségű közegek közti átláthatatlansággal magyarázza az önreflexió kudarcát: az akváriumból szemlélve a fénytörés következtében a versbeszélő önmagáról alkotott képe szükségképpen torzzá válik.

A sok esetben élménylíraként olvasható versek olyan tapasztalatokat mutatnak be, melyek életrajzi vonatkozását több szövegmozzanat is az értelmezés homlokterébe helyezi. Az élőbeszédszerű hang már az eddigiekben is visszatérő elem volt Peer költészetében, ez a beszédmód azonban a *Névben* uralkodóvá és explicitté válik, ami az egyes szövegrészek idézőjelben történő szerepeltetéséből, illetve az érezhető szituációkba ágyazottságukból állapítható meg. A *Pia, fű* című vers beszélője, aki egy potya hazaút viszontagságait írja le, idéz a sofőrjével folytatott párbeszédéből: „Azt mondja: »Piásan nem / vezetek.« Azt mondom: »Józanul / nem ülök autóba.«”, vagy említhetnénk a házigazda kontextusából indító *Turizmus* című szöveget, amelyben a házigazda szerepét ölti magára a beszélő: „Most megmutatom nektek, / milyen a jó zene, szerencsére hoztam magammal kazettát”. Az idézőjeleken és a szituációba ágyazottságon túlmenően a szövegek depoetizáltsága és neutrális hangneme is ráerősít az élőbeszédként való azonosításra. A *Zárójel bezárva:* című szöveg egy komplett párbeszédet ír le, feltehetőleg egy párkapcsolatban lezajló veszekedés záróakkordjait hallhatjuk itt, meglehetősen életszagúan. A párkapcsolati tematika szintén olyan motívum, amely az élménylíraként való olvasás felé visz el minket. A szövegek intimitását fokozza, hogy a párkapcsolatokat nem általánosságban mutatják meg, hanem határozottan a személyesség érzését keltő írásoknak tűnnek. Azt a következtetést vonhatjuk le az ilyen témájú írásokból, hogy a bennük megképződő másik mindig ugyanaz a teremtett személy (*Zárójel bezárva:*; *Édes kettes*), amire a párkapcsolati szövegek szereplőinek következetes „jellemrajzából” tudunk következtetni, erre azonban még jobban ráerősítenek azok a szöveghelyek, amelyek a névadás aktusa által rögzítik is ezt a teremtett személyt: „Szerelmem, A. bevezette a gondolatbűn intézményét” (*Veszekedés*); „Szerelmem, A. máshol tekereg” (*Az idill kudarca*). Ennek a motívumnak az értelmezhetősége tovább bonyolódik, amikor a kötet végi fülszövegben megszólaló személy azonosítja magát a versekben visszatérő A.-val, továbbá – talán a szövegek néhol túlzott bensőségessége miatt – szükségesnek érzi, hogy felhívja a figyelmet a pusztán biografikus olvasat buktatóira: „Mint mindenkinek, neki is [a költőnek] csak verziói lehetnek a valóságról”.

A *Név* továbbviszi az előző kötetből azt a szereplírai alakzatot, melyben a beszélő mint költő szólal meg, itt azonban már sokkal reflektáltabban jelenik meg a költőként történő önazonosítás. A kötet második, *Papírrepülő* című verse megszólítja az Olvasót („Tisztelt olvasóim! / Indítjuk a motort. / Bátran dőljenek hátra”) és mintegy felkészíti a könyvben való „utazásra”; vagy említhetjük a kötet záró szövegeként szereplő (*Lányra számítottam!*) verset, amely a beszélő és az Olvasó konkrét találkozását írja le. Ha párhuzamba állítjuk a két szöveget, megfigyelhetjük, hogy a beszélő miképpen viszonyul a megszólított olvasóhoz: míg az előbbi invitáló (ironikussága miatt azonban kissé eltávolító) hangneme értelmezhető az Olvasó felé tett lépésként, addig az utóbbi beszélője az Olvasóval való találkozás pillanatában egyből az „Ettől félttem!” sorral indít, majd a későbbiekben is a beszélgetés kellemetlenségét hangsúlyozza („az ismerkedést erőltetem, / csak hogy túllegyünk rajta.”). Így a kötetindító vers (a kötet elején szereplő *Teremtés* című prózavers bevezető jellege miatt inkább előszövegnek tekinthető) behívja az olvasót, majd végigkalauzolja a kötet egészén, intim terekbe enged neki betekintést, hogy a végén újra eltávolítsa magától (a záró szövegben megjelenő Olvasó „bűne” egyébként pont az, hogy túl közel merészkedett a versbéli szerzőhöz).

V. HOZTAM VALAKIT MAGAMMAL

Peer költői pályafutásának mindezidáig utolsó kész kötete a *Hoztam valakit magammal* című,¹⁸ amely a korábbi kötetekhez mérten minden tekintetben terjedelmesebb: mennyiségileg is több és poétikailag is sokszínűbb szövegeket vonultat fel. Bár elhamarkodott dolog volna rásütni a kötetre az „utolsó” jelzőt, tény, hogy a *Belső Robinson* óta itt találkozhatunk a legkiforrottabb versnyelvel, és megtalálhatjuk benne több, az előző köteteken – befejezetlenül, de mégis tendenciózusan – végigvitt irányvonal kifutását is.¹⁹ Nemes Z. Márió megemlíti a kötetrel kapcsolatban a „korábbi burjánzó mondat- és képtechnika” leegyszerűsödését a „vallomásos »csupaszság«”²⁰ elérése érdekében, mely vallomásosság már az előző két kötet verseiben is kibontakozóban volt. Itt is nagy számban találhatóak a párkapcsolatról, a szerelmi életről valló szövegek (*Szakítás; Színház; Mozgó vonat*) vagy a gyermekkor privát történeteit tematizáló írások (*Apa atlasza; Legszebb nyaram; Pilismarót, gyerekkor*). Továbbá a biografikus olvasás lehetőségét is ez a kötet kínálja fel a legmarkánsabban, amikor *A Gyávaság* című vers beszélőjétől azt halljuk, hogy neve meggyezik a tényleges szerző nevével: „Kicsi Krisztián elfelejtődik”.

A lírai szubjektum önreprezentációjának kérdését vizsgálva már a korábbi kötetekben is találtunk arra példát, hogy az önreprezentáció valamely visszatérő mo-

18 PEER Krisztián, *Hoztam valakit magammal*, Bp., Palatinus, 2002.

19 NÉMETH Zoltán, *A maszkulinitás megtapasztalása = A széttartás alakzatai – Bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*, Pozsony, Kalligram, 2004, 207–213, 208.

20 NEMES, *i. m.*, 248.

tívumon vagy modalitáson keresztül megy végbe. (Igaz, nem egy teljes kötet szervező elveként, de jól felismerhető alakzatként.) Ilyen motívum volt a *Belső Robinson*ban a parazitizmus, a többes szám első személyű megszólalásmóddal vagy a költői létforma szereplehetőségeivel folytatott játék. A *Hoztam valakit magammal* című kötetben, a szövegek mennyisége miatt nem túl dominánsan, de újra és újra megjelenik a nárciszként való önazonosítás (*Nárcisz növésben; Én azért; Nárciszok szövetsége*). Ennek a motívumnak a kiemelése azért is indokolt, mivel kapcsolódik a korábbi kötetekben megképződő lírai személyiségrajzhoz, melynek beszélője „állandóan saját neurotikus (el) hangoltságával foglalkozik, melyet infantilis örömmel ápol és analizál”²¹. Például ebben a részletben: „A látszat kedvéért álcázom magam. / De a megoldást is kínálom tálcán. / Érintőlegesen azért ismerjük egymást. / Próbálg meg egy ösztönlényt követni ésszel.” (*Nárciszok szövetsége*)²²

A nárcisztikuság mint jellemvonás a lírai én megismerhetőségének folyamatába ékelődő gátként válik relevánssá – a nárcisztikus jellem önmagába zártsága és manipulatív természete önmagában is távolságot teremt. Ez a távolságteremtés mint az önreprezentáció módjában impliciten jelenlévő stratégia rokonítható a *Belső Robinson* parazitamotívumával is. Nem tudhatjuk, hogy a versbéli megszólított maga az olvasó vagy egy harmadik személy, de a vers tétje érezhetően az, hogy a beszélőnek rejtve maradjon a megszólított előtt. A versben megképződő én annyiban marad hozzáférhető számunkra, hogy céljaival vagyunk tisztában, tudjuk, hogy félre akar vezetni: „A látszat kedvéért álcázom magam. / De a megoldást is kínálom tálcán.” A megismeréshez való görcsös ragaszkodást is provokálja a beszélő, amikor ésszerűtlennek kiáltja ki azt, míg végül magát jelöli ki a bújócska győzteséül. A versben megképződő szubjektum megismerhetőségével kapcsolatban hasonló, bár sokkal árnyaltabban színre vitt mozzanatot fedezhetünk fel a *Nárcisz növésben* című, asszociatív képviségre építő szövegben. Ebben a lassított felvétel- vagy állóképszerű vízióban a mozgó, és épp ezért szemlélhetetlen test dinamizmusának kimerevítését láthatjuk – a spektátori szerep felöltésének egyetlen lehetséges módja ez, mely még mindig nem megismerést, csak asszociatív viszonyulást ígér.

A *Bocs* című ciklust kitöltő cím nélküli záróvers egy hosszúra nyújtott (több mint hat oldalas) szabadvers, élőbeszédszerű megfogalmazásban, egyenetlen hosszúságú, a gondolatritmus szerint különválasztott versszakokkal. A szöveg kiindulópontját az esti hazaút utólagos felidézése adja – a visszaemlékezés gyakori kiindulópontja a kötet más verseinek is – és ezt az útleírást egy (feltehetően bódult) gondolati hullámváz követi. A vers bizonyos részei olvashatóak egyfajta önanalízisként, zaklatottságot kiírni vágyó terápiaként (itt is felidézhetjük a már említett neurotikusságot mint szervező elvet), de – ami számunkra még érdekesebb lehet – helyenként metaszöveggént is. A beszélő tudatosan helyezi el a szöveget a kötetben belül – „Ha ezt gondolom a nagyobb formáról, /

21 Uo., 245.

22 PEER, *Hoztam valakit, i. m.*, 69.

(ne túlozzunk, egy lélegzet) / mért rakom abba a kötetbe, amit agyonnyom” – de a költészetén belül is: „[f]ormából nem hiszek a zártban.”; „[m]i más szervezné a formát, / mint a továbbolvasatás?”. A tudatosan a kötet végére pozícionált szöveg érezhetően nagyot akar meríteni, az önvizsgálat igénye nemcsak lélektani („Amit teremtettem, abból kell kimásznom, tehát: / Hogy ne legyek ennyire Woody Allenes”), hanem a versnyelvre is kiterjed: „De én nem tudok másmilyen verseket írni”. Ennek a záró versnek a kötetben belül való értelmezését mi már kibővíthetjük azzal a tudással, hogy eddig még nem jelent meg a szerzőnek újabb kötete, így kiváltképp érdekesnek tűnhet, hogy az elhallgatást pont egy ilyen (a többi szöveghez képest) monumentális, kontrollálhatatlan beszédáradat előzi meg.

VI. ÖSSZEGZÉS

Peer Krisztián költészetében – bár szándékosan nem szeretnék ennek a költészetnek a valahová történő „kifutásáról” beszélni – megfigyelhetőek bizonyos tendenciák, amelyek végigvezethetők mind a négy kötetben, és amelyek folyamatos alakuláson mennek keresztül. A vállaltan alanyi költészetben hangsúlyos az én helyzetének problematikája, annak feltérképezhetősége a poétikai térben. Sokszor nem tudjuk eldönteni, hogy ez a versszubjektum milyen irányba mozog: hogy maga is feloldódni akar a szövegszerűségben, vagy ellenkezőleg, erős jelenlétével már-már valóságossá válik. A versben megképződő ének, avagy a beszélőnek az olvasóval történő játéka egyfajta közelítő-távolító mozgásként is felfogható, melyben a lírai én hol tárgyak, terek vagy szerepek mögé rejti önmagát, hol pedig egészen intim terekbe kalauzolja az olvasót.

Mint azt Lapis József is megjegyzi,²³ a Peer költészete által fémjelzett megszólalás-mód termékenyen hatott a kortárs fiatal líra versnyelvére, amely legfőképpen az alanyi költészet és a személyes hangnem újbóli megerősödésében érhető tetten. Ezért is gondolom, hogy érdemes ismét odafordulni Peer Krisztián szövegeihez: újraolvasásuk hozzájárulhat a kortárs lírairányzatok alaposabb megértéséhez.

23 LAPIS, *i. m.*, 29.

Fazekas Hanna Dóra (1988) Debrecen. Anglisztika mesterszakon végzett, jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának hallgatója az Angol és Észak-Amerikai Irodalom doktori programban.

Fazekas Hanna Dóra

A BOLDOG VÉG ILLÚZIÓJA AZ ANGOLSZÁSZ IFJÚSÁGI IRODALOMBAN

Amióta 1996-ban Melvin Burgess felkavaró *Junk* (Anyag)¹ című ifjúsági regénye elnyerte a Carnegie Medal-t, Nagy Britannia legrangosabb gyermek- és ifjúsági irodalmi díját, mondhatni tendenciává vált, hogy a kitüntetést szinte minden évben olyan mű viszi haza, melynek sikere felháborodást szül a kritikusok és a szülők körében egyaránt. Burgess saját honlapján emlékezik meg róla,² hogy heroinfüggővé váló tinédzserekről szóló története nyomán a sajtó elsíratta „a fiatalok ártatlanságának elvesztését”, olvasói viszont köszönőlevelekben fejezték ki rajongásukat, és hamar az író legnépszerűbb regényévé tették a könyvet. Hasonló ellentmondásos fogadtatásban részesültek az elmúlt húsz év Carnegie-díjas művei is: egyik sem kavart azonban akkora vihart, mint a 2014-ben kitüntetett *The Bunker Diary* (A bunker napló), Kevin Brooks tollából. A regény egy földalatti bunkerben fogvatartott tizenhat éves fiú szenvedéseit meséli el, az olvasó számára pedig igen hamar világossá válik, hogy a fiúra nem vár boldog végkifejlet a történet végén. Brooks esete különlegesnek számít, mert legfőbb bírálói elsősorban a regény teljes reménytelenségét kifogásolták, miközben saját bevallása szerint épp e reménytelenségre fűzte fel történetét: „Nem szabad mesterséges reménnyel kábítani a fiatalokat” – jelentette ki a díj elnyerésekor mondott beszédében. „Nem kisbabák már, nem akarják azt hallani, hogy nincs miért aggódni, hogy végül minden rendbe jön, mivel tökéletesen tisztában vannak azzal, hogy a valóságban – márpedig én a valóságról írok – a dolgok nem jönnek mindig rendbe.”³

Brooks hozzáállása, ha lehetséges, még inkább felkorbácsolta az indulatokat, mint a regény maga, és egy eredendően kódolt kérdésre világított rá az egyre sötétebb, trau-

1 A regény két különböző néven ismert, az eredeti brit változat *Junk*, míg az amerikai *Smack* címmel jelent meg. Mindkét cím az adott kultúra szlengejéből merítve a heroinra utal, mivel a történet főszereplői drogfüggő fiatalok. Magyarországon nem jelent meg a könyv, így szabadfordításban „Anyag”-nak kereszteltem.

2 Melvin BURGESS, *Junk/Smack*, <http://melvinburgess.net/books/junk> [Letöltés ideje: 2015. december 28.]

3 Kevin BROOKS, *CILIP Carnegie Medal 2014 Winner Announcement and Winner's Acceptance Speech*, http://www.carnegiegreenaway.org.uk/2014awards/media_ceremony.php?file=1 [Letöltés ideje: 2015. december 28.]

matikus témákat boncolgató, illetve disztópikus világokat építő ifjúsági könyvek mélyén: iratlan törvény-e az ifjúsági irodalomban a traumák feloldása és a végső gyógyulás, annak ellenére, hogy ez csorbíthatja a történetek hitelességét? Avagy létezik-e olyan rejtett írói kódex, melynek kötelező megfelelni ebben a műfajban, és ha igen, elárulja-e a mester-séges happy end által a felnőtt író a fiatal olvasót, ahogy egyébként Brooks szó szerint megjegyezte beszéde folytatásában?

Barbara Harrison szerint „noha manapság jóval nagyobb teret kap az írói őszinteség az ifjúsági regényekben, mint korábban bármikor, az egyetlen dolog, amit a felnőttek nem hajlandóak feladni, a remény, mely hagyományosan a gyermekirodalom mozgatórugója”.⁴ Ez a megjegyzés arra enged következtetni, hogy a fiataloknak nincs szüksége reménytelen történetekre, annak ellenére, hogy a '90-es évek kezdete óta egyre több olyan traumatisztikus téma jelenik meg az ifjúsági irodalomban, mely könnyedén vezethet tragikus végki-fejlethez, legyen szó akár önpusztításról, függőségről, bántalmazásról, vagy a *The Bunker Diary*-hoz hasonló, elrabolt gyerekekről szóló narratívákról. Ebbe a csoportba sorolható Elizabeth Scott 2008-as *Living Dead Girl* (Élőhalott lány) című szívszorító regénye, melyben egy pedofil férfi karmai közt elsorvadó fiatal lány válik a szüntelen szexuális és fizikai erőszak céltáblájává, és egyre távolabb kerül a boldog befejezés lehetőségétől. Megjelenése idején Scott könyve hasonló megítélésben részesült, mint Brooks regénye, ám az író, saját elmondása alapján, abban látja története létjogosultságát, hogy annak hatására az olvasók talán megtanulják felismerni a jeleket, melyeket értelmezve fogvatartott áldozatok segítségére siethetnek.⁵ Tanító jelleggel ruházza fel tehát regényét, ezzel ellentétben Brooks meg sem próbál hasonló kibúvókat keresni, és világosan kijelenti: „üres oldalakkal zártam a könyvem, mert kizárólag ürességet és kétségbeesést akartam utána hagyni”.⁶ És noha természetesen közel sem a *The Bunker Diary* az egyetlen olyan ifjúsági mű, mely a kezdetektől nyíltan és könyörtelenül robog a tragikus vég felé, Brooks tudatos szerepvállalása – mint az ifjúsági irodalom ki nem mondott, inherens elvárásaival szembenemő szubverzív írói pozíció önjelölt szószólója – új diskurzusok felé nyit utat ebben a műfajban.

A legtöbb sötét tónusú ifjúsági műhöz hasonlóan Melvin Burgess korábban említett regénye felkavaró témája ellenére is pozitívan zárul. Ám még ha a happy end nem is mindig teljes, a didaktikusság régóta elvárt műfaji követelmény – nem véletlenül érzett Elizabeth Scott késztetést arra, hogy nevelő szándékkal gazdagítsa regényét. Eric L. Tribunella 2010-es könyve, a *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American*

4 Barbara HARRISON, *Howl Like the Wolves*, Children's Literature, 1987, 69. (Amennyiben külön nem jelzem, az idegen nyelvű idézeteket saját fordításomban közlöm. F. H. D.)

5 Kate E., *Banned Book Week: Living Dead Girl by Elizabeth Scott*, <http://areadersramblings.blogspot.hu/2010/09/banned-book-week-living-dead-girl-by.html> [Letöltés ideje: 2015. december 28.]

6 Charlotte EYRE, *Penguin Defends Brooks' Carnegie Win*, <http://www.thebookseller.com/news/penguin-defends-brooks-carnegie-win> [Letöltés ideje: 2015. december 28.]

Children's Literature (Melankólia és felnövés: a trauma használata az amerikai gyermekirodalomban) egészen az 1930-as évekig visszanyúlva mutatja be, hogyan fegyelmezi saját olvasóit a gyermek és ifjúsági traumairodalom, illetve hogyan használja fel fiktív síkon megélt veszteségeikből kialakuló traumáikat arra, hogy „megfelelő”, azaz felelősségteljes, törvénytisztelő, és keményen dolgozó felnőtteket neveljen belőlük. És bár a műfajon belül a trauma kezelése rengeteget változott az évtizedek alatt (Tribunella elsősorban olyan amerikai klasszikusok elemzésére helyezi a hangsúlyt, mint az *A Separate Peace* [A béke szigete] John Knowles-tól az '50-es évekből, vagy S. E. Hinton *The Outsiders* [A kívülállók] című regénye 1967-ből), a gyermek és ifjúsági irodalom manipulatív jellege nagyon is központi kérdés maradt. Mike Cadden megjegyzi, hogy az egyes szám első személyben elmesélt ifjúsági történetek gyakran eredendően ironikusak, mivel a „kamasz elbeszélői hang sohasem autentikus – és soha nem is válhat azzá”.⁷ Ez pedig, ahogy Barbara Tannert-Smith felhívja rá a figyelmet,⁸ különösen problematikus az ifjúsági traumairodalomban, mivel ezek a könyvek egyszerre követelik meg az olvasótól, hogy azonosuljon a narrátor fájdalmával, illetve azt, hogy képes legyen megküzdeni azzal a fájdalommal. Ez a kettős befogadói pozíció az elbeszélői hang megkettőzöttségéből adódik, melyben a felnőtt író egy kamasz viszontagságait imitálva próbálja párhuzamosan a gyógyulását is modellezni.

Az utóbbi időben több neves kutató is górcső alá vette ezt az elmentmondást, többek között Chris McGee, Roberta Seelinger Trites, Katharine Capshaw Smith és Kenneth B. Kidd. Egyik tanulmányában Smith a traumatizált gyermek kettős „feladattára” világít rá a felnőttek szemszögéből, kifejtve, hogy az eredendően ártatlannak képzelt gyermeki lélek lehet csak a trauma abszolút elszenvedője, de ugyanakkor ő az abszolút túlélő is, aki olyan spirituális értékeket tud felkínálni a felnőtteknek, mint a szeretetet, a bizalmat, a reményt és az állhatatos-



7 Mike CADDEN, *The Irony of Narration in the Young Adult Novel*, Children's Literature Association Quarterly, 2000/3, 146.

8 Barbara TANNERT-SMITH, „Like Falling Up Into a Storybook”: Trauma and Intertextual Repetition in Laurie Halse Anderson's *Speak*, Children's Literature Association Quarterly, 2010/4, 395.

ság.⁹ Smith később megállapítja, hogy a gyermek- és ifjúsági traumanarratívák kikövetelik a traumák feloldását, mert azokban a felnőttek a saját szorongásaikra kínált megoldást látják. Tribunella pedig mindezek mellett felhívja a figyelmet arra, hogy a gyermeki traumakezelésre vetülő felnőtt elvárások a holokausz szövegekben ütköznek ki igazán, ugyanis a felnőttekben élő néma vágyat a holokausz megértésére és leegyszerűsítésére a gyermekirodalomban egyre nagyobb tért nyerő holokausz-könyvek képesek valóra váltani.¹⁰ Ezek a művek arra is lehetőséget adnak, hogy a felnőttek a holokauszton keresztül hősiességről, erkölcsről, előítéletekről tanítsanak leckét a gyerekeknek, holott, ahogy Michael J. Martin fogalmaz, a holokausztot nem volna szabad a hősiesség vagy trauma-feloldás bemutatására alkalmazni.¹¹ Olyan regények, mint a hazánkban is ismert *Számláld meg a csillagokat* (Number the Stars)¹² Lois Lowry-tól, vagy Jane Yolen *The Devil's Arithmetic* (Az ördög számtana) című könyve, nyíltan didaktikus hangnemben nevelik a gyermekolvasót, és trivializálják a holokausz reprezentációját, amikor pedagógiai célokra és kollektív traumák feloldására használják fel azt.

Roberta Seelinger Trites hosszan fejtegeti *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* (Felkavarni az univerzumot: hatalom és elnyomás az ifjúsági irodalomban) című könyvében, hogyan vonja el a hatalmat a tinédzserektől a kamasznak álcázott felnőtt elbeszélő az ifjúsági művekben a felnőttek javára. A legsikeresebb ifjúsági könyvek egyes szám első személyben íródnak, és gyakran illetik őket olyan jelzőkkel, mint „hiteles” vagy „realisztikus”. Pusztán azért, mert képesek imitálni a tinédzser-beszédet, látszólagos bepillantást engedve a kamaszélet titkaiba: egy olyan világba, amely, ahogy Chris McGee felhívja rá a figyelmet,¹³ rejtőzködést ígér a felnőttek fürkésző tekintete előtt. Tovább követve ezt a gondolatmenetet McGee felteszi a nyilvánvaló kérdést, hogy vajon kinek íródnak az ifjúsági történetek valójában: a tinédzser olvasóknak, akik úgy érezhetik, bizalmas barátokra tettek szert, vagy a felnőtt közönségnek, akik titkos fantáziáikat élhetik ki azáltal, hogy „leselkedhetnek” a kamaszok után? Továbbá megjegyzi azt is, hogy a „felnőttek azokat az ifjúsági könyveket tartják a legjobbnak, melyekben a tinédzserek képesek a legőszintébb módon megnyílni a felnőttek előtt, még akkor is, ha ezek a könyvek valójában csak a felnőtt vágyak kielégítését szolgálják”.¹⁴ Trites ugyancsak felveti az ellentmondásos olvasóközönség problematikáját, és megjegy-

9 Katharine CAPSHAW SMITH, *Forum: Trauma and Children's Literature*, Children's Literature, 2005, 116.

10 Eric. L. TRIBUNELLA, *Melancholia and Maturation: The Use of Trauma in American Children's Literature*, Knoxville, Tennessee University Press, 2010. 109.

11 Michael J. MARTIN, *Experience and Expectations: The Dialogic Narrative of Adolescent Holocaust Literature*, Children's Literature Association Quarterly, 2004/4, 322.

12 Lois LOWRY, *Számláld meg a csillagokat*, ford. BÁTORI Tamás, Bp., Animus, 2015.

13 Chris MCGEE, *Why Won't Melinda Just Talk About What Happened? Speak and the Confessional Voice*, Children's Literature Association Quarterly, 2009/2, 172.

14 *Uo.*, 185–186.

zi, hogy a befogadó szerep kettőssége segít megérteni a hatalom és az ideológia sokrétű kapcsolatát az ifjúsági irodalomban.¹⁵

Az „autentikus” tinédzser elbeszélő és a felnőtt közönség elvárásainak tudatában alkotó író közötti feszültség dinamikájának egyik leggyakrabban elemzett példája Laurie Halse Anderson *Hadd mondjam el...* (Speak) című ifjúsági regénye a '90-es évek végéről, mely 2006-ban magyar fordításban is megjelent.¹⁶ A történet egy fiatal lányról szól, aki nemi erőszak áldozatává válik, és a traumatikus esemény hatására nem hajlandó megszólalni többé, eltitkolva fájdalmát mindenki, de főképp mit sem sejtő szülei elől. A könyv komoly kritikai elismerésben részesült, évekig szerepelt a *The New York Times* bestseller listáján, és tizenhat nyelvre fordították le. Emellett bekerült az ALA (*American Library Association* – Amerikai Könyvtárak Egyesülete) top 100 betiltott könyve közé 2000 és 2009 között, miután több tanár is felszólalt ellene, és károsnak ítélte a fiatalok számára. Az író a regény 2006-os kiadásának előszavában reflektált az őt ért támadásokra: „Ha cenzúrázzuk azokat a könyveket, melyek a tinédzser élet nehézségeivel foglalkoznak, nem védünk meg senkit. Épp ellenkezőleg. Sötétségben hagyjuk a gyermekeket, ők pedig kiszolgáltatottá válnak. A cenzúra a félelem gyermeke és a tudatlanság atyja. Nem engedhetjük meg, hogy a gyermekeinktől megtagadjuk a világ igazságait.”¹⁷ Korábban említett könyvében azonban Trités megjegyzi, hogy a legtöbb ifjúsági regényben egyedül a felnőttek lehetnek tisztában a világ igazságaival, és hangsúlyozza, hogy „a kamaszok lehetőséget sem kapnak arra, hogy megközelítsék a felnőttek bölcsességét”,¹⁸ amire Anderson regénye – az író szavai ellenére – kiváló példának bizonyul.

Azok a kritikusok, akik méltatták a regényt, elsősorban úgy gondolták, hogy inspirálja és erősíti majd fiatal olvasóit. A könyvet a főszereplő identitás kereső útjának diadalmas történeteként értelmezték, melynek végén a traumatizált kislány megnyílik a felnőttek előtt, és ennek hatására visszanyeri a hangját. Ez az interpretáció azonban magában foglalja a feltételezést, hogy a főszereplő, Melinda, egy gyenge karakter, aki saját gyógyulását késlelteti azáltal, hogy képtelen beszélni az őt körülvevő felnőttekkel – mindez viszont ellentmond a valóságnak. Chris McGee rávilágít, hogy a *Hadd mondjam el...* főszereplője már a regény elején sem kimondottan az az áldozattípus karakter, akire az olvasó számít, mivel a lelkét marcangoló fájdalom ellenére Melinda egy kivételesen intelligens, szellemes, éleslátó és humoros lány benyomását kelti, aki ahelyett, hogy összetörne az őt ért trauma emlékéktől, megtalálja magában az erőt – némaságba burkolózva is.¹⁹ McGee nem Melinda beszédében látja a karakter erejét, hanem pontosan abban az elhatározásban, hogy *nem* beszél. Anderson könyve nem egyszerű egyes szám első személyű elbeszélés,

15 Roberta Seelinger TRITES, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, Iowa City, Iowa University Press, 2000. 81–82.

16 Laurie Halse ANDERSON, *Hadd mondjam el...*, ford. CSATÁRI Ferenc, Bp., Animus, 2006.

17 Laurie Halse ANDERSON, *Speak*, New York, Farrar Straus Giroux, 2006.

18 TRITES, *i. m.*, 79.

19 MCGEE, *i. m.*, 175.

hanem napló- és blogbejegyzésekhez hasonló rövid szövegek, szünetek, fragmentált gondolatok innovatív egyvelege, mely egyszerre jeleníti meg a trauma identitásromboló hatását és ad lehetőséget a főszereplőjének, hogy összerakja saját magát. Melinda ugyanis a képzőművészet segítségével, főképp a kubizmus felfedezésével, rajzai és látszólag össze nem tartozó tárgyakkól készült szobrai által szabadítja fel az önmagában rejlő hatalmat, és áll ellen az áldozatszerepnek. Mindeközben az őt körülvevő autoriter karakterek próbálják szóra bírni és vallatni a lányt, követve azt a narratív hagyományt, mely nagyon hosszú múltra tekint vissza az ifjúsági traumairodalom történetében. Kenneth B. Kidd ír arról, hogy a műfaj rengeteg olyan főszereplőt termel ki, akik „művészi vagy írói vénával rendelkeznek, és azért mesélik el történetüket, hogy megelőzzenek egy közelgő idegösszeomlást, vagy felgyógyuljanak az őket ért traumákból”. Gyakran előfordul, folytatja Kidd, hogy „az olvasó egyfajta pszichoanalitikusként funkcionál”²⁰ ezekben a szövegekben, sőt, már J. D. Salinger *Zabhegyező*²¹ (*The Catcher in the Rye*, 1951) című regényében is erre láthatunk példát, mely Barbara Tannert-Smith szerint az ifjúsági traumairodalom legfontosabb előfutára.

A *Zabhegyező* kerettörténete szerint Holden Caulfield retrospektív módon mesél magáról egy intézetben, ahol feltehetően egy pszichoanalitikus faggatja a jövőjéről. Rengeteg kortárs ifjúsági regény alkalmaz hasonló vallomásos narratívát, amit Frances FitzGerald „traumatikus/terápiás” narratív mintának nevez.²² Megfigyelése alapján hosszú ideje a művészet és a pszichoterápia nyújtják a leghatásosabb megoldást a fiatalok problémáira: nem meglepő tehát, hogy a *Hadd mondjam el... főszereplője* is a képzőművészetben találja meg saját útját a gyógyulás felé. Kenneth B. Kidd szerint az ifjúsági irodalom zömében optimista a kamaszok problémáinak megoldását illetően,²³ ám ahogy Kevin Brooks is szembement a műfaj íratlan szabályaival, amikor minden reményt megvont a *The Bunker Diary* főszereplőjétől, úgy a vallomásra készített fiatalok története sem mindig zárul pozitívan. Robert Cormier már 1977-ben szubverzív lépésre szánta el magát a – nálunk ma már csak antikvár példányokban fellelhető – *Én vagyok a hunyó!* (*I Am the Cheese*) című művében.²⁴ A regény a traumanarratívák ellentmondásos mélyére ás azáltal, hogy bemutatja a traumáról való beszéd eredendő lehetetlenségét, miután a szöveg egésze hamisnak bizonyul mind az elbeszélője identitását, mind az elbeszelt cselekmény valóságát tekintve. Ez a regény a pszichoanalitikust helyezi az ellenség pozíciójába, miközben fiatal főszereplője teljes identitásvesztést szenved el, és visszahanyatlik egy permanens gyermekded állapotba. Cormier sötét története azonban eltér az átlagtól. A *Hadd mond-*

20 Kenneth B. KIDD, *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2011, 170.

21 J. D. SALINGER, *Zabhegyező*, ford. GYEPES Judit, Bp., Európa, 1964.

22 Frances FITZGERALD, *The Influence of Anxiety: What's the Problem with Young Adult Novels?*, Harper's Magazine, 2004/9, 64.

23 KIDD, *i. m.*, 169.

24 Robert CORMIER, *Én vagyok a hunyó!*, ford. SZÁNTÓ György Tibor, Bp., Kozmosz, 1990.

jam el... a pozitív befejezés jóval népszerűbb hagyományát követi, akárcsak Anderson egyetlen másik magyarul megjelent traumaregénye, a *Jégviráglányok* (Wintergirls, 2009) is,²⁵ noha mindkét regény boldog befejezése több szempontból is problematikus.

Peter Hunt szerint Lewis Carroll *Alice*-könyvei voltak az első gyerekeknek szánt szövegek, melyek felforgatták a felnőtt világ hatalmát, és a gyerekek oldalán maradtak.²⁶ Laurie Halse Anderson egyike azon ifjúsági íróknak, akik különös érzékenységgel képesek főszereplőik bőrébe bújni, művei mégis okot adnak a feltételezésre, hogy Anderson „a felnőttek pártját fogja a gyerekekkel szemben”, ahogy Kenneth B. Kidd írja Bruno Bettelheimről, a híres gyermekpszichológusról.²⁷ Maria Tatar szerint a pszichoanalízis hosszú ideje a beteg gyermek figuráját pártolja az egészséges felnőttel szemben,²⁸ hasonlóképp Anderson traumatizált szereplői is minden esetben a felnőttek közbeavatkozásának és bölcsességének köszönhetik végső gyógyulásukat, függetlenül attól, hogy mire képesek egyedül. Chris McGee sajnálatát fejezi ki azt illetően, hogy noha a *Hadd mondjam el...* rendkívüli éleslátással fejti fel a hatalom számos formáját, mely meghatározza a tinédzserek életét, végül olyan befejezést választ, ami „ugyanazokat a hatalmi helyzeteket és ideológiákat erősíti meg, [...] melyeket korábban olyan okosan kétségbe von”.²⁹ Szerinte a rejtett felnőtt elvárások alapjaiban kompromittálják a szöveget, és Anderson hiába érez együtt a főszereplőjével, valósággal követeli, hogy végül megszólaljon. „Én hatalmas erőt látok Melinda hallgatásában” – írja McGee –, „abban, hogy megkérdőjelezi az erőviszonyokat és ellenáll nekik, illetve megpróbálja a saját eszközeivel feloldani az őt ért traumát. [...] Anderson mintha azt sugallná, nincs semmi baj azzal, ha egy kis ideig nem beszél a fiatal, de végül mindent el kell mondania a felnőtteknek.”³⁰

Anderson előszeretettel alkalmaz mesei elemeket a regényeiben: a *Hadd mondjam el...* is rengeteg ilyen intertextuális utalást használ, rezonálva Kenneth B. Kidd megfigyelésére, mely szerint a tündérmesei motívumok és struktúrák nagyon gyakoriak a traumáról szóló ifjúsági könyvekben, mert egyszerre teszik lehetővé „a traumatikus élmények feltérképezését és féken tartását”. Donald Haase ír arról, hogy a tündérmesék ellentmondásos tereit a gyerekek fel tudják használni arra, hogy új otthont építsenek belőle,³¹ ami egyértelműen megjelenik a *Hadd mondjam el...* történetében: Melinda egy elhagyatott iskolai szekrényben talál menedékre az őt vallató világ elől, melyet saját fa-rajzaival díszít ki, egyfajta metaforikus erdőt hozva létre. Ez és más hasonló mesei elemek védik

25 Laurie Halse ANDERSON, *Jégviráglányok*, ford. Sóvágó Katalin, Bp., Ciceró Könyvstúdió, 2011.

26 Peter HUNT és Dennis BUTTS, *How Did Long John Silver Lose His Leg? and Twenty-Six Other Mysteries of Children's Literature*, Cambridge, Lutterworth, 2013, 25.

27 KIDD, *i. m.*, 17.

28 Maria TATAR, *Off With Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton, Princeton University Press, 1992, xxiv.

29 MCGEE, *i. m.*, 173.

30 *Uo.*, 185.

31 Donald HAASE, *Children, War, and the Imaginative Space of Fairy Tales*, *The Lion and the Unicorn*, 2000/3, 362.

Melindát a fájdalmas emlékek újbóli megélésétől, eszképzimusa azonban annak veszélyét is magában rejti, hogy a fiatal főszereplő örökké gyermekkorra biztonságos, ám fejlődésképtelen világában marad. Még konkrétabban problematizálja ezt a kettősséget Anderson egy másik korábban említett, ugyancsak felettébb népszerű regénye, a *Jégviráglányok*, mely egy evészavarokkal küzdő lány szenvedésekkel teli életét tárja elénk. Ebben a regényben a főszereplő valósággal sóvárog egy Csipkerózsikát imitáló, időből és térből kiragadott, bénulást idéző létezés után, miközben helyenként ugyanúgy képes láttatni magát a mesealak megmentésére induló herceggént is. Példaként megemlíthetünk egy ugyancsak Csipkerózsika-intertextussal átitatott ifjúsági könyvet, Jane Yolen *Briar Rose*³² című művét, melyben egy fiatal lány megmenekül a holokausztól és története szintén boldog véget ér. Ezen regény kapcsán Kenneth B. Kidd felhívja a figyelmet arra, hogy a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak” egy tündérmesei fordulat, nem a valóság, és „noha a tündérmese segít felderíteni a traumatikus emlékeket, csak eltorzulva képes erre, a történelmi igazság helyett lelki megnyugvást ajánlva fel”.³³

Barbara Tannert-Smith felteszi a kérdést a *Hadd mondjam el...* kapcsán, hogy vajon valóban a narrátor helyezi-e egy tündérmesei mátrixba a saját traumáját, vagy a szerző fon köré egy tündérmesét?³⁴ Mivel az ifjúsági traumaszövegek gyakran végződnek azzal, hogy a felnőtt szereplők a végső pillanatban felbukkanva elindítják a főszereplőket a gyógyulás útján, a tündérmesei elemek szerepeltetése egyszerű eszköznek bizonyulhat a felnőtt írók kezében arra, hogy a boldog befejezést ráerőltessék traumatizált elbeszélőikre. Ezek a befejezések azonban megvonják a főszereplőktől a lehetőséget, hogy saját maguk találják meg a gyógyuláshoz vezető utat – amire, ironikus módon, felettébb gyakran nagyon is képesek volnának –, illetve elvitatják tőlük az esetleges tragikus kimenetelű történeteket is, ami melleleg a *Jégviráglányok* esetében számos kritikus szerint aláássa a mű végső hitelességét. Ugyanis, ellentétben a *Hadd mondjam el...* főszereplőjével, ez a regény egy törékenyebb, „áldozatkészebb” központi karakterrel operál.

Mivel az ifjúsági írók hangja egy kamasz bőrében sohasem válhat autentikussá, a fiataloknak szóló történetek hitelességét eredendően aláássa a felnőtt író felügyelete, nem csekély jelentőséggel bír azonban, hogy ez az író milyen nyomásnak engedelmeskedik. Laurie Halse Anderson azt nyilatkozta a regényeivel kapcsolatban, hogy a saját rémálmaiból táplálkoznak, a *Hadd mondjam el...* születéséről pedig így ír: „Mivel nem tudom megfizetni a komolyabb pszichoterápiát, inkább leírom a rémálmaimat. Egy tollal felfegyverkezve keresztül tudok vágni a metaforákon és a szimbólumokon, amíg meg nem találok a saját lelkem kicsi, rettegő darabját, hogy végre megnyugtathassam.”³⁵ Az író tehát terápiafényként éli meg az írást, trauma sújtotta főszereplői pedig mintha önmaga tinédzser

32 Jane YOLEN, *Csipkerózsika*, ford. F. NAGY Piroska, Bp., Metropolis, 2010.

33 KIDD, *i. m.*, 188–189.

34 TANNERT-SMITH, *i. m.*, 404.

35 Laurie Halse ANDERSON, *Speaking Out*, *The ALAN Review*, 2000/3, 25.

verziói volnának, akiket immár felnőttként végre meg tud nyugtatni. Ez a fajta hozzáállás kétségtelenül elősegíti az érzelmi bevonódást és a sokat vitatott hitelességet, én azonban egyetértek azokkal a kritikusokkal, akik szerint Anderson – sok más remek ifjúsági íróval egyetemben – aláássa saját karaktereihez fűződő együttérzését azáltal, hogy a felnőttek segítségével nélkül képtelen számukra gyógyulást vizionálni. Az ifjúsági traumairodalom hemzseg az olyan kamaszfiguráktól, akik hiába erősek és találékonyak, a felnőttek bölcsességéhez sohasem érhetnek fel, és jogosan vetődik fel az a feltételezés, hogy az író ilyen esetekben enged a felnőtt közönség (szülők, tanárok, kritikusok) nyomásának. Hiszen a boldogtalan befejezéssel operáló ifjúsági könyvek gyakran váltanak ki komoly felháborodást, mint Kevin Brooks említett regénye, melyben a szenvedő kamasz mindvégig hiába várja a szülői segítség érkezését. A *The Bunker Diary* körüli botrány igen erősen rávilágított az ifjúsági irodalom felnőtt közönségének ki nem mondott elvárásaira, a regény fiatal olvasói azonban nagyon is szerették a könyvet, bizonyítva, hogy – Brooks szavaival élve – mesterséges reményre nincs szükségük, arra viszont igen, hogy a hozzájuk szóló írók az ő oldalukon álljanak.



Sándor Zita (1986) Miskolc, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán magyar-francia szakon végzett, majd a DE–BTK Irodalomtudományok Doktori Iskola Francia irodalomtudományi alprogramjában szerzett abszolutóriumot, jelenleg doktorjelölt. Írásai rendszeresen az *Ellenfény* és a *Táncművészet* című lapokban jelennek meg.

Sándor Zita

■ CIRKUSZ – ÚJ ÉS KORTÁRS?

A cirkuszból legtöbbünknek valamiféle állatos-artistás-bohócos produkció jut eszébe. Gyerekek és az őket kísérő szülők szórakozása egy hatalmas, kör alakú sátorban: különös világ, amiben az életveszély, a látványosság, a cukiság és a nevetetés egyaránt elfér. Ez persze néhány évtizede koránt sincs már így, a cirkusz jelentéstartalma a 20. század második felében meglehetősen kibővült, s a csupán gyerekkori emlékekre támaszkodó nézők igencsak meglepődhetnek egy-egy modern cirkuszi előadáson. A változásnak, a mozgás- és színházművészettel való kapcsolatoknak és kölcsönhatásoknak a vizsgálata tanulságos lehet egyrészt azért, mert egy rendkívül dinamikusan fejlődő és váratlan utakat találó művészeti ágról van szó, másrészt azért, mert 2015. március 1-jén óta hazánkban a nemzeti cirkuszművészeti stratégia kidolgozásáért felelős miniszteri biztosa van (vagyis ez az izgalmasan alakuló ágazat országos léptékben mérve kitüntetett figyelmet kap). Dolgozatom célja elsősorban a cirkuszművészetben felbukkanó új tendenciák bemutatása, s ehhez csak másodsorban, érintőlegesen kapcsolom hozzá a helyi (országos) jelenségeket, lehetőségeket.

A CIRKUSZ EREDETE

A cirkusz szóval gyakran az ókori arénákra utalunk, s fontos tisztázni, hogy az antik cirkuszhagyomány egyáltalán nem azt fedi, amit ma értünk a fogalom alatt. A hatalmas arénákban (a római Circus Maximus befogadóképességét 250.000 – 300.000 főre becsülik) gladiátorok és vadállatok küzdöttek, lovas- és kocsiversenyek, illetve tengeri csaták kaptak helyet, s ezen a reprezentatív helyen zajlottak a katonai diadalmenetek, a zsákmány és a hadifoglyok felvonultatása, illetve a költői versenyek, különböző sportesemények. Ezek a cirkuszok tehát igencsak sokrétű műsorral várták a közönséget, s az itt történeteknek csupán egy kis része köthető a Bahtyin-féle karnevál-cirkusz párhuzamhoz,¹ mely

1 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, RAINCSÁK Réka, szerk. SZŐKE Katalin, Bp., Osiris, 2002.

szerint a cirkusz a hétköznapihoz képest alternatív világegészt kínál a közönségnek, s a népi karneváli és nevetéskultúrához kapcsolható. Az antik arénák jóval több funkciót láttak el, mint a későbbi cirkuszi porondok, a modern kori cirkusz pedig több, mint torz és groteszk tükre a világnak, s nem csupán a jól ismert magatartási formák és szabályok felrúgásáról szól.²

A mai értelemben vett cirkusz tehát nem az ókori hagyomány folytatása vagy lezármazottja. A modern cirkusz kialakulása Philip Astley nevéhez köthető.³ A lovassági törzsőrmester az 1760-as években szerelt le a brit hadseregtől, s mivel csak a lovakhoz értett, olyan elfoglaltság után nézett, amelyben felhasználhatta korábbi ismereteit. Más tisztekhez hasonlóan ő is lovasiskolát alapított és lovasbemutatókat tartott az alkalmilag összeverbuválódott közönségnek. Ashley jó üzleti érzékkel volt megáldva: újságban közzétett hirdetésben is invitálta a nézőket a dobszó és zene kíséretében előadott lovasbemutatókra. A belépti díjas előadások sikere arra buzdította, hogy bekerítse és lefedje az előadások helyszíneit. A sátor kör alakja a lovasbemutató sajátosságainak köszönhető: a körbelovaglás közben fellépő centrifugális erő segíti a lovasokat, hogy megtartsák az egyensúlyukat a vágató ló hátán állva. A közönség hamar hozzászokott a lovasbemutatókhoz (s persze egyre nagyobb lett a konkurencia), így Ashley kénytelen volt a műsorába dramatizált lovas történeteket (lovasdrámát) és nem lovas számokat is beiktatni: egy külön kis színpadon pantomimjeleneteket adtak elő. Így született meg a cirkusz modern kori intézménye és a porond jellegzetes alakja, mérete, elrendezése.

A CIRKUSZ TÖRTÉNETI FEJLŐDÉSE

A cirkuszban sokáig (az 1860-as évekig) az első számú sztár a ló volt, viszont a századfordulóig többféle „alműfaj” is megjelent. Ilyen volt a varietécirkusz, melyben sokkal kevesebb állatszám kapott helyet, s nagyobb hangsúlyt helyeztek a „balettkar” szerepeltetésére; illetve ilyen volt a menaszériacirkusz, mely ismeretterjesztő, természettudományos jellegű előadással kezdődött, az ügyességi és bohócszámok mellett főként vadállatokat vitt a színpadra, s etetéssel zárult.⁴ A századfordulón ezek a típusok összeolvadtak, ugyanakkor az artistaszámok jelentősége nőtt. Ebben az időben alakult ki az a műsorszervezési szokás, hogy az igazgató az évad elején megvásárolja a számokat, s az ezekből összeállított produkciósor estéről estére változatlan sorrendben és módon játszódik le.

2 VOIGT Vilmos, *Adatok a cirkuszról mint sajátos életformáról vagy létformáról = Cirkuszkutatás 2008–2009*, szerk. TÓVAY NAGY Péter, Bp., Józsoveg Műhely, 2009, 9–15.

3 LAKOS Anna, *Az új cirkusz felé = Színház és emlékezet*, szerk. P. MÜLLER Péter, TOMPA Andrea, Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2002, 156.

4 ORLÓCI Edit, *A cirkusz = Magyarország a XX. században, III., Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, főszerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits, 1998, 645–652.

Már az 1800-as évek első felében megjelentek a vándorcirkuszosok, ezek elsőként Amerikában arattak nagy sikert. Az újfajta koncepció Phineas Taylor Barnum nevéhez kapcsolható, aki a lépcsőzetes nézőtér mellett bevezette az ovális alakú teret, melyben egyszerre három porondon is láthatóak voltak a különböző műsorszámok, s a szépség, veszély és erő megmutatásán túl az abnormalitás is színpadra került (pl. törpék, szakállas nők).

A némileg eltérő szokásrenddel bíró európai és amerikai cirkusz igazi, nagy periódusa későbbre, az 1910-es évekre tehető. Ekkorra kialakultak az úgynevezett cirkuszi családok: az ügyességi számok és az állatidomári know-how generációról generációra öröklődött, a család minden tagja az előadásban dolgozott valamilyen posztton, s egy-egy családnév ismertté, elismert branddé vált. Ebben az időben a cirkusz „divatba jött”, s a színház és a tánc ihletforrásává vált. Lakos Anna szerint ez annak köszönhető, hogy a korszak újra felfedezte a testet: „Mi volt a vonzó a cirkuszban és más, nem a verbalitásra épülő műfajokban a XX. század elején a színházi emberek számára? Elsősorban az, hogy a ritmusra, zenére végrehajtott fizikai gyakorlatok a testre, a test plaszticitására irányították a figyelmet, elsőbbséget adva a mozdulatnak a pszichológia és a verbalitás ellenében.”⁵ Az idézett tanulmányban számos példát találunk arra, hogy miként is hatott a cirkusz a társzművészetekre, főként a színházra: nem hagyta érintetlenül Wedekind és Brecht szövegeinek dramaturgiáját, befolyásolta Reinhardt rendezői pályáját, a Bauhaus színházesztétikájának fontos elemévé vált, s Majakovszkij is a cirkusz felé fordult az 1910-es évek második felében.⁶ A cirkusz már nem csupán dekoratív elemként volt számon tartva, hanem jelentésképző szerepet kapott a színházban: fontossá vált a testek jelenléte, a fizikalitásban rejlő erő és dinamika, egy-egy cselekvés vagy jelenet „kockázata”, s az sem volt utolsó szempont, hogy a cirkuszi mutatványok szélesebb néprétegek számára is elérhetőbbnek tűntek, mint a pusztán az intellektust célba vevő előadások. A színházban cirkuszszerű elemek jelentek meg, mind a figurákat, az ügyességi elemeket, mind a szerkesztési technikát (kollázsszerűség) és a színpadi látványt tekintve.

A CIRKUSZ KAPCSOLATA A TÁRSZMŰVÉSZETEKSEL

A cirkusz és a színház kapcsolata azonban meglehetősen egyoldalúnak mutatkozott. Igaz ugyan, hogy színészek is megfordultak a cirkuszi porondon – a 30-as években például a Vígszínház sikeres művészei (Rökk Marika, Feleki Kamill, Somlay Artúr, Jávor Pál stb.) is felléptek a cirkuszban –, ám a cirkusz nem hasznosította a színházi kelléktárat: egy-egy színházi előadás csupán kiköltözött a cirkuszi térbe, de a cirkuszi előadók és igazgatók számára művészi-szemléleti változást, tanulságot nem hoztak ezek a vendégjátékok. A táncművészetben viszont ugyanebben az időben söpört végig egy, a megújulást célzó hul-

⁵ LAKOS, *i. m.*, 158.

⁶ *Uo.*, 158–162.

lám. Egyrészt a balett új erőre kapott a balett-táncosok között feltűnően atipikus testalkatú Nyizsinszkij révén, aki káprázatos ugrásai mellett rendkívüli kifejező erővel és mimikai-színészi tehetséggel rendelkezett (ezzel sokak szerint megújította a balettet); s a tehetséges rendező-szervező Gyagilev is ekkor tevékenykedett. Ugyanakkor Isadora Duncan amerikai táncosnő ezekben az években hirdetett teljesen új irányt – ezért is tartják a modern tánc alapítójának –, szakított a klasszikus balett szigorú szabályaival és hagyományaival, szabadabb formákat keresett, és ahogy egyre híresebbé vált, tánciskolákat alapított. A balett megújulásának és a modern tánc, az újabb és újabb irányzatok kialakulásának kezdőpontja tehát erre az időszakra tehető – míg a cirkusz sikereiben épp megkövülni látszik ekkoriban. Talán emiatt alakult ki az a cirkusszal foglalkozók körében közhelynek számító megfigyelés, miszerint míg a 20. században a tánc, a modern tánc kialakított magának egy mára már viszonylag jól bejáratott intézményrendszert és infrastruktúrát, addig a cirkuszművészet csak évtizedekkel később kezdett el magához térni, s hogy óriási lemaradásban van nemcsak a színházzal, de a táncsal szemben is. „A tánc kiérdemelte/megszerezte a »művészet« címkét, míg a cirkusznak ez nem sikerült, ezt bizonyítja a tánc nagy kiterjedésű intézményi támogatottsága és saját tapasztalatom is” – állítja Sebastian Kann cirkuszi művész és szakíró.⁷ Európa nyugati felével szemben Magyarországról nem lehet elmondani, hogy komoly intézményi támogatottságot kapna a kortárs tánc, vagy hogy széles nézőközönsége lenne; az viszont bizonyos, hogy a cirkusz a táncnál is sokkal kevesebb figyelemben részesül. Mások a cirkusz lemaradását a kritikák és elméleti írások hiányában, illetve a hiányzó terminológiában látják: „Sok kritikus elismeri, hogy a cirkusz a prioritási listájuknak valahol a legvégén áll. A cirkusz a színház, a tánc és a vígjátékok után következik”,⁸ más helyen pedig ezt olvashatjuk: „a kritikus hamar a speciális szókinccs hiányának problémájával találja szembe magát. [...] a cirkuszi élményt színházi vagy táncos szemmel látják.”⁹

A CIRKUSZ MEGÚJULÁSA

Visszatérve a cirkusz történetére, a klasszikus forma a '60-as, '70-es években kifulladásra látszik. Ekkorra kevésbé tűnik érdekesnek az évtizedek alatt jól funkcionáló, ám idővel cseppet sem változó cirkuszi előadások jellege: 10-15 jelenet következik egymás után,

7 Sebastian KANN, *Disappearing Acts: Updating the Contemporary Circus*, Circusnow, <http://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/> [Megjelenés ideje: 2015. november 17.] [Letöltés ideje: 2016. április 12.]

8 Brecht Hermans idézi Maarten Verhelst gondolatait. Brecht HERMANS, *10 years of CircusMagazine: between the art and the hobby*, *Circusmagazine*, 2014/december. <http://www.circuscentrum.be/en/artikels/circus-artists-stand-up-10-years-of-circusmagazine-between-the-art-and-the-hobby/> [Megjelenés ideje: 2015. május 21.] [Letöltés ideje: 2016. április 12.]

9 Bauke LIEVENS, *Digging in the Present: How New is Contemporary?* = *Circostrada Network – Art Writers & Circus Arts*, ed. Yohann FLOCH, Paris, HorsLesMurs, 2009, 15–16.

melyeket a porondmester bejelentései választanak el egymástól. Bár a jelenetek különböző típusú trükköket és ügyességi mutatványokat tartalmaznak, de mindvégig jól bejáratott koreográfiát követnek, ismert típusokba rendeződnek: az egyes szekvenciáknak ugyanolyan a ritmusuk, ugyanaz a szerkesztési elvük; egy-egy előadás dramaturgiája mindig lépcsőzetesen épül fel, a legvégén láthatjuk mindig a nagy attrakciót. Ez a hagyományos, klasszikus cirkusz inkább csak vegetált, megújulásra volt szüksége. A változás egyszerre több irányból indult el. Fontos állomás, hogy 1974-ben Annie Fratellini megalapította az Ecole Nationale du Cirque-et, a nemzeti cirkusziskolát Franciaországban, vagyis lehetőség nyílt arra, hogy ne csak a cirkuszi családok tagjai tanulhassanak cirkuszi fogásokat. Az itt végzetek nem generációról generációra örökölt számokat adtak elő újra és újra változatlan formában, hanem a hagyománytól eltérő módon felépülő jeleneteket találtak ki. A másik fontos tényező, hogy a cirkusz és a színház újra egymásra talált a '70-es, '80-as években, s a két művészeti ág kapcsolatát ez alkalommal a kölcsönösség jellemezte, a cirkuszi alkotók maguk is a műfaj megújítására törekedtek, ezért odafigyeltek a színház és a kortárs tánc eredményeire. (A cirkusz színházra és táncra tett hatásáról Ariane Mnouchkine, Jérôme Savary, Philippe Decouflé és Philippe Genty példáival világít rá Lakos Anna.¹⁰) A nagy fordulat Jean-Baptiste Thierrée nevéhez köthető, akinek nem volt ugyan cirkuszi végzettsége, de felismerte azt a lehetőséget, hogy ha a cirkuszt társadalmi problémák megjelenítésére, felmutatására használja – tehát ha nem pusztán önmagáért való művészeti formaként kezeli –, az nagyfokú változást hozhat a művészeti ágban. A számok és jelenetek jelentéssé tétele igazi újdonságnak, szinte forradalminak tűnt a cirkusz történetében.

Az új formák létrehozásában több francia csoport is úttörőnek számít (Cirque Nu, Cirque Bonjour, Le Puits aux Images – ami később a Cirque Baroque nevet vette fel –, Cirque Aligre, Cirque Plume). A „forradalom” emblematikus alakjai – akik a maguk idejében igazi lázadóknak számítottak, explicit módon igyekeztek szakítani a cirkusz hagyományos, uralkodó „ideológiájával”, tudatosan valamiféle határhelyzet kialakítására törekedtek – az Archaos nevezetű, francia-angol formáció tagjai voltak. Az 1975-ben alakult (akkor még Cirque Bidon néven) csapatra kezdetben inkább falusi, hippy életmód volt jellemző, azaz producer, főnök, jegyeladások nélkül bárhol, bármikor rögtönöztek cirkuszi előadásokat, akár a szabad ég alatt is – egy 1986-os beszámoló szerint¹¹ a show igen csak bizarr jelleget öltött, a zsonglőrszámok közben néhány ló és csirke is megjelent, a sátorból pedig ki-be járkáltak a malacok. A csoport leginkább ipari területek és szociális lakástömbök határában turnézott, s szépen lassan rádöbbentek a vidékies megjelenésük-kultúrájuk és a kontextus közötti szakadásra, áthidalhatatlan különbözőségekre. Úgy döntöttek, alkalmazkodnak a környezethez, a társadalmi jelenségeket inkább inkorporálják, ahelyett, hogy tudomást sem vennének róluk, a nosztalgiazás helyett inkább étellel töltik

10 LAKOS, *i. m.*, 164–166.

11 Bim MASON, *Provocation in Popular Culture*, New York, Routledge, 2016, 205.

meg a cirkuszt: vagyis az ipari környezetet is az előadások részévé tették úgy, hogy az új produktum is legalább olyan vad és igéző legyen, mintha tigrisekkel foglalkoznának. A lovakat és az állatokat óriási motorokra, autókra és munkagépekre cserélték (kedvelt eszköz lett a láncfűrész), az ipari, illetve városi környezet esztétikáját követve hard rock zenét és ipari hulladékokat (valamint koszt, port, sarat, tüzet, füstöt, benzingózt) használtak fel az előadásaikon. A bőrruhában gitárzenére végrehajtott trükkökre az addig nem tapasztalt dinamika, némi káosz, harsányság s olykor az agresszió is jellemző volt. A váltás viszonylag gyorsan s nagyon hatékonyan ment végbe: a városi fiatalság számára az Archaos esztétikája relevánsnak tűnt, hamar beléptek az angol mainstream popkultúrába, 1988-ban (ekkor történt a névváltás is) már a Londoni Cirkuszfesztiválon szerepeltek.¹²

AZ ÚJCIRKUSZ

A '80-as években tehát kialakult az úgynevezett újcirkusz (*nouveau cirque / new circus*).¹³ Az újfajta előadásoknak természetesen a cirkuszi ügyesség, a komoly technikai-fizikai felkészültséget igénylő mutatványok maradtak az alapjai, de a kortárs tánc és a színház eszköztárát szintén felhasználják, s nem átallnak elemeket kölcsönözni a videoművészetből, a moziból vagy akár az építészetből – minden adandó „teret” (konkrét, illetve átvitt értelemben) igyekeznek kihasználni. Jellemzővé vált a színházi narratíva, vagyis az előadások nem egymástól független jelenetek sorából tevődnek össze, hanem történetként is értelmezhetővé váltak. A cirkuszi gesztusok tehát nem önmagukért, a közönség elkápráztatásáért és szórakoztatásáért kerülnek bele az előadásba, hanem valamit ki akarnak fejezni, dramaturgiaiilag meghatározott funkcióval bírnak. Egy-egy előadás nem ritkán egyetlen problémára igyekszik fókuszálni, poétikusságra törekszik. Gyakran hibrid formákat hoznak létre, melyekben a színház, tánc, báb- és árnyékszínház fuzionál (*Zimmermann & de Perrot*); vagy épp ennek az ellenkezője történik, azaz a cirkuszi szakma egyik fajtáját őrök alkotnak specializált előadást, például csak légtornászok (*Les arts sauts*), csak talajakrobaták (*Les 7 Doigts de la Main*), csak zsonglőrök (*Gandini Juggling*) részvételével. Az újcirkusz lényege talán abban ragadható meg a korábbi hagyományhoz képest, hogy míg a klasszikus cirkusz „csak” a lehetetlent igyekezett a különböző számokkal bemutatni, addig az újcirkusz azt is szem előtt tartja, hogy miért kísérli meg a lehetetlent: az előadások témájukban és szerkezetükben reflexívvé és tudatosabbá válnak, az életveszélyes és kápráztató attrakciónak értelmet, jelentést keresnek és adnak. Az egyes produkciók jellege – a társművészetekkel való kapcsolat gazdagsága miatt – igen sokféle lehet, megjelenhetnek groteszk, burleszk, komikus, patetikus stílusjegyek, de a realista,

¹² *Uo.*, 206.

¹³ Az újcirkusz és a kortárs cirkusz jellemzőit talán Jean-Michel Guy gyűjtötte össze legjobban: Jean-Michel GUY, *Avant-garde, cirque! Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, 2001.

könnyen érthető és a szürreális-fantasztikus előadások is ugyanebbe a csoportba tartoznak. A hangsúlyok a „mi”-ről áttevődnek a „hogyan”-ra és a „miért”-re. E változások következménye az, hogy az újcirkusz az emberre (az emberi test teljesítőképességére, a fizikai jelenlétre és annak érzelmi-gondolati hatásaira) összpontosít: „az újcirkusz egyes követői is célul tűzték ki, hogy művészetük segítségével az ember lét-állapotát gravitáció-tér-idő viszonyrendszerben folytonosan újragondolják, kifejezzék.”¹⁴ Az állatszámok így teljesen kikoptak ebből a műfajból.

A KORTÁRS CIRKUSZ

A cirkuszművészetben lezajló változások nem álltak meg ezen a ponton. 1990-ben Bernard Turin lett az igazgatója a *Centre national des arts du cirque*-nek (CNAC: Francia Nemzeti Cirkuszművészeti Központ), s ettől kezdve az intézmény nem klasszikus cirkuszi számokat előadó cirkuszművészeket képzett. Turin – aki természetesen sok nehézséggel és ellenállással találkozott – megszüntette az év végi, hagyományos, a klasszikus cirkuszi dramaturgián alapuló vizsgálódásokat, s egy-egy, innovációról, új utak kereséséről híres rendezőt vagy koreográfust kért fel a végzősök tanulmányait lezáró előadás létrehozására. 1995-ben Nagy József¹⁵ táncos-koreográfus történelmet írt a rá bízott osztállyal: a *Le Cri du Caméléon* – melyet a bemutatót követően több mint 600 alkalommal adtak elő a diákok – számít a kortárs cirkusz első produkciójának. Ez a „koreográfia” illesztette bele az absztrakciót, a metaforák használatát, a posztmodern és a posztdramatikus dramaturgiát az újcirkuszi előadások kelléktárába, s ez a produkció nagy szerepet játszott abban is, hogy a cirkuszt egyre inkább művészetnek tekintsék. A kortárs cirkuszra nem feltétlenül a történetmondás, helyette inkább a színpadi karakterek kialakítása a jellemző, s nem ritka a sokáig tabunak számító igazi hiba megjelenítése sem. Kétféle készség kap nagy szerepet: egyrészt a magas technikai tudás és fizikai erőnlét, tehát a trükkök minősége, az egyes testek sajátossága és kivételes ügyessége; illetve a kreativitás, vagyis az eredetiség és ötletesség (az elrendezés). Ez azt is jelenti, hogy a kortárs cirkuszi előadások esetében (a klasszikussal ellentétben) felmerül a szerzőség és a szerzői jogok kérdése – hiszen itt nem öröklődő, sokszor látott (s „csupán” betanult) jelenetek ismétlődnek, hanem egy-egy produkció sajátos világot, hangulatot, belső logikát teremt, mely ugyanúgy művészi produktum, mint egy tánc- vagy színházi előadás.

14 SZONDAY Szandra, *Színház a porondon – porond a színházban = Cirkusz és tudomány*, szerk. H. ORLÓCI Edit, Bp., Józsefvég Műhely, 2005, 78.

15 Nagy József (más néven Josef Nadj) 1957-ben született a délvidéki Magyarokánizsán. Magyarországon és Párizsban ismerkedett meg a pantomimmal, a mímmel, a bhutóval, a kontakttáncsal, az akrobatikával. Később megalapította a JEL Színházat, vezette az orléans-i táncszínházat (Centré Chorégraphique d’National Orléans), jelenleg a Trafó Kortárs Művészetek Házának ügyvezető igazgatója. <http://tancelet.hu/tancosok-koreografusok/1890-nagy-jozsef-jozef-nadj> [Letöltés ideje: 2016. június 19.]

Ekképpen a dramaturgia kiemelten fontossá válik az újcirkuszban és a kortárs cirkuszban egyaránt. „A táncban tapasztalható fejlődéshez hasonlóan, a cirkusz is egyre inkább úgy jelenik meg, mint a *kompozíció*, az »írás« művészete”.¹⁶ Az újcirkusz és a kortárs cirkusz között nem mindig lehet egyértelműen különbséget tenni, s mint ahogy arra Bauke Lievens írása¹⁷ rámutat, leginkább a dramaturgia különbözőségéből érdemes kiindulni. Bauke a hagyományostól eltérő cirkusz kialakulását a posztdramatikus színház megjelenésének okaival köti össze. „A médiumok terjedése, majd jelenlétük állandósulása a hétköznapi életben az 1970-es évek óta azonban oda vezetett, hogy megjelent a színházi diskurzus egy teljesen új, sokoldalú formája, melyet ehelyütt *posztdramatikus színháznak* nevezünk”¹⁸ – írja Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház megjelenéséről. Nemcsak a színházban, hanem a táncban és a cirkuszban is jelentős változások zajlottak ebben az időben: a cirkusz (illetve egy része) kissé lemaradva előbb dramatikussá (ez lett az újcirkusz), az 1990-es évektől posztdramatikussá (kortárs cirkusz) vált. Amit a dramatikus színházban a szöveg uralmának tartunk, az a cirkuszban a narratív váltásnak, a (lineáris) történetmesélés középpontba kerülésének feleltethető meg. A mimézis, az emberi cselekvések utánzása; a szöveg színpadi akciókkal, cselekvésekkel való illusztrációja; egy kerek és egész világ megteremtésének az illúziója mind a dramatikus színház és az újcirkusz jellemzője, mely „a teljességet a valós [*das Reale*] modelljeként fogja fel.”¹⁹ Ezzel a teljességigénnyel szakít a posztdramatikus színház és a kortárs cirkusz is: az előadás nem ábrázol valamit, hanem viszonyul valamihez; „inkább jelenlét, s nem annyira prezentáció, inkább másokkal megosztott, s nem annyira közölt tapasztalat, inkább folyamat, s nem annyira eredmény, inkább manifesztáció, s nem annyira jelölés, inkább energetika, s nem annyira információ.”²⁰ A szöveg/történet többé már nem a produkció gerince (szervezőelve), hanem csak egyetlen komponens a többi között, ugyanakkora szerepe van, mint a zenének, a díszletnek, a látványnak, a testeknek, az atmoszférának, melyek összetett és sűrű fragmentumokba rendeződnek. Ez figyelhető meg a kortárs cirkuszban, ahol a test mégiscsak központi téma maradt, hiszen egy-egy mutatvány vagy trükk megtanulása és előadása kivételes fizikai és mentális állapotot igényel. Sebastian Kann az igazán jó kortárs cirkuszi előadások dramaturgiájának titkát abban látja,²¹ hogy

16 Bruno TACKELS, *Circle Around – sur la piste du cirque*, Brussels, European Commission’s Culture programme, 2009, 7. [Kiemelés az eredetiben.]

17 Bauke LIEVENS, *Dramaturgy: from Aristotle to contemporary circus*, Disturbis, 2009/6. https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2009n6/disturbis_a2009n6a4/Bauke.html [Letöltés ideje: 2016. április 15.]

18 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 17. [Kiemelés az eredetiben.]

19 *Uo.*, 17. [Kiemelés az eredetiben.]

20 *Uo.*, 100.

21 Sebastian KANN, *Part 2 – Disappearing Acts: Updating the Contemporary Circus*, Circusnow, <http://circusnow.org/part-2-disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/> [Megjelenés ideje: 2016. február 1.] [Letöltés ideje: 2016. április 20.]

a cirkuszban szinte állandóan jelenlevő testi-fizikai fókusz áthelyeződik a kontextusra, vagyis a virtuozitás, trükkök és mutatványok kikerülnek a középpontból, s egyenrangúvá válnak a nem cirkuszszerű elemekkel. A kortárs cirkuszi előadókat azért is nevezik angolul „superhuman”-nek, mert egy személyben mindent nekik kell csinálniuk: ismerniük kell a trükköket, megfelelő fizikai állapotban kell tartaniuk magukat, s a kreatív munkát is ők végzik, vagyis a technikai képzettségen túl performatív-dramaturgiai készségekre is szert kell tenniük amellet, hogy a sajátságos, csak a műfajra jellemző kockázat-, illetve veszélykezelést is meg kell tanulniuk.²² Ezért is alakult úgy, hogy nagyon sokféle megjelenési formája van a kortárs cirkusznak, az egyes előadók életútja szinte minden esetben különböző. (Számptalan példát sorolhatnánk: *Phia Ménard, Jeanne Mordoj, Johann Le Guillerm, Alexander Vantournhout stb.*²³)

AZ INTÉZMÉNYESÜLÉS FONTOSSÁGA

Az eddigiekben (noha nem jutott hely egy-egy csoport vagy alkotó részletesebb bemutatására) talán sikerült érveket felsorakoztatnom amellet, hogy a cirkusz mennyire izgalmas és sokoldalú előadó-művészeti ággá vált a 21. századra. Ebben a folyamatban nem csupán a művészi kifejezésmód változásának, a kor és a kontextus jellemzőinek, a közönség ízlésének és befogadói magatartása módosulásának van szerepe, hanem az állam támogatásának, szerepvállalásának is. A cirkuszművészettel foglalkozók között elfogadott nézet ugyanis, hogy az újcirkusz és a kortárs cirkusz kialakulásához nem pusztán a hagyományok megléte, a műfaj szélesebb közönség számára is biztosított elérhetősége, illetve az aktuális lehetőség volt szükséges, hanem a francia állam segítségével is. A 20. század Vági Bence, az első magyar újcirkuszi társulat vezetője is ezt a sokoldalúságot hangsúlyozza egyik interjújában: „egy artista ne csak sportolóként, hanem, ha van benne erre nyitottság és késztetés, akkor művészként is képes legyen magára tekinteni, aki a mozdulataival gondolatokat tud közvetíteni. Ehhez sok minden más mellett színházba kell járni, kiállításokat nézni vagy zenét hallgatni. [...] Ahhoz, hogy a klasszikus cirkusból újcirkusz lehessen, a közhiedelemmel ellentétben nem elég a fényeket és a zenét kicserélni”. TÖRÖK Ákos, *Vági Bence: „Ha valakinek fáj valamije, akkor mindannyian rándulunk egyet”*, 7ora7.blog, http://7ora7.blog.hu/2016/04/18/vagi_bence_ha_valakinek_faj_valamije_akkor_mindannyian_randulunk_egyet?utm_medium=dohoz&utm_campaign=bloghu_cimlap&utm_source=kult [Megjelenés ideje: 2016. április. 18.] [Letöltés ideje: 2016. április 20.]

²³ Érdekeség, hogy a talán legismertebb nem hagyományos cirkuszi csapat, a *Cirque du Soleil* furcsa, paradox (és ezért nem is egyértelműen újcirkuszi) jelenség a cirkuszi csoportok között. A gyárszerűen működő intézmény színházi dramaturgiát és táncszínházi kódokat használ, nagyrészt a látványra támaszkodik. Az előadók nagy csoportokat alkotnak, nincsenek egyének, személyre szabott szakaszok, hanem magas technikai tudással rendelkező akrobaták, artisták, táncosok, sportolók „tömege”, akik könnyedén helyettesíthetők – nincsenek nevek, személyes életutak, egy bizonyos alkotóra jellemző sajátosságok. A *Les Sept Doigts de la Main* tagjai például mind a *Cirque du Soleil*-ből távoztak, mert ki akartak lépni a vastag smink és a személytelenség távolsága mögöl. Bővebben: Carlos Alexis CRUZ, *Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux*, Theatre Topics, 2014/September, 269–273.

zad második felében a franciák úgy érezték, nyelvük már nem tartozik a világ három vezető nyelve közé, s szükségük van egy olyan nem verbális termékre – akár kulturális termékre is –, ami jól exportálható, és benne nemzetközi szinten vezető szerepet tudnak betölteni.²⁴ Ezt az elképzelést támasztja alá az, hogy az első cirkusziskolák mind Franciaországban alakultak meg, az első cirkuszművészettel foglalkozó szakkönyvek is francia szerzőktől származnak – az infrastruktúra kiépítését és a terjesztés, népszerűvé tétel számos lépését nagy összegekkel támogatta az állam, s Franciaország volt az első olyan ország, amely külön büdzsét alakított ki a cirkuszművészet számára.²⁵ Nagy József úgy dolgozhatott a CNAC diákjaival, hogy a rá bízott produkciónak nem kellett semmilyen előzetes kívánalomnak megfelelnie, a szükséges körülményeket biztosították számára, és teljesen szabad kezet kapott.²⁶ Nem véletlen hát, hogy Franciaország az egyetlen olyan ország, ahol a cirkuszművészeknek ugyanolyan jogi státuszuk van, mint a táncosoknak és a színészeknek.²⁷

MAGYARORSZÁGI CIRKUSZI HELYZET

Igazán üdvözlendő tehát, hogy 2015-ben hazánkban is felfigyeltek a cirkuszművészetre és az annak újrapozicionálásában rejlő lehetőségekre. Ezt a törekvést mutatja a nemzeti cirkuszművészeti stratégia kidolgozásáért felelős miniszteri biztos posztjának létrehozása. A cirkuszművészeti stratégia tartalma, mibenléte egyelőre nem látott napvilágot, és sajnos csak néhány lépés érzékelhető. A miniszteri biztosi feladatok ellátásáért Fekete Péter lett a felelős, s ugyanő vált a Magyar Cirkusz és Varieté Nonprofit Kft. igazgatójává. Terveiben szerepel, hogy a Fővárosi Nagycirkusz új helyet, épületet kap, mely a „cirkuszművészet legújabb kihívásainak is megfelel majd”,²⁸ melyben a társművészetek (cirkusz, irodalom, színház, komolyzene és képzőművészet) találkozhatnak – ám többet az

24 Christos POLYMENAKOS, *To C or not to C? Circus Delicacies = Circostrada Network – Art Writers & Circus Arts*, ed. Yohann FLOCH, Paris, HorsLesMurs, 2009, 18.

25 Ernest ALBRECHT, *The Contemporary Circus: Art of the Spectacular*, Maryland, Scarecrow, 2006, 236.

26 Mint ahogy 2010-ben Schilling Árpád is, aki az akkori végzősökkal készítette az *Urban Rabbits* című diplomaelőadást. A szöveggel, improvizációval tarkított (a dry circus alkategóriába sorolható) újcirkuszi előadást a magyar közönség is láthatta a fővárosban, Debrecenben és Pécsen 2010 nyarán).

27 Sebastian KANN, *Part 2 – Disappearing Acts... i. m.*

28 MTI-hír a szinhaz.hu-n. <http://www.szinhaz.hu/cirkusz/61279-a-legujabb-kihivasoknak-is-megfelel-majd-fekete-peter-a-cirkusz-uj-epuleterol> [Megjelenés ideje: 2015. július 15.] [Letöltés ideje: 2016. április 15.]

épületről és a művészetek találkozásának minőségéről egyelőre nem tudni.²⁹ 2015 nyara óta havonta egyszer jelentkezik az ARTista Café című eseménysorozat (a következő alkalomról a mitnekedcirkusz.hu honlapon nyílnak alkalmunk tájékozódni – ugyanakkor az eddig lezajlott eseményeknek sajnos nincs archívuma, sem a honlapon, sem másutt nincs elérhető összefoglaló vagy ismertető). A programsorozat keretein belül színészek és cirkuszi művészek beszélgetnek különböző témákról: „A bohóc mint kommunikátor”; „A cirkuszi sátor hangulata. A szabadságkép”; „Együttélés és együttműködés az állatokkal, ember és állat viszonya a színpadon” stb. Aki nem vett részt a beszélgetéseken (mint ahogy én sem), az kevéssé tudja elképzelni, hogy pontosan hogyan zajlanak és miről szólhatnak ezek az események.³⁰ Ha a miniszteri biztos nyilatkozataiból és a program Facebook-oldaláról próbálunk tájékozódni, azt tapasztalhatjuk, hogy Fekete Péter a program beharangozójában kétfejű birkákat és állatvédőket emlegetett;³¹ az esteken a cirkuszi művészek egy-egy számmal bemutatják tudásukat, s a felolvasások, a zenei kapcsolódási pontok sem maradnak el (ilyen pl. részletek meghallgatása Alonso Alegría *Kötélen a Niagara felett* című művéből vagy az LGT cirkuszról szóló számának lejátszása). Olyan különleges cirkuszi művészekkel találkozhattak eddig a hallgatók, mint Németh Ágnes és Dittmár Roland, akiknek „magassága között több mint fél méter a különbség, ám összeszokott párost alkotnak nem csak [sic!] a porondon, hanem a magánéletben is”; vagy Füzy Anita és Kránitz Krisztián erőemelők, akik „talán abba is beavatnak majd, miként váltak nem csak [sic!] a porondon, hanem azon kívül is egy párrá”. Az eddigi vendégek közé tartozott továbbá például Jerzsa Attila, a Pelyhe és Társa Kft. műszaki igazgatója, aki a színpadtechnikáról beszélt; vagy Földesi Renáta, a Pető Intézet tanársegédje, aki arra emlékeztette a megjelenteket, hogy ma már elképzelhetetlen, hogy torzszülöttek lépjenek fel a cirkuszokban, miközben régen velük hirdették az előadásokat; Szabó János,

29 Egy-egy új épület és oktatóközpont nagyon fontos az újcirkusz és a kortárs cirkusz fejlődésében. Franciaország, Kanada és Anglia mellett a leginkább innovatívnak a skandináv országok és Belgium cirkuszművészete számít, ahol a modern cirkuszi központok létrehozása működött fő katalizátorként. A különböző intézményekről, játszóhelyekről, oktatási stratégiákról ír lényegre törően a francia származású Yohann Floch, aki több olyan, évekig tartó projekt vezetője volt, amelyek az újcirkuszt igyekeztek nemcsak népszerűsíteni, de érthetővé is tenni (CasCas, Unpack the Arts – ez utóbbi sorozatba e sorok írója is bekapcsolódott). Yohann FLOCH, *PostCards From Street Arts and Circus*, Mölnlycke, Elanders, 2011.

30 Mindezidáig egyetlen összefoglaló született, még az első alkalomról: ANTALFFY Yvette, *Egy kör közepén, avagy a cirkuszművészet újragombolva-újragondolva*, Montázs Magazin (<http://www.montazsmagazin.hu/egy-kor-kozepen-avagy-a-cirkuszmuveszet-ujragombolva-ujragondolva/> [Letöltés ideje: 2016. június 15.]). A Magyar Cirkusz és Varieté – A nemzeti cirkuszvállalat honlapján ígéret ugyan szerepel a beszélgetések összegzéséről, (<http://www.maciva.hu/cirkuszmuveszet/mit-neked-cirkusz> [Megjelenés ideje: 2015. július 7.] [Letöltés ideje: 2016. június 15.]) de a szövegek nem születtek meg (az utolsó beszélgetés 2016. május 30-án volt).

31 A 2007-ben megjelent *Cirkuszkutatás 2006–2007* című kötetben egyébként egy hosszú fejezet foglalkozik az állatidomítás számos aspektusával – cirkusszal kapcsolatos kutatások, elméleti tanulmányok már az ezredfordulón megjelentek nálunk. *Cirkuszkutatás 2008–2009, i. m.*, 35–112.

a békéscsabai Megina Építész Stúdió építésze a modern cirkuszépületek témáját körüljáró alkalom meghívottja volt, mikor is kiderült, hogy igyekeznek „évente egyszer eljutni a cirkuszba is megnézi [sic!] egy-egy előadást”.³² A programsorozat legfrissebb célkitűzése, „hogya megtisztuljon a cirkusz szó a pejoratív jelentéstapadásoktól [...], ez a szó egyértelműen a magas művészet, a csoda házának szinonimája legyen”, illetve annak hangsúlyozása, hogy „ha már új cirkuszépületet terveznek és építenek, abba a legmagasabb szintű technikákat kell beépíteni”.³³

Remélhetőleg az elkövetkezendőkben az írásom első szakaszában olvasható, a nyugat-európai közönség számára már ismerős új tendenciákról, újcirkuszi és kortárs cirkuszi jelenségekről is szó esik majd a miniszteri biztos nevével fémjelzett, a művészeti ág újrapozicionálását célzó eseményeken és tervekben. Erre utaló igyekezetet eddig nemigen lehetett tapasztalni, hacsak azt nem, hogy 2015 júliusában az ARTista Café bemutató alkalmának többek között Vági Bence, az első magyar újcirkuszi csapat, a 2012-ben alakult Recirquel Újcirkusz Társulat vezetője is meghívottja volt. Újcirkuszi és kortárs cirkuszi előadásokat a fővárosi közönség már több éve, rendszeresen a Trafóban,³⁴ illetve időről időre a Művészetek Palotájában láthat, nyáron pedig a Sziget Fesztiválon (itt debütált a Recirquel is) és a Pécs környéki dombokon megrendezett Ördögkatlan Fesztiválon lehet a cirkusz új formáival találkozni, s nemrégiben az egyik egyesület is sikeresen pályázott az Európai Bizottságnál (Creative Europe Program) kortárs cirkuszi projekttel.³⁵

32 A példák a program Facebook-oldalán megjelent, 2016. februári-márciusi posztok szövegeiből merítenek. <https://www.facebook.com/mitnekedcirkusz/> [Letöltés ideje: 2016. április 22.]

33 *Lehet-e másképp mondani a cirkusz szót?*, Magyar Teátrum, 2016/március, 3.

34 A Trafóban 2001-ben szerepelt először újcirkuszi előadás, a svéd Cirkus Cirkör *Trix* című munkája. A Trafóban látható újcirkuszi előadásokról és az újcirkusszal kapcsolatos programokról bővebben: SZONDAY Szandra, *Újcirkusz a Trafóban 1. rész*, Cirkuszi Akrobatika, 2009/3. http://epa.oszk.hu/01400/01461/00005/szonday_szandra_ujcirkusz_a_trafoban_1.htm

35 A Pro Progressione *Mixdoor* nevű projektről bővebben: <http://pro-cult.com/hu/projects/mixdoor> [Letöltés ideje: 2016. június 15.]. A koprodukcióban készült előadás bemutatója 2016 júniusában a törökbálinti volt téglagyárban kapott helyet.

Szücs Gábor (1989) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának történelem-informatika tanári mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium történettudományi szakcsoportjának elnöke, a DETEP résztvevője. A 2015-ös XXXII. OTDK Humán tudományi szekciójában harmadik helyezést ért el.

Szücs Gábor

■ DÖNTSÖN A KARD! PÁRBAJOZÁS ÉS LOVAGIASSÁG A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Az első világháború végével Európában végleg felszámolódtak a feudális jellegű államok. Az erős uralkodói hatalommal rendelkező államok közül Németország köztársasággá alakult, az Orosz Birodalomban egy hosszú polgárháborús időszakot követően proletárdiktatúra jött létre, az Osztrák-Magyar Monarchia pedig több államra esett szét. A nagy átalakulást hamarosan követte Olaszország, majd Spanyolország politikai átrendeződése, végül pedig a hitleri Németország totális diktatúrája által kirobbantott háború volt az, amely végleg elmosta a hosszú 19. század világát és az azt követő „bolond éveknek” nevezett időszakot. A politikai átalakulással azonban nem tartott lépést a társadalmi viszonyok és szokások változása. A budapesti, bécsi és berlini polgárok, de akár a londoni, párizsi vagy római társaik ezek után is szívesen jártak színházba, írtak naplót és éltek a világpolgárok sokszor egyforma, de lokálisan mégis eltérő életét. A kevés állandó szokás közül kitűnik egy, amelyet sokan a múlt kísértetének neveztek és túlhaladottnak tekintettek, de mégis mindenki, aki a témában megnyilatkozott, valamilyen formában gyakorolta azt. Ez pedig nem volt más, mint a lovagiasság kultúrája, amelynek a leglátványosabb eleme a párbajozás volt.

A lovagi szellem az ókorban gyökerezik. Már egyiptomi hieroglifákon is láthatóak olyan harcosok, akik a fáraó előtt azonos fegyverekkel egy az egy elleni küzdelmet vívnak. Róluk nem tudjuk egyértelműen, hogy a társadalomban milyen jogi helyzetben álltak, az azonban tény, hogy több buzdító vers is arra utal, hogy az egyéni vívósport legjobbjai kitüntetett hírnevet birtokoltak a korban és a fáraó előtt sem voltak ismeretlenek. A görög és a római kor történetei hemzsegnak a párviadaloktól, a becsületbeli párbajoktól és a gladiátorküzdelmek révén megjelennek bennük a hivatásos, iskolához tartozó bajvívók is. A germán kultúrában már tetten érhető a párbajjog intézményesülése, a szabadoknak ugyanis joga volt a szokások megsértőivel szemben fegyveresen fellépni. Ehhez a korhoz köthető a párbajokban a kard méretű fegyverek elterjedése; sőt, a szabadság

szimbólumának is a kard, és nem a római korban megszokott lándzsa számított. A magát karddal, tehát fegyverrel felszerelni képes germán nemesség a frankok korára fokozatosan elvált az egyébként igen drága fegyverzetet megfizetni képtelen szolgai állapotú lakosságtól, és ezzel kialakult a társadalmon belül egy olyan réteg, amelyre más védíjak – és ezzel más törvények – vonatkoztak, mint a lakosság többségét kitevő szolgákra, majd jobbágyokra.

Martell Károly idején került szembe Európa germán része az igen jól lovagló arab népekkel, akik ellen a hagyományos, gyalogságból álló frank hadseregnek lovasságra volt szüksége. A nehézlovas harcmóddal alakult ki a lovagság intézményrendszere, amely az 1600-as évekig lényegében változatlanul működött. A lovagok elsősorban egy az egy elleni küzdelemre képezték magukat; a háborút helyettesítő lovagi tornákon is ilyen felállásban léptek sorompóba, azaz álltak ki egymás ellen. Bár a fő fegyverük a lovassági harcban elengedhetetlen lándzsa volt, a lovagi tornákon gyakran vívtak karddal és más fegyverekkel is. Ezek mellett voltak istenítéleti párbajok is, amelyekre akkor került sor, ha egy perben a felek nem tudtak megegyezésre jutni vagy egyik fél sem ismerte el bűnösségét. Az istenítéletnek ez a formája teremtette meg a párbajozás későbbi altípusait, mivel a bíraskodással megbízott személy rendelkezhetett a fegyverekről, a védőruházat mértékéről és a párbaj hosszáról is. Egyes esetekben a sértettnek joga volt helyettest küldeni a párbajra, a királyokat pedig általában hivatásos (Magyarországon királyi viadornak nevezett) udvari tisztségekben álló bajvívók képviselték a vitás kérdésekben.¹

A reneszánsz kori Itáliában a párbajozás már kilépett az egyházi és katonai körök égisze alól és a korabeli társadalomban az úriemberek egymás közti, tehát harmadik fél bevonása nélkül történő igazságtételének eszközévé vált. Ebben az időben születtek az első művek az úriember fogalmáról. Hamarosan megszülettek az első párbajkódexek, avagy Codo Duello-k is. Ezek meghatározták a párbajképesség fogalmát, rendszerezték a sértéseket, sérelmeket és az olyan cselekményeket, amelyek miatt párbajozhattak. Foglalkoztak továbbá a párbaj rituáléjával, helyszínével, szerkezetével, a találatok megítélésével, a párbajozás erkölcsi vonzataival, így a gyávasággal, valamint a lovagiasság és törvény kapcsolatával is. A világi igazságtétellé váló párbajozás ugyanis magára vonta az uralkodók figyelmét, mivel az uralkodó és annak megbízottjai – mint a bíraskodási jog gyakorlóit – konkurenciát láttak a lovagias erkölcsben és annak sokszor igazságtalan, pontosabban politikailag befolyásolhatatlan kimenetelében.

Anglia erősen a király köré szerveződő társadalma volt az egyetlen, amelyben nem hódított teret a párbaj. A 16. században elsősorban karrierista célokkal történtek ugyan lovagias összecsapások, de miután az igen erős hatalommal rendelkező I. Erzsébet 1571-ben betiltotta azokat, a szokás gyorsan eltűnt. Nem így a kezdetektől fogva párbajozó Írországon, ahol 1777-ben olyan könyvet állítottak össze, amelyben minden férfinak tanácsokat kívántak adni a „séreلمي rendezéséhez”. Ez a könyv jelzi, hogy az ír területe-

1 CLAIR Vilmos, *Magyar párbaj*, Bp., Osiris, 2002, 87–90.

ken továbbra is élt a párbajok szokásvilága, igaz, a könyv csak a pisztoly- és ökölpárbajokról beszél, más fegyverrel kimondottan tiltja a sérelmek rendezését.

Franciaországban XIII. Lajos törvényben tiltotta meg a párbajozást 1626-ban, ennek ellenére azonban a párbajozás nemhogy alább hagyott volna, de addig sosem látott mértékben virágzott fel. Az angol nemesekhez képest igen igen komoly önállósággal bíró francia nemesek körében a lovagias erkölcs ugyanis nem csupán az igazságszolgáltatásnak volt az eszköze, hanem fokozatosan áthatotta a társadalmi érintkezés minden területét. A pengeforgatásnak olyan kultusza keletkezett az országban, hogy itt fogadták el az első, országosan is egységes párbajkódexet.²

Ugyanebben az időben hódított teret a párbajozás romantikus ábrázolása az irodalomban. Shakespeare Rómeója már ennek az eszménynek a megtestesítője egy olyan világban, ahol a párbajozás ugyan tiltott, de gyakorolt szokás, és a becsület kérdései mellett a családok közti rivalizálás is párbajra készíti a fiatalokat. Magyarországon ebben az időben születtek meg a török-magyar összecsapások halhatatlan hősei, akik a nagyobb csatákat és a rengeteg áldozatot kívánó ostromokat váltották ki úgy, hogy csapataik vezéreiként verekedtek meg előre egyeztetett szabályok szerint. A törökök magyarokhoz írt leveleiből kitűnik, hogy az adott vezér személyes híre különösen fontos volt a korban. A bátor és jól vívó magyarokat királyoknak járó udvariassággal és tisztelettel szólították meg az ellenfeleik, míg azokat, akik a párbajt visszautasították, sokkal sértőbben, sokszor nyílt gúnnyal igyekeztek harcra tüzelni, illetve saját katonái előtt lejáratni. > Balassi és a Zrínyiek korában épp ezért igen fontos volt a makulátlan erkölcsi hírnév, amelynek

elvesztésével sokszor a rangját is elvesztette az, aki a gyávaság bűnébe esett.

Az 1700-as évekbe lépő Európában a felvilágosodás eszméinek hatására terjedt el a becsületesség új, érzelmektől mentes eszménye. Egy 18. századi úriembertől a társadalom elvárta, hogy sérelmeit vagy dühét ne mutassa ki nyíltan, ugyanakkor vegyen értük elégtételt, ha szükséges. Az urbanizálódó Anglia utcáin ebben az időben már jelentős volt a rendőri jelenlét, amely egyre inkább gátat szabott a korábban közterületeken zajló verekedéseknek és párbajoknak. A városodással és a városiasodással egyszerre jelent meg a tömegek számára is olcsón elérhető újság, melynek hasábjain hamarosan



² ESZES Máté, *Híres bajvívások, hírhedt párbajok*, Bp., Népszava, 1988, 25–61. Vö. CLAIR, *i. m.*, 91–100.

feltűntek a nyilvános viták, melyek néha átvették a párbajok helyét, máskor viszont csak alapot szolgáltatottak hozzájuk.³

A 19. századi magyar nemesek ábrázolásánál elengedhetetlen kellék volt a katonás megjelenés és az azt kiegészítő ősi magyar kard, amely huszárként szolgáló apáik, nagy-, déd- és ükapáik kezében a siker reményében csapott össze a török, osztrák, francia és porosz fegyverekkel. Szellemiségüket Hadik András, Simonyi József, Pálffy János és társaik tettei táplálták, akik az ország és az uralkodó nevében sosem féltek fegyvert fogni. Ez az akarás azonban nem párosult a megfelelő vagyoni lehetőségekkel, mivel a nemesség jelentős része eladósodott, és sokan közülük birtokaikat is elzálogosították. Mindezek mellett a nemesség mégsem vált városlakó réteggé, az ősiség joga ugyanis gúzsba kötötte a földbirtokosokat. Ráadásul a nemesség – mint a magyarság jogi és katonai letéteményese – Napóleon és a győri csata után jelentősen veszített tekintélyéből, mivel képtelen volt megvédeni az országot a területére lépő francia hadaktól.

A legbefolyásosabb magyarországi főurak irányította reformmozgalom fokozatosan igyekezett megnyitni az utat a nemesség városi polgársággal való összefonódása felé. Ugyanakkor a nemesi társadalom számos szokását a városokban is gyakorolni igyekezett. Gróf Széchenyi István, báró Wesselényi Miklós, gróf Batthyány Lajos és számos más arisztokrata támogatásával 1825-ben állt fel a Pesti Nemzeti Vívó Intézet, melynek alapvetése az volt, hogy csak a polgári rendből vesz fel hallgatókat. Ezt megelőzően a vívás oktatására Magyarországon nem volt semmilyen hivatalos intézmény, az oktatást kiszolgált katonák és jellemzően amatőrök végezték. Ennek megfelelően a tanulóknak semmilyen lehetőségük nem volt a képességeik felmérésére, ezért a legtöbb párbajban az erőviszonyok teljességgel megítélhetetlenek voltak.

Az 1800-as évek közepén Chappon Samu és Clair Vilmos (mindketten francia családok sarjai) a franciául épée-nek nevezett párbajtőrökkel vívtak párbajt. Ez az egyetlen ilyen fegyverrel vívott összecsapás a magyar párbajkultúrában, mivel a szűrőfegyverek olyan sérüléseket okoztak, melyeket a korabeli orvoslás nem tudott megbízhatóan ellátni. A 19. század közepén jelent meg Magyarországon a pisztolypárbaj kultúrája. Ezek a párbajok hamarosan hírhedtté váltak a kiszámíthatatlanságuk és az akaratlanul okozott halálesetek miatt, így csak azok gyakorolták őket, akiket nagyközönség előtt és nagyon súlyosan megsértettek. Ilyen sérelmekre általában az egyetemek tudományos életében, parlamenti beszédek és sértő újságcikkek kapcsán került sor a dualizmus korában és a Horthy-korban.

Ugyanebben az időben adták ki Horváth Ödön eperjesi jogászprofesszor könyvét, amely megkísérelte jogi keretek közé illeszteni a párbajozást. Eszerint a párbaj elsősorban önvédelmi eszköz, amely a két fél szerződése révén jön létre, így a párbajban történő súlyos sérülésért vagy halálért az elszenvedője – mint a szerződés megkötője – a felelős.

³ Richard COHEN, *A History of Gladiators, Musketeers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*, New York, Random House, 2007.

Horváth szerint a párbajozó bizonyítja, hogy többre tartja a becsületet az életnél, éppen ezért a párbaj alkalmas a jellemtisztaság növelésére, ugyanakkor fékezi az indulatokat, mivel a sértő a párbajkényszer miatt tartózkodik a súlyosabb sértéstől, a sértett pedig úgy vesz a párbajban elégtételt, hogy azzal a sértőt a párbajon kívül nem fenyegeti. Ily módon – és ezt egy párbajjellenesnek számító akadémiai tanár írta – a párbajozás egy olyan önbíráskodási fórum, ahol a párbajozó a lovagi erkölcs és nem a törvények szerint ítélkezik. Horváth professzor innen vezette le azt a tézisé, hogy a párbajozás az állam gyengítésének az eszköze.

1878-ban a magyar büntetőtörvénykönyv parlamenti tárgyalásán a párbaj jogi szabályozásáról döntöttek – és ez a Horthy-kor végéig érvényben is maradt. A párbajozás ettől kezdve bűncselekménnyé vált, de úgy, hogy a törvény előtt a párbajra való kihívás, illetve a párbajra való kiállítás képezte a büntetés tárgyát és nem a párbaj során okozott sérülés. Maga a jogkövetkezmény sem volt túlságosan komoly: kardpárbajért néhány nap, súlyosbító körülmények esetén néhány hét elzárás járt. A törvény egyszersmind párbajnak ismert el minden olyan összecsapást, amelyet a felek azonos fegyverekkel, egyezményes feltételek között, segédek jelenlétében folytattak le.⁴

A romantika kora felfokozta a heves izgalom és a kaland utáni igényt. A párbajozás és a párbajhősök romantikus világa a kor ifjúságának nagyon vonzóknak számított. A kor fiataljainak példaképei Dumas testőrei és Anyegin voltak, a maguk vad életörömeivel, kalandos, ám sokszor életunt mindennapjaival. Egy 19. századi városi társaságban hőstettnek számított, ha valaki a párbajban szerzett sérülést elfedő fekete selyemkendővel jelent meg, a párbajokról szóló történeteket pedig élénk figyelem kísérte. Aki a korabeli közéletben rangot és nevet akart magának szerezni, az előbb vagy utóbb mindenképpen mindenképpen párbajozni kényszerült.⁵

A párbajkódexek és a legtöbb törvénykönyv meghatározta ugyanis az úriemberhez, illetve tiszthez méltó és méltatlan magatartási formákat. Aki meghátrált a lovagias erkölcs szabályainak megfelelő kihívás elől, azt gyávának bélyegezték. A katonák számára egy külön becsületbíróóság is működött minden nagyobb seregtestnél, amely döntött a magyar törvények szerint bűncselekménynek minősülő párbaj jogosságáról, illetve annak feltételeiről, és az ítélete az érintett tisztek számára kötelező volt. Az a katonatiszt, aki ellenszegült a becsületbíróóság ítéletének, a rangját kockáztatta. Mindez nagyon hasonlított a nyugati és az amerikai, avagy vadnyugati gyakorlathoz.⁶

4 CLAIR, *i. m.*, 48–72.

5 Ilyen volt báró Wesselényi Miklós is, akit Metternich kancellár felbujtására egy Wurmbbrandt Ottó nevű osztrák vértés kapitány provokált párbajra az 1836-os országgyűlésen elmondott beszéde után. Wesselényi egy óriási erejű vágással félbevágta az ellenfele fegyverkosarát és lemetsette annak több ujját is.

6 Ebben az esetben az adott tisztet gyávasággal vádolták meg, mivel katonatisztként az uralkodó, illetve a társadalom erkölcsi normáit testesíti meg. Clair Vilmos említi, hogy a tisztek hivatásukból fakadóan nem csupán párbajképesek, de párbajkényszerítettek is voltak. CLAIR, *i. m.*, 72.

A kor Európájában ekkorra élesen elvált egymástól az angolszász, a latin és a germán párbajkultúra. Az angol és amerikai párbajok szinte kizárólag pisztollyal folytak és általában feladásig vagy halálig tartottak. Az 1840-es évektől kezdve az új angol törvények értelmében a párbaj győztesét gyilkosságért felakasztották, ennek hatására 1852 után az Egyesült Királyságban megszűntek a párbajok. Amerikában már a 18. század végén több neves államférfi, így Benjamin Franklin is szót emelt a párbajozás ellen. A szilárd államigazgatással rendelkező területeken a lovagias elégtétel intézménye ismeretlen volt, így a párbajozás szokása jobbra délen és a későbbi irodalomban Vadnyugatként ismert, anarchikus nyugati határsávban volt elterjedt. A polgárháború után gyors ütemben mindenütt megjelenő erős polgári közigazgatás hamarosan véget vetett a nyugati kontinens pisztolypárbajainak.⁷

Európa germán területein elsősorban akadémikus jelleggel vívtak párbajokat és főként a jellem formálása volt a céljuk. A jobbra az egyetemeken dívó mensurák vagy törpárbajok során a felek megadott helyről, mozgás nélkül vívtak és éles hegyű tőreikkel igyekeztek a másikat megvágni. A céltalan és erkölcsi szabályok nélkül megvívott összecsapások során az éles pengék hegesen gyógyuló sebeket ejtettek a vívók testén és arcán. Ezeket a hegeket a közerkölcs a bátorság és a férfiasság szimbólumának tekintette. Ausztriában ezek a párbajok második világháborúig szokásban maradtak, Ernst Kaltenbrunner, a német RSHA vezetője állítólag egy ilyen összecsapásban szerezte az arcát elcsúfító heget, amelyre igen büszke volt élete végéig.

Itáliában és Franciaországban a párbajláz továbbra is dúlt, azonban a párbajok csak első vérig tartottak és jobbra szúrófegyverekkel vívták őket. Olaszországban a kardpárbajok fokozatos eltűnése adta az ihletet Giuseppe Radaellinek, hogy a nehéz lovassági kardok helyett új, könnyebb kardokkal oktassa a tanítványait. Néhány év elteltével ebből a Radaelli-féle iskolából nőtt ki az olasz kardvívás, amely 1896 után Magyarországon is elterjedt, s a magyar versenyszerű vívósport alapja lett. Franciaországban a párbajok III. Napóleon bukása után elsősorban pisztollyal folytak, a törvívás pedig nemzeti sporttá vált.⁸

Magyarországon a 19. század második felében a párbajkultúra hagyományosan úri középosztályból álló gyakorlói köre tovább bővült az elmagyarosodó német és zsidó polgárság tagjaival. Mivel a magyar jogfelfogás szerint a párbajképesség maga is egy jogi vívmány, a párbajszakértők új jogértelmezést igyekeztek találni a párbajjognak. Chapon

7 Az Egyesült Államokban a nyugat felé történő terjeszkedés során a telepések a kis erő-nagy tér helyzetébe kerültek az indiánokkal szemben. Az amerikai hadsereg egységei képtelenek voltak mindenhol jelen lenni, a telepések pedig a praktikusság elvét szem előtt tartva általában tűzfegyverekkel szerelkeztek fel. A kiváló lovasok hírében álló harcias indián törzsek ellen a védekezés fő fegyverévé hamarosan a puska és a pisztoly vált, így a kardok eltűntek az amerikai háztartásokból.

8 Mivel Franciaországban a nők is párbajképesek voltak, a nehéz kardnál könnyebb tőr vált a párbajozók fő fegyverévé, de ismerünk olyan esetet, ahol kardokkal, botokkal, sőt, biliárdgolyókkal is párbajoztak. Vö. „Smithsonian Magazine», Smithsonianmag.com [Letöltés ideje: 2016. április 15.]

Samu az 1900-as évek elején kiadott könyvében már nem születési jogról, hanem műveltségi és társadalmi állás következtében szerzett jogról beszélt. Mind az ő, mind a kortársak véleménye egybeesett abban, hogy a párbajképességhez szükséges műveltség és erkölcsi színvonal az érettségizetteknél kezdődik. A hadseregen belül a párbajozás joga a tisztikart illette, azonban egyes esetekben a nemesi származású, de tiszti ranggal nem rendelkező katonákat ugyanúgy párbajképesnek ítélték, amennyiben az erkölcsi minőségük alapján a lovagias elégtételadásra alkalmasnak bizonyultak. A párbajjog azonban nem járt párbajkötelességgel. Ha valaki hivatásos párbajozóként vagy a párbaj megszállottjaként pusztán azért követett el sértést, hogy abból utána párbaj keletkezzen, akkor az illetővel szemben senki nem volt köteles kiállni. Az országgyűlési képviselők sérthetetlennek számítottak, így politikai meggyőződésük és az általuk hozott rendelkezések miatt párbajra sem voltak hívhatók. Ez alól kivételnek számított, ha a képviselő az országgyűléssel, képviselőtársaival, vagy magánemberként a civil társadalommal szemben követett el sértést. Így kerülhetett sor arra a párbajra is, amely gróf Károlyi Mihály, az ellenzék vezére és gróf Tisza István, a későbbi miniszterelnök között történt. A sajtó tagjaival kapcsolatban a párbajkodekxek már kevésbé voltak egyértelműek. Mivel a sajtó szabadságát minden párbajkodekx elismerte, pusztán azért, mert egy újságíró objektíven számolt be egy esetről, nem volt párbajra kötelezhető még akkor sem, ha a cikke sértette valamelyik fél jó hírét. Ha azonban a cikkével bárkit személyében is megsértett, akkor az illető magánszemélyként lovagias elégtételt kérhetett. Ha egy párbaj már létrejött, az első pengeváltást megelőző pillanatokig a sértést elkövető fél bocsánatot kérhetett és ebben az esetben a párbajra nem kerülhetett sor. Nem voltak párbajképesek a büntetett előéletű személyek (leszámítva a sajtóvétségért vagy párbajvétségért büntetett egyéneket), illetve azok sem, akiknél a sajtóvétség hazaárulási ügygel kapcsolódott össze.⁹

Mivel Magyarországon 1848 után komolyabb fegyveres konfliktus egészen 1914-ig nem volt, az 1800-as évek végére a lakosság elfelejtette, mit is jelent a háború súlya. Az 1890-es évekre fokozatosan kialakult az édes katonaélet mítosza, annak középosztálybeli életszínvonalával és a dicsőséges elődöket utánzó virtuskodásával. Mivel a katonának nem volt lehetőségük a harctéren bizonyítani merészségüket, kockáztató szellemüket más módon igyekeztek kifejezni. Ebben méltó partnerre találtak a nacionalizmustól mindinkább átfűtött és a nemesi hagyományok egyre makacsabb őrévé váló úri és polgári középosztályban, amelyben egyre élénkebben élt a bizonyítás vágyának szelleme. A nemesi származású tisztviselők és hivatalnokok égtek a vágytól, hogy megmutassák, vannak olyan bátrak, mint az egekig magasztalt őseik. Hasonlóképpen a frissen integrálódó német és zsidó fiatalok is igyekeztek megmutatni, hogy mind szellemileg, mind erkölcsileg egyenrangúak magyar társaikkal. Ezt az időszakot párbajláznak is nevezzük, mivel a párbajok jelentős részét immár nem az igazságszolgáltatás igénye, hanem a virtuskodás, a dicsőség lázas igénye motiválta. Párbajoztak a képviselők, a katonák, az egyetemi taná-

⁹ CLAIR, *i. m.*, 435–445.

rok, a tisztviselők, az egyetemisták, az olimpikonok, az ügyvédek, az újságírók, egyszerűen mindenki, aki úgy érezte, hogy a munkájához és a szakmai előmeneteléhez társadalmi tekintély, azaz jó erkölcs volt szükséges.¹⁰

A párbajozó polgársággal egyszerre született meg a *gentleman* és a *sportsman* magyarországi fogalomköre. A sport kultúrája a nem vére menő versengési szellemével alternatívát kínált a középosztálynak konfliktusaik rendezéséhez, így az 1900-as évektől kezdve egyre több párbaj alakult át vívótermi vagy ökölvívó-mérkőzésé. A legtöbb korabeli párbajkódex kikötötte, hogy vívótermek szolgáljanak a továbbra is szokásban levő párbajok színhelyéül, és előírassá vált, hogy párbajt csak orvos jelenlétében szabad vívni. 1896-tól minden évben megrendezték az olimpiát, majd ennek analógiájára szervezték meg az első országos és helyi versenyeket, amelyek erőszakmentes és barátságos versengést hirdető szellemükkel mindinkább távolítani kezdték a sportolók kultúráját a lovagias elégtétel világától. Mindemellert az iskolákban már 14 éves korban megkezdődött a vívás oktatása, sokan pedig a tanulmányaik végeztével is vívóklubokat látogattak. A jó vívóhírnév általában biztos védelmet jelentett a provokációkkal szemben, hiszen csak a legjobbak mertek kiállni azzal, aki közismerten jól tudott vívni. A vívómesterek és a legjobb vívók – Fuchs Jenő kivételével – általában nem párbajoztak, mivel pontosan tudták, hogy a fegyver egyszersmind felelősséget is jelent és számtalan veszélyt rejt magában.

1914-ben a világháború kirobbanásával a párbajok kora is halványodni látszott. Mivel a fronton a párbajozás lehetetlen volt, ezért a sérelmeket rögzítették és azokat a párbajokat, amelyeknek apropója megbocsáthatatlan volt, 1918 után vívták meg. Ez okozta az 1920-as évek második párbajlázát, amelyet számos baloldali író az egész korszakra nézve általánosnak tekintett és ezzel – igazodva az 1945 és 1989 közti politikai ideológiához – az egész Horthy-rendszert feudálisnak bélyegezte. Ilyen párbajként lehet említeni Leindenberger János volt közös hadseregbeli ezredes és Kankovszky Ede korvettkapitány párbaját, amelynek végén utóbbi holtan maradt a párbajtéren.

A párbajkultúrát ekkoriban a világháborús frontot is megjárt katonakörök jelentették az országban. Egy tiszt, még ha a trianoni diktátum által megszabott létszámkereten kívül rekedt is, ragaszkodott a tiszt státuszához és ezzel a lovagiasság meghatározott feltételeihez. A felfokozott politikai indulatok korában az eltérő táborokhoz tartozó gentlemanek természetesen rendszeresen gyalázták a riválisaikat, akik az ellentétek elültével lovagias elégtételt igyekeztek venni a korábbi ellenfeleiken. Így került sor Perényi Zsigmond báró, a Nemzeti Szövetség elnöke és Szabó Dezső író párbajára; Gaál Endre nemzetgyűlési képviselő és Horthy Béla festőművész összecsapására; Gömbös Gyula és Beniczky Ödön korábbi belügyminiszter összecsapására. A képviselőház tagjai – mint a klebelsbergi morális és kulturális fölény megtestesítői – a közéletben is a lovagias ügyek

10 A korból kimagasló Menyhárt Béla főhadnagy, aki öt tisztársával bánt el; illetve Gárdonyi Géza író és Ujlaki Antal párbaja említhető, ahol Gárdonyi annyira dühös lett, hogy le kellett fogni, nehogy végezzen a sebesült ellenfelével. CLAIR, *i. m.*, 304–305.

fő képviselői voltak. A higgadtságáról híres Klebelsberg 1922-ben sem félt pisztolyt ragadni egy olyan parlamenti vita után, ahol ellenfele, Pallavicini György, a Magyar Vívó Szövetség későbbi elnöke férfiatlannak nevezte a politikáját. A képviselők magatartásában az 1923-as évtől éles váltás következett be. Bethlen István miniszterelnöknek ebben az évben mind Prónay Pállal, a tiszti különítmények egykori parancsnokával, mind Rakovszky Istvánnal komoly nézeteltérése támadt. Az első esetben a segédek megállapították, hogy a vélt sérelem nem történt meg, így a párbajra, bár Prónay ezt ellenezte, nem került sor. A második esetben sem jött létre az összecsapás, mivel Rakovszky segédei lemondták a felkérést, majd a helyetteseik is visszaléptek. Mivel újabb segédek nem jelentkeztek Bethlen segédeinél, az ügyet elintézettnek tekintették.¹¹

1924-ben került sor talán a leghíresebb magyar párbajokra, amelyek a párizsi olimpiához kapcsolódtak. A magyar olimpiai vívócsapat Italo Santelli mester és fia, Santelli György kísérelő irányításával érkezett meg Párizsba. A nagy rivális 1920-as győztes olasz vívócsapattal először csapatversenyeken találkoztak a magyarok. A világháborús konfliktusok még meghatározták a küzdelmeket, különösen a versenybírók voltak elfogultak. A kard csapatversenyt egyszerűen elcsalták, egyéni tőrívásban a 18. magyar találat után is az olasz vívó vezetett 3-0-ra. Az olasz csapattal másoknak is meggyűlt a baja, többek között a magyar zsűritagot, dr. Kovács Györgyöt rendszeresen inzultálták a magukból kivetkezett olasz vívók. A tőr csapatverseny során az egyik olasz vívó, Aldo Boni sértéseit a pást mellett ülő Italo Santelli lefordította Kovácsnak, aki válaszul kizárta Bonit a küzdelemből. Az olasz csapat erre visszalépett a versenyzéstől és fasiszta indulókat énekelve kimasírozott a teremből. A feldühödött itáliaiak visszavonultak szállodájukba, ahol rögtönzött sajtótájékoztatót jelentettek be, hogy a szerintük hazaáruló Italo Santelli miatt Olaszország elesett az aranyéremtől. Amikor ezt Santelli meghallotta, a dühtől tajtékozva ugrott fel helyéről és lovagias elégtételt követelt Adolfo Cotroneitől, az olaszok kapitányától. Mivel Italo ekkor már elmúlt 60 éves, a fia, Santelli György vívott volna helyette, de a küzdelemre csak az olimpia után kerülhetett sor.

Az utolsó szám, amelyben a magyar éremesély megcsillant, az egyéni kardvívás volt. A döntőbe három magyar mellett négy olasz vívó is bejutott; a magyarok pedig hamarosan szembesültek azzal, hogy az olaszok arroganciája csak fokozódott a tőrverseny óta. A versenyzőik nyíltan és szándékosan veszítették egy honfitársuk, Oreste Puliti ellen, vagyis mindent elkövettek annak érdekében, hogy a magyarokat elüssék az olimpiai elsőségtől. A magyar csapat tiltakozott és dr. Kovács György versenybíróként keresztül a vezetőbíró figyelmét is igyekezett felhívni a nyilvánvaló csalásra. Ezután Puliti azt üzent Kovácsnak, hogy ha nem távozik, fasiszta módjára bottal vesz rajta elégtételt. Válaszul a zsűri kizárta Pulitit a versenyből, mire a többi olasz versenyző is visszalépett. Az események azonban ezzel még nem értek véget, mivel két nappal később a párizsi Folies Bergere előtt Puliti

11 *Uo.*, 423–426.

ököllel arcon ütötte Kovácsot, a magyar csapat tagjaira pedig olasz szurkolók támadtak a szállodájuk előtt.¹²

Mindkét esetet párbaj követte. Az elsőt Kovács doktor és Puliti Nagykanizsán vívták meg és az egy órán át tartó küzdelem után a felek kibékültek egymással. Addigra annyi sebet ejtettek egymáson, hogy a segédek a párbaj abbahagyását követelték tőlük. A második párbajra Santelli György és Adolfo Cotronei között egy Abházia vizein ringó uszályon került sor. A küzdelemben Cotronei sebesült meg, a felek azonban ekkor még nem békültek ki. A párbajőrült és krakéler hírében álló, ekkor már a negyedik párbaját vívó Cotronei később több párbajt is vívott, míg végül 1932-ben Nedo Nadi, az olimpikon olasz vívó egy párbajban súlyosan megsebesítette, majd a párbajt követő este figyelmeztette, hogy amennyiben nem változtat a viselkedésén, a következő párbaja az utolsó lehet. A tanácsot megszívlelő Cotronei ezt követően néhány év alatt minden korábbi ellenfelével kibékült és szoros barátságot kötött velük.

A második világháború utáni magyar irodalom és történetírás előszeretettel kriminalizálta a párbajt mint a 19. századi sötét eszmék továbbélését. A valóságban a párbaj olyan társadalmi eszköz volt, amelynek révén a társadalom magasabb pozícióit birtokló személyek képesek voltak kölcsönösen féken tartani egymás agresszióját és önzését. Maga a párbaj több volt tehát, mint fegyveres harc; sok esetben hetekig tartott előkészíteni egy olyan összecsapást, amelyik meg sem történt. Az alábbiakban ismertetem a Horthy-kori párbajok rituáléját, amely jól példázza a korszak konzervatív modernitását.

Amikor sértésnek tűnő eset történt, az illetőnek azonnal két segédet kellett felkérnie az ügy rendezésére. A másik fél szintén segédeket kért fel, akik utána egymás közt, az érintettek kizárásával megvitatták az esetet. Amennyiben katonákról volt szó, a segédeknek a becsületbírósnál kellett jelezniük a lovagias ügyet és csakis ennek a szervnek az engedélyével kezdődhetett meg a párbaj szervezése. Ha a sértés nem történt meg, a kihívás nem a sértéstől számított 24 órán belül történt, vagy az adott helyzetben nem volt sértésnek tekinthető az eset, lovagias elégtételről szó sem lehetett. Amennyiben párbajra került sor, egyeztették a feltételeket. Rövidlátó és félszemű emberek esetén a pisztolypárbaj, szívbetegeknél pedig a kardpárbaj volt kizárva. Ha időközben a sértő fél bocsánatot kért, a párbajra sor sem került, és a sértett nem élhetett a lovagias elégtétel eszközével. Amennyiben ez nem történt meg, létrejött a párbaj fizikai formája, amelyet egy vívóteremben, laktanyában vagy olyan helyen kellett megvívni, ahol a sérült orvosi ellátásban részesülhetett. A párbaj díját a kihívó viselte, amely igen borsos összeg volt, Italo Santelli termében például 200 pengőbe került egy párbaj. Emellett külön díj járt az

12 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1394246/Giorgio-Santelli> [Letöltés ideje: 2015. január 27.], <http://olympics.about.com/lw/Sports-Recreation/Amateur-sports/Olympic-Fencing-Controversies.htm> [Letöltés ideje: 2015. január 27.]; http://h2g2.com/dna/h2g2/pda/A14354192?s_id=7 [Letöltés ideje: 2015. január 27.] – Vö. Kovács Dénes, *A vívók apostola és a vadászat szerelmese*, Bp., Nimród, 2006, 26–28; DÁVID SÁNDOR, *Arany évtizedek*, Bp., Magyar Vívó Szövetség, 1988, 62–63.

orvosoknak, a segédeknek és a fegyvereket előkészítő teremszolgának is. Ez akkoriban egy középosztálybeli személy átlagos havi fizetésénél is magasabb összeg volt.¹³

Ha a párbaj már létrejött és termet is találtak, este, sötétedés után találkoztak a felek. A párbajozókat a vezetősegéd felszólította, hogy béküljenek ki, azonban ez ritkán történt meg. Ezt követően a vívók félmeztelenre vetkőztek, és ha a párbaj feltételei engedték, az artériák és a fontosabb szervek környékét fekete selyemmel rögzített vattával, azaz bandázssal tekerték körbe. Ezután az orvosok kikészítették és fertőtlenítették a vívókardokat, majd a vívók felléptek a pástra és elkezdődött a párbaj, amely tarthatott első vérig, teljes harcképtelenségig és elméletben halálig – de ilyesmire sosem került sor.

Az első vér fogalma azt jelentette, hogy ha bármilyen sérülés történt, vagy az orvosok szerint a küzdelem nem volt tovább folytatható (például az egyik vívó elájult az izgalomtól vagy a pulzusa elérte a 200-at), akkor a párbajnak azonnal vége volt. A teljes harcképtelenség azt jelentette, hogy valaki védekezésre alkalmatlan állapotba került. Az ilyen párbajoknál az orvosok bizonyos időközönként megállították a küzdelmet és a kisebb sérüléseket ott helyben ellátták. Utóbbi párbajtípus volt a gyakoribb, mivel olyan sérelmekért, amelyeket egyetlen karcolással orvosolni lehetett, még a középosztály sem volt hajlandó pénzt kiadni.

A párbaj során a felek bármelyike dönthetett úgy, hogy békülni szeretne, amelyet a másik félnek illetl elfogadnia. Ilyenkor, illetve a párbaj beszüntetése esetén a segédek kitöltötték a párbajjegyzőkönyveket, majd általában megjelent a rendőrség és néhány napra mindenkit letartóztattak. A katonák általában a laktanyákban töltötték fogságukat, a civileknek ugyanezre a célra a fogházat tartották fenn. Ezekben az esetekben a büntetés igen enyhe volt, a párbajozók sérülései általában még a büntetés ideje alatt be is gyógyultak, már amikor voltak sérülések.

A legtöbbben ugyanis – mint az Bay Béla visszaemlékezéseiből kiderül – a Horthy-korban már nem akartak igazán vérré menő párbajokat vívni. A legtöbb párbajozó bátorsága már az éles vívókardok megpillantásakor és a félmeztelenre vetkőzés közben elillant. Akik mégis kiálltak a küzdelemre, azok általában az első felszólításra kibékültek egymással, támadni pedig csak a legvérmesebbek mertek. A párbaj rituáléját megvizsgálva megállapítható, hogy a korszak párbajait (külsőjükben, felépítésükben és szerkezetükben) az egyéni felelősség felnagyítására használták. A sértést elkövető fél amint szembesült vele, hogy az ellenfele egyenlő erőviszonyokkal áll ki vele szemben és esetleg megölheti őt, komolyan átértékelte a cselekedetét és a környezetéhez való viszonyát. Ennek hatására a legtöbb párbajt megjárt kalandor a jövőben nem követett el újabb sértést, vagy ha meg is tette, képessé vált bocsánatot kérni és feladni a saját hiúságát.

1924 után Magyarországon erős párbajellenes mozgalmak kezdődtek, melyek élére 1924 olimpiai bajnoka, dr. Pósta Sándor állt. A mozgalom tagjai a párbajt elavultnak és a múlt felesleges maradványának tartották, és társadalmi szerepvállalásba kezdtek

¹³ Kovács, *i. m.*, 26–27.

a párbajozás visszaszorítása érdekében. A körükhöz csatlakozó újságok megtagadták a párbajhírek és a provokáló írások közzétételét, és önkéntesen vállalták, hogy nem kérnek és nem is adnak lovagias elégtételt. A legtöbb vívómester és sportoló hamarosan csatlakozott a párbajellenes ligához, amely egyre markánsabban képviseltette magát a kulturális és a művészeti körökben is. A mozgalom mérsékeltebb szárnya csak arra törekedett, hogy a párbajok minél nagyobb része kerülje el a fegyveres összeütközést, mások azonban a büntetések súlyosbításáért lobbiztak.¹⁴

Ennek hatására az 1930-as évek kezdetére a párbajok igencsak megritkultak. Soós István leírja, hogy 1929-ben két történész, Mályusz Elemér és Iványi Béla pisztolypárbajt vívtak az előbbi kritikája miatt, mivel Mályusz szívbetegként alkalmatlan volt a kardvívásra. A beszámoló arról nem szól, hogy egymásra lőttek-e vagy csak a levegőbe. A levegőbe lövés egy pisztolypárbaj során a megbocsájtás tekintélymegőrző formája volt, mivel a jegyzőkönyvbe ilyenkor sérülés nélküli párbaj került és nem kibékülés. Az 1930-as években a párbajok még tovább ritkultak. Eszes Máté beszámol arról, hogy a kiváló vívó hírében álló Horthy Miklós 1935-ben levelet írt Thomas Masaryk csehszlovák miniszterelnöknek, amelyben párbajra hívta Benes Eduárdot, ezt a levelet azonban soha nem küldte el. A levél léte napjainkban sem bizonyítható teljességgel.¹⁵ A párbajozás eltűnését jelzi, hogy 1937-ben *Lovagias ügy* címmel már a párbajozó, urizáló magyar kultúrát pellengérré állító vígjáték is megjelenhetett.

A második világháború kirobbanása és később a kommunista rezsim végképp felszámolta Magyarországon a párbajok világát. Pontosán nem tudjuk, mikor volt az utolsó párbaj Magyarországon, de az egészen biztos, hogy a hírhedt '50-es évek – az óriási nyomor, a kitelepítések, a vagyonek kobzások és a lakosságnál levő fegyverek megszerzése miatt – véget vetett az ezeréves hagyománynak. Ekkorra a párbajok világszerte mindenütt eltűntek, leszámítva néhány ismert kivételt: 1967-ben Franciaországban parlamenti képviselők még vívtak kardpárbajt, 1971-ben pedig Uruguayban került sor egy pisztolypárbajra. A párbajok helyét aztán fokozatosan átvették a verekedések, az egymás feljelentésére, besúgására alapozott lejárató kampányok és az utcai, illetve szórakozóhelyi összetűzések.

14 *Uo.*, 26–27. – Vö. dr. PÓSTA Sándor, *A sport és az orvos*, Bp., Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1932.

15 ESZES, *i. m.*, 127–137.

■ SZERKESZTŐI ÜZENET

Az ingyenesen terjesztett *Szkholion* művészeti és szakfolyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD-hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

- ESSZÉ
- TANULMÁNY
- FILMKRITIKA
- KÖNYVKRITIKA
- TÁRLATKRITIKA
- SZÍNIKRITIKA
- SZAKFORDÍTÁS
- KÖNYVAJÁNLÓ
- MŰFORDÍTÁS
- SZÉPPRÓZA
- VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 30.000. karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikusan (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkezik a szöveg! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadunk!

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata, és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:

[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

SZÁMUNK TÁMOGATÓI: ■

DE-BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT
DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM

