

- 
- Bagdi Zsuzsanna Sára ■
 - Béres Norbert ■
 - Ecsedi Borbála ■
 - Gyarmati Dominik ■
 - Hajdu Tímea ■
 - Koronczi Endre ■
 - Kovács Kincső ■
 - Lengyel Zsanett ■
 - Locker Dávid ■
 - Majláth Ákos ■
 - Ménesi Bence László ■
 - Moklovsky Réka ■
 - Molnár Erika ■
 - Nagy Dániel ■
 - Patak Márta ■
 - Paul Demets ■
 - Pótor Balázs ■
 - Püski Mónika ■
 - Som Balázs ■
 - Szalók Balázs Dávid ■
 - Varga Balázs ■
 - Závada Péter ■

SZKHOLION ■

A DE-BTK HÖK művészeti és szakfolyóirata

2023/2



SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
21. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Mikoly Zoltán

SZERKESZTŐK: ■

Énekes András Előd, Gregor Lilla, Kovács Edward,
Ménesi Bence László, Szabó Bernadett

FELELŐS KIADÓ: ■

Bács Zalán (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Ónadi Sándor

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 – 2023/2

■ KÓRTEREM

MIKOLY ZOLTÁN: Előhang 5

■ MŰ-TÉT

ZÁVADA PÉTER: A kutya, A bika 6

LOCKER DÁVID: Korai visszatekintés; Tanácsok szégyennel ébredőknek; 10

Ezen a napon

NAGY DÁNIEL: Az adathalmaz melegében; Egy futballista sem lehet mindig 15
cél tudatos; Egy futballista sem lehet mindig magabiztos; Minden csak
elhatározás kérdése

MAJLÁTH ÁKOS: Csigafiú; Patrónus 17

VARGA BALÁZS: Édesfiam; Inkább csak annyit még 19

ECSEDI BORBÁLA: Mennyország 23

PAUL DEMETS: „December van és a nyulak táncolnak...” („December en de 25
hazen dansen...”); „Elvakít minket a nap...” („We zijn door het licht verblind ...”);
„Álmodban lassan feloldódsz...” („In je slaap los je langzaam op”); „Nézem a hátad...”
 („Ik kijk naar je rug...”); „Égetik az avart a földeken...” („Het verbranden van loof...”);
„Tisztogatnak a varjak...” („De kraaien ruimen op...”)

PATAK MÁRTA: Somogyország föltámadása 30

SOM BALÁZS: A ragaszkodás nyomora 37

KORONCZI ENDRE: Megfestem a szelet 40

■ NAGYVIZIT

„Az irodalmi működést illetően minden kockázatot megér, ha egy író képes 43
szembenézni önmaga emberi tükörképével” – KÁCSOR ZSOLTOT PÓTOR BALÁZS kérdezi

PÜSKI MÓNIKA: A boldogság illúziója (Babarczy Eszter: *Néhány szabály 49
a boldogsághoz*)

HAJDU TÍMEA: Észszerűség egy észszerűtlen világban (Krusovszky Dénes: <i>Levelek nélkül</i>)	55
KOVÁCS KINCŐS: Kulcslyuknyi szín (Papp Gréta: <i>Lepecsételt szobák</i>)	60
BAGDI ZSUZSANNA SÁRA / MOLNÁR ERIKA: „kiszolgálva, kiszolgáltattan” (Balaskó Ákos: <i>A perceptron gyermekei</i>)	66
SZALÓK BALÁZS DÁVID: Testetlenné váló nyelv (Borbély Szilárd: <i>Bukolikatájban. Idyllek</i>)	71
BÉRES NORBERT: Csalóka Csokonai (Szabó Ádám: <i>Csokonai 180</i>)	77
GYARMATI DOMINIK: Timeli(n)es (Esterházy Marcell: <i>TIMELINES</i>)	80
BONCASZTAL	
MÉNESI BENCE LÁSZLÓ: Énkonstrukció és műfaji kódolás Kovács András Ferenc három Calvus-versében	85
MOKLOVSKY RÉKA: „Ki mondta, hogy a szerelem csak gyengéd és kellemes lehet?” – A freudi pszichoanalízis szerepe Elfriede Jelinek és Mary Gaitskill női karakterábrázolásában	97
LENGYEL ZSANETT: Gondolatok a karanténkultúra színházáról	107

A borítón és a lapban Balogh Kristóf József képei 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 Régiék 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*tól sosem állt távol a kísérletezés – ez egyszerismind vonatkozik a közölt irodalmi szövegek merészségére, a kritika- és tanulmányrovat diverzitására, valamint a lapszámok képi anyagára. Ezúttal sincs ez másképp. Sőt, jelenlegi lapszámunkban annál is inkább, „kvázi-beszédaktus” szintjén is érvényesül a kísérlet szándéka, amennyiben nem kerüli el figyelmünket, hogy a *Mű-tét* rovat irodalmi szövegei közül több is az esszé – e tárgyát szubjektív szempontból megközelíteni kívánó, annak megértését megkísérlő – francia műfaját írja tovább mai viszonyok közepette. Ennek szellemében az irodalmi rovatot Závada Péter esszéverse nyitja meg, és Som Balázs nyelvről, testről és betegségről gondolkodó szubtilis esszéje, majd Koronczi Endre a szél „megfestését” megérteni igyekvő kísérlete zárja. E keret Patak Márta drámarészlete mellett Locker Dávid, Nagy Dániel, Majláth Ákos, Varga Balázs, Ecsedi Borbála és a flamand költő, Paul Demets verseit fogja közre. Ez utóbbiakat a Debreceni Egyetem, a Károli Gáspár Református Egyetem és az ELTE Holland Tanszékei által közösen szervezett műfordítói workshop hallgatóinak fordításában közöljük.

Nagyvizit rovatunkat egy Kácsor Zsolt-interjú vezeti be, melyben Pótor Balázs kérdezte az író *Pokoljárás Bipoláriában* című regényéről. Kritikákat olvashatunk Babarczy-, Krusovszky- és Balaskó-kötetéről. Szalók Balázs Borbély Szilárd *Bukolikatájbanját* olvassa elemzésszintű kritikájában, emellett pedig helyet kapott egy írás egykori szerzőnk, Papp Gréta első, *Lepecsételt szobák* című verseskötetéről is. A rovatot két kiállításkritika zárja: Béres Norbert a debreceni Csokonai-kiállításról, Gyarmati Dominik pedig Esterházy Marcell a MODEM-ben bemutatott, *Timelines* című kiállításáról értekezik.

Boncasztal rovatunkban szerkesztőnk, Ménesi Bence László a nemrég elhunyt Kovács András Ferenc Calvus-verseit olvassa irigylésre méltó akribiával. Moklovsky Réka Freud felől tesz kísérletet Elfriede Jelinek és Mary Gaitskill női figuráinak megértésére. Ugyancsak a megértés vágya hajtja Lengyel Zsanettet, aki a karanténkultúra színházi szcénájának sajátosságait boncolgatja azon a bizonyos asztalon.

Kellemes kísérletezést és boncolgatást kívánok szerkesztőtársaimmal együtt a *Szkholion* 2023/2-es lapszámához!

Mikoly Zoltán

Závada Péter (1982) Budapest. Verset, drámát ír és fordít, jelenleg az ELTE Esztétika tanszékének adjunktusa. Kamaszkorától kezdve a zenekar feloszlásáig az Akkezdet Phiai tagja. Eddig öt verseskötete jelent meg a Libri/Jelenkornál: legutóbbi, *A muréna mozgása* 2023-ban. 2017-es, *Roncs szélárnyékban* című könyvéért Horváth Péter ösztöndíjban részesült. Majd 2018-ban Szép Ernő különdíjat kapott *Je suis Amphyrion* című drámájáért. Előadásszövegeit a Katona, az Örkény és a Trafó is játssza. Éveken át volt a Negyed folyóirat szerkesztője és a Délkör tagja.

Závada Péter

A KUTYA

A kutya, e komisz tölcsér, hosszúkás, mint egy trombita, vagy egy basszusklarinét, feje öblös korpusz, mely kiszélesedik, vessenek csak rá egy pillantást, s látni fogják, hogy szája, mint egy valódi rézfúvós, nyáltól csöpög, míg gerincén a csigolyák aranyfényű szelepek. A fúvóka valahol a torok mélyén lapul, és valaki bizonyára belülről fújja, valahányszor elhalad az ember a kerítés előtt, felzúg ellentmondást nem tűrő ricsaja, staccato, legato, majd újra staccato, és mindjárt csatlakozik hozzá a zenekar többi szólama is a szomszédos kertekből, egy komplett rezesbanda, mely csóváló farkat és lelógó füleket növesztett. De ki fújja belülről a kutyát? Talán egy angyal rejtőzik benne, és ez a szőrös, izgága test – majdnem ördögfajzat – volna a mennyei harsonák földi megfelelője, egy apokalipszist jelző fanfár? Valamit tud, amit mi nem, minthogy az állatokban ott lakozik egy nyelv előtti nyelvbölcsesség, míg kíváncsi szemével oly ártatlanul néz, az együgyűség meggyőző látszatát keltve. Sőt, az is lehet, hogy a kutya belülről önmagát fújja, saját nyughatatlan hangszere, vagy épp, hogy egy tekerőlanthoz hasonlóan, izgága farkával kell fölkurblizni éjszakánként, hogy aztán álló nap kitartóan süvölthessen. Miért kell folyton láncon vagy pórázon tartani, kiskorúsítani ezen az örök köldökzsinóron, vagy mondhatnánk

úgy is: hajókötélen, mert ha az ember matróz a városi forgatag tengerén, a kutya bizonyára vitorla, ahogy iszonyú erővel húzza maga után fáradhatatlanul, kilenc vagy olykor tíz csomóval is, mintha éppenséggel a szél volna, ami előre viszi, ugyanaz a szél, amit ugatása kelt – nyelve a hajóorrban pirosan lobogó zászló. Gyerekként annyira vágytunk rá, ám felnővén állandóan csak önző érveket keresünk, miért ne kelljen megosztanunk vele kényelmes életünket, etetnünk, fürdetnünk, sétálni vigyünk, s végül, mikor eljön az idő, elgyászolnunk, mert oly rövid ideig él, hogy arra nincsen elfogadható magyarázat, mint egy vidám dallam dagasztotta vitorla, mely túl korán szakad ketté.

A BIKA

A vers, engedtessek meg, életnagyságú rézbika. Épp olyan, amilyet az ókori görög kolónia, Akragasz hírhedt zsarnoka, Phalaris rendelt kínzó és kivégzőeszköz gyanánt, üreges bikatest tehát, mely teljes egészében rézből készült, és amelybe az elítéltet – legyen kisstílű tolvaj, Szicília partjainál útonálló gyilkos vagy az uralkodó kegyeiből kiesett szerencsétlen – a bendő oldalán található búvónyíláson keresztül tessékelték be. Majd miután a bikára, akár egy lábasra, a fedelet rázárták, tüzet gyújtottak alatta, hogy a lángok addig hevítsék a könnyen átforrósodó testet, míg az áldozat élve meg nem sült benne. De ha ez nem volna elég, Perilaus, a bika megálmodója olyan csöveket épített az állat torkába, melyeken keresztül az áldozat sikolyai a bika száján távozhattak, és emiatt úgy tűnt, mintha az állat bőgne. Lenyűgöző, ahogy a torok, ahonnan máskor a levegő a hangszerbe áramlik, most maga válik hangszerré, az áldozat belülről üvölt egy erre a célra kialakított légcsőbe, és így, a csöveknek és tölcséreknek hála, a zsarnok fülének zene rettentő haláltusája. Kierkegaard a költő sorsát a Phalaris bikájában megsült szerencsétlenekéhez

hasonlította, lévén, a költő szenvedéseit kellemes dallammá formálja, és oly szépen tolmácsolja, hogy az művészetté válik. Könnyedén párhuzamot vonhatunk tehát a bika és a vers között, mely nem csak ötletgazdáját emészti föl, akit önnön türannosza kényszerít találmánya kipróbálására, hanem szimbólumaival saját jelentését is felszámolja. Felveszi belsejébe, és elégeti az értelmet, mely így kikerüli a jelentéstársítás aktusát, nem érthető többé, csupán észlelhető. Nem állíthatjuk azonban, hogy önmagán kívül nem utal másra, hisz belsejében épp a jelentés halálát hordja ki, hallani, ahogy az bentről könyörög, ógörög imát hörög, tíz körömmel kaparja a rézbendő falát, saját égő húsának füstjétől öklendezve, és úgy ég el élve, akár egy eleven fáklya, míg nem marad belőle más, csak az ötlet elszenesedett váza. A rézbika mint fizikai tárgy ellenáll az időnek, bármikor nézzünk is rá, újra és újra ugyanaz, de amit ábrázol, egy másik időhöz tartozik, nincsen a jelenben leláncolva. A kép, amiként megjelenik, feléli a dolog fizikai tárgy mivoltát, akárcsak a bika az áldozatát, szimbólum a jelentést. De ki beszél ki a versből? Ki kapar tíz körömmel a rézbika átforrósodott falán? Kinek a haláltusáját hallgatjuk átszellemülten? Az „Én” beszél az üreges bendőből, ki zsarnok és az ötletgazda is egyben, ha pedig az ötlet egy állat, kérdés, hogy elfogad-e gazdájának, vagy ellenem fordul, és felemészt, mint szimbólum a jelentést, kép a festékpigmenteket? Látjuk, a bennefoglaltság ilyenformán a halál záloga. De miért ne lehetne a megtermékenyítésé is? Míg az állati bendőben embert veszejtenek el, valahol másutt az emberi bendőben állat fogan. Mint mikor Minósz az isten dicsőségére elmulasztotta föláldozni a Poszeidóntól kapott fehér bikát, és az átok hatására feleségében az állat iránt természetellenes gerjedelem támadt, ezért az asszony üreges fatehenet készítettett, hogy abban elrejtőzve közösülhessen a bikával. A vers tehát az értelem koporsója, ugyanakkor anyaméhe is az elfajzott gondolatoknak. Mi lett volna,

ha a Minótaurosszal terhes Pasziphaiét Phalaris bikájában kívánták volna elemészteni? Olyan lett volna, akár egy ékszeresdoboz, melyben egyre kisebb dobozok találhatók: állatban az ember, és benne újból az állat, és a kolónia, ahonnan az ötlet származik, büszke lehetett volna leleményes türannoszára.



Locker Dávid (1998) Szatmárnémeti. Az ELTE BTK irodalomtudományi doktorandusza. Első, *Beszédkényszer* című kötete idén márciusban jelenik meg a Prae Kiadó gondozásában.

Locker Dávid

KORAI VISSZATEKINTÉS

Láttam idegen fényeket.
Kapaszkodtam dolgokba, amik megtartottak,
míg azt nem hittem, egyedül is megy.
Játszottam dolgokat, amiket meguntam lassan.
Bújtam anyám ölébe a sötét elől.

Belerúgtam labdádba.
Néztem ahogy elgurulnak;
ahogy elveszi, aki jobban akarta.
Sírtam születésnapokon, mert nem figyeltek rám.
Máskor, mert hirtelen mindenki rám figyelt.

Olvastam könyveket,
míg azt sem tudtam végül,
mi maradt belőlem,
ami nem az övém.

Csókolóztam lányokkal parkolóknál.
Másokkal víkendházak mögött hemperegtem a szégyenig.
De a legtöbbre csak vágytam, vágytam nagyon,
elviselhetetlenül.

Néztem embereket a buszon.
Néztem filmeket is.
Bámultam ki ablakokon.
Ültem kocsimákban idegenekkel,
várva, hogy történjen valami.

Rácsodálkoztam pár dologra:
tengerparti kisvárosok kódéja szezon után,

homlokzatokra a kétségbeesés közepén,
emberekre, akikkel átsétáltam betonmeleg éjszakákat,
megfeszülő tavaszokat –
és a fényre, leginkább a fényre,
ami szétválasztja ezeket odakint,
de egyé keveri legbelül.

Előttem még negyven,
jó esetben ötven év.
Meglátjuk, mennyi közhelyet élek még addig igazzá.

TANÁCSOK SZÉGYENNEL ÉBREDŐKNEK

Ott rontod el, hogy az öntudatlanságot akarod.
Hogy csak apropó a buli,
és apropó körülötted mindenki.
Hogy nem elég a jókedv, de még a mámor sem:
az idétlen, ostoba, önző állat kell.
A gátlástalanság.

Ott rontod el, hogy felülsz a nyelvnek.
A gátlásokat annak tartod, amit a szó sugall: gátnak.
Hogy azt hiszed, az vagy, ami mögöttük van.
Amit kitakarnak előled.
Pedig ott tényleg csak az állat van,
ami istennek képzeli magát,
nem valami rejtett, őszinte, tiszta igazság.
Mert te nem a lefojtott vagy,
hanem a lefojtás maga.
Az, amit végül nem teszel meg.
Számításból, belátásból. Félelemből, számításból –
vagy csak szimplán azért, mert nem szabad.
Ott kell kezdened, hogy nem próbálsz lerázni a gátlásaid.
Hogy, mikor kellemetlen kedélyeskedéssel
régis ismerősként köszöntenek egy túlzásúfolt nappaliban,
távolságtartón bár, de kezdet fogsz velük.
És hagyod, hogy végre
magaddá szorítsanak.

EZEN A NAPON

Marketingcikket írok épp,
mint kiszáradt fahasábok,
koppannak kezem alatt a szavak,
mikor akkorát dörren a OneDrive,
hogy majdnem lefejelem a plafont.
Ezen a napon 2017-ben,
kecsegtet nosztalgiával a felugró ablak,
rákattintok, nem is tudtam,
hogyan van ilyen funkció.
Egy képet mutat, te vagy rajta, R., te meg én,
jómagam valami oknál fogva cylinderben.
Nagy beleéléssel cigizünk,
rossz hatással volt ránk is a Simon Márton,
te atmosolyogsz a füstön,
én pofákat vágok,
így úgy tűnik, mintha viccből lennék csak csúnya,
gyakori technikám volt ez,
még ma is előfordul néha szelfizések közben,
ha épp nem vagyok részeg.
A háttérben egy vörös orrú bácsi
kapaszkodik a szőlőlugas árnyékában a fröccsöbe,
először azt hittem, a nagyapám,
aztán ő segített magunkat lokalizálni,
lévén a Petz borozó tulajja az,
régóta a Fehérvári törzshelyünké,
ami éveken keresztül látta el 100 (!) forintos fröccsel
a város széli horgásztóhoz járó pecásokat,
na meg a hosszú léptű katolikus ifjúságot.
Ettől persze most úgy tűnik, mintha „iskoláztatásunk ellenére”
extrémításokban gazdag diákéletet éltünk volna,
pedig szó sincs ilyesmiről,
heti egyszer pénteken,
maximum másnap szombaton megittunk ott néhány fröccsöt,
míg haza nem parancsolt minket az utolsó busz kérlelhetetlensége,
nálunk nem volt a vidék pszichiátriája a detox,
a legvadabb történet P. hírnevét öregbíti,

aki matek tz után egyhuzamban küldte le
az ezer forintjából megvásárolt fröccsöket,
és elaludt az asztalon.
Nem tudom, miért alakult ez így,
mert egyébként hallottam az évfolyamból kemény sztorikat,
de kényelmes is volt ez mindenkinek,
csak én vágytam szemérmesen valami Nagy Kicsapongásba,
ahol a mámor egy ponton, miután elszabadult az éjfé,
a Nagy Beteljesülésbe billen át.
Különben erre vágyom azóta is
sikertelenül, hiába jött aztán Pest meg az Irodalom.
Talán csak ezek maradnak meg bennünk,
ezek a kitölthetetlen, tátongó vágyak.
Hiszen te beteljesülés voltál, R., életemben először,
és, látod, el is felejtettelek azóta.
Nézlek ezen a felhőben felejtett képen,
és hatásos mondat lenne,
hogy „szebb vagy, mint bármikor”,
de a valóság az, hogy nem vagy szebb,
csak egyszerűen szép, épp olyan, ahogy akkoriban éltél a fejemben,
és ahogy gondolni szoktam rád, mikor nagy néha feltűnsz
sokadik randik témájának háttérbe tűnt mellékalakjaként.
Valószínűleg most is egy szokásos péntek este zajlódhat,
az évszámából meg a cylinderből ítélve érettségi után,
amikor „bohémabbra” vettük a figurát.
B. unicumot kér a pultnál,
Z. a megoldókulcsból magyaráz,
ilyesmit csinálhatnak azok,
akiket nem mentett ki az időből
egy okostelefon szelfikamerája.
Lám, mikor megnyitottam ezt a Word-felületet,
arról akartam írni, hogy hiába a nosztalgikus vershelyzet,
igazából semmi nem jut eszembe rólunk,
csak valami tompa, visszhangos derengés.
Aztán most mégis azt veszem észre,
hogy lassan két oldalnál járok,
és kényszerítenem kell magam,
hogy lezárjam valahogy ezt a verset.
Újra megleptek a felhők,

mint a kép készülte után pár hónappal,
mikor a pesti kollégium vasbeton árnyéka alatt cigiztem vadul
beköltözés után, vihar előtti csöndben.
Hirtelen egy esőcsepp hullt rám,
és nekem a fehérvári este jutott eszembe,
amikor a kocsmából hazajövet,
mintegy búcsúzásképp,
a tóba merítettem a kezem.
Mert abban a zivatarrá terebélyesedő cseppben
áthajolt valaki arról az estéről,
aki már nem vagyok,
és akitől most, e vers közben bőrig ázva
– akár évek aszályát leoldott erdők zöldje –,
újra fényleni kezd a nyelv.



Nagy Dániel (1994) Gyula. Jelenleg Budapesten él.

Nagy Dániel

AZ ADATHALMAZ MELEGÉBEN

Kukorelly Endrének

Úgy tűnik, a neveket felírják.
Nincs mese. Neveket kell felírni.
És ez egész jól is megy, mert
egyébként rengeteg nevet jól írnak fel,
hiba nélkül. És nem csak az én nevemet.
A tiédet is. Mindenkiét. Mindenki nevét
jól írják fel. Osztálynaplókba, góllövő-
listákra. Jelenléti ívre? Persze. Egy
uzsonnázó határőr is fel tudja írni
a neved, ha úgy adódik. Szomorú dolog,
de gyakorlati okokból például a sírkőre
is felírják az ember egész nevét,
hiba nélkül. Rengeteg nevet írnak fel, és nem
hiába. Hisz névsorok lesznek így,
és nyilvántartás lesz így. Nyilván
leszel tehát tartva. Foglalkoznak veled.
Számítasz valahol. Jó, nem? És ha rossz
helyen tartanak nyilván, akkor abból gond
is lehet. Mert te magadat mondjuk máshol
tartod nyilván. A másik névsorban lennél
inkább. De nem ott vagy. Szóval, érdemes
jó névsorban lenni. Hogy elmondhasd,
az adathalmaz melegében végre
közel kerültél valakihez, akivel
talán majd egy kuponkedvezményektől
terhes szombat délelőtt leszervezheted
a menekülést.

■ EGY FUTBALLISTA SEM LEHET MINDIG CÉLTUDATOS

Félek. Megszeret.
Hogy saját magát bennem
keresi. De ha

én idén nyáron
másik fürdővárosba
szeretnék menni?

■ EGY FUTBALLISTA SEM LEHET MINDIG MAGABIZTOS

Mindig kiválaszt
egy fát, de soha nem az
én fenyvesemből.

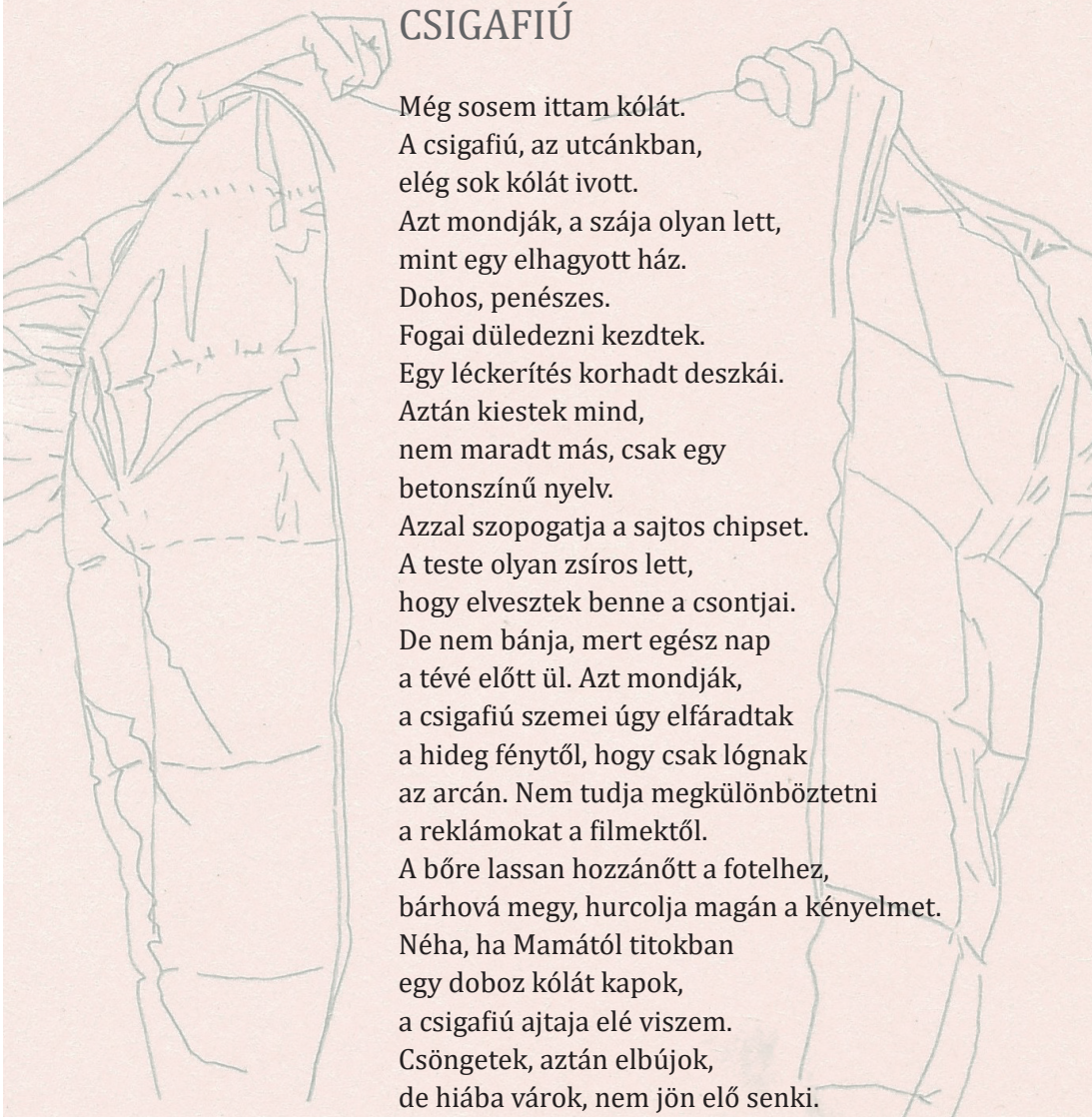
■ MINDEN CSAK ELHATÁROZÁS KÉRDÉSE

Még mindig kalandnak hívom,
de miért ne tenném,
ha a prospektusban már láttam
az összes mézsfehér mosolyt?
Ha ezt újra megkérdzem
magamtól, akkor ismét
a metrósélre fogok gyanakodni.
Hogy már megint elhitette
velem, megéri összebújni
önszántamból, két kézzel.
Mondjuk a csapvízről
sem a fulladás jut az eszembe.
De mindegy is. Szerezzünk be
tapintatos mondatokat,
és keressük meg, amire
még emlékezni akarunk.

Majláth Ákos (1996) Nyíregyháza. Egy kicsi faluban, Apagyon nevelkedett. Jelenleg pszichológusként dolgozik Budapesten. Írásait közölte a Hévíz, a Vörös Postakocsi, a Helikon és a Rost. Első kötete *Fészeklakók* címmel jelent meg 2024-ben.

Majláth Ákos

CSIGAFIÚ



Még sosem ittam kólát.
A csigafiú, az utcánkban,
elég sok kólát ivott.
Azt mondják, a szája olyan lett,
mint egy elhagyott ház.
Dohos, penészes.
Fogai düledezni kezdtek.
Egy léckerítés korhadt deszkái.
Aztán kiestek mind,
nem maradt más, csak egy
betonszínű nyelv.
Azzal szopogatja a sajtos chipset.
A teste olyan zsíros lett,
hogy elvesztek benne a csontjai.
De nem bánja, mert egész nap
a tévé előtt ül. Azt mondják,
a csigafiú szemei úgy elfáradtak
a hideg fénytől, hogy csak lógnak
az arcán. Nem tudja megkülönböztetni
a reklámokat a filmekről.
A bőre lassan hozzánőtt a fotelhez,
bárhová megy, hurcolja magán a kényelmet.
Néha, ha Mamától titokban
egy doboz kólát kapok,
a csigafiú ajtaja elé viszem.
Csöngetek, aztán elbújok,
de hiába várok, nem jön elő senki.
Pedig látnom kell a csigafiút.
Muszáj kikérdeznem őt
erről a fekete lérről,
meg arról, hogy megérte-e,
mielőtt én is belekóstolok.

■ PATRÓNUS

Nyugodj meg! Gondolj a legboldogabb emlékedre!

Írja a weboldal, ami tényleg meg tudja állapítani, mi a patrónusod. Ami megvéd téged, ha támad a sötétség. Én teknőst szerettem volna, medvét, vagy ha minden kötél szakad, baglyot.

A patrónusom egy fácán. Szinte látom magam előtt: egy közép-európai varázsló, repülő szuzuki szwift a szabolcsi rétek fölött, és világító fácán az anyósülésen.

Persze, kitöltötték mind a barátaim: hiúz, hattyú, vidra, rozsomák, vadászkutya, bagoly. Sorban álltak. Sikeres és veszélyes fenevadak, gyönyörű állatok. Minden barátom panaszkodott: bárcsak valami kisebb, nagyobb, szelídebb vagy durvább. Bólogattam csendesen. Fél szemmel végig azt a fénylő tyúkfélét figyeltem, aki vizsgálni próbált, hogy bár elég nagy zajjal, és viszonylag alacsonyan, de azért jól repül.



Varga Balázs (1988) Sepsiszentgyörgy, Marosvásárhely. A forradalomkor leesett az ágyneműtartóról, betört a feje, a szülei figyelmét egy pillanatra elvonta a kinti forrongás. Azt mondja, a forradalom sebesültje. Jelenleg színész Marosvásárhelyen.

Varga Balázs

ÉDESFIAM

egy rozsdás fémcsuporral töltögetem
kifelé magamból a sötétséget,
állok egy régi kútnál, gyermek vagyok,
és töltögetem kifelé. úgy csinálom,
hogy jusson is, maradjon is. nem drága,
világ olcsója ez a sötétség.
mintha tinta lenne, minthatinta,
a csuporban még folyékony,
ha kitöltöm, fekete felhőske lesz,
kis gomoly, kering körülöttem,
játszik velem, beburkolja a fejem,
bemegy az orromon, kijön a számon,
felmegy a fejem fölé, esik belőle az eső,
de ő maga soha nem loccsan a földre,
nem pazarolja magát. megmarad.
velem, hozzám hű lesz halálomig.

sokáig azt hittem,
hogy nehéz köd, hogy megszáll,
hogy a gyergyói és csíki medence súlyát hordja szét,
viszi, hirdeti, mutatja a világnak.
hogy nehezedik, súlya van,
hogy az első adandó alkalommal a belem kinyomja,
kérdézi, hogy tekenyőtabeleidnek igen-e,
te bornyúszempillájú szemszomorúság.
de nem, ködöcske ő és játszani akar,
mint minden, amit ismerek, ami körülvesz.
mindennel így van ez,
csak meg kell invitálni.
ha nem teszed, csak ül és nehezedik

és súlya van, nem érzi,
hogy ül a lábfejedén már félórája,
egy öreg újfundlandi, fésületlen,
berasztásodott mázsás bundával
a tengertől is magára hagyottan.
egy fekete újfundlandi ül
a gyergyói medence legalján
a ködben, dől az orrán a fekete pára,
ül, mint a vízfenéken, és arra gondol,
hogy itt valamikor tenger volt, édesfiam.
mit csináljon, hova legyen
egy ilyen mélykutya,
ha csak ilyen távlatokban tud gondolkodni,
ha a jelen suhogó fenyvesei
egyáltalán nem boldogicsák,
csak az a régi tenger dübörög
az eszibe, a fejibe, a melle kasába.
ezen gondolkodik a mélykutya.



INKÁBB CSAK ANNYIT MÉG

a nagyszobában száradt
a dió semmi bútor több száz kis agy
az egész nagyszoba csak ráció volt
ott nem laktunk de
hol az a sok szív ami a ház többi
részében hitte hogy örökre
hová költözött az a sok dobbanás
mintha száz mezítlábas gyermek
napjában többször is
dübörgött talpuk alatt a jövő
pedig csak ketten voltunk

mostanában üres elhagyott
házak a fejemben
elhagyott üres ház a fejem
még csak az ablakot se hagyta úgy senki
a cserepek is abból a jófajtából valók
százévigiscserép semmi
remény a beázásra
a faluban gyerek sincs már
hogyan betörné az ablakot
pláne kati megy el néha alatta
de nem hogy felnézne inkább köp
egyet mert ezerkilencázmittomhányban
a segéllyel teli zacskó amit kapott
kisebbnek tűnt mint ami
ehhez az akkor még teli házhoz került

ketten voltunk de annyira
hogyan közben észre se
halkan észrevétlen ürül
a falu körülöttünk
kiszárad elfogy a
patak békák halak
kiéheznek csendben
ellenkezés nélkül láncon

a kutyák elszáradnak lábon
a tehenek bennük borjaik
elhordják az egerek az időt
a hajdan pergő búzaszemeket
egy reggel arra ébredtem
megállt az óra nem ketyeg

egy üres ház amiben
ott vagyunk és nem vagyunk
a szúpercegés is abbamaradt
huzat sincs csak a bénult idő
ül magában egy széken
ami megállt a borulásban félúton
le se írom már hogy
minek ha magányt meg üres házakat
írok elhagyott falut gyermektelen
jövőt inkább csak annyit még
hogy a diót eladták kis teherautón
zötyögött tova megannyi agyrázkódás
megáll az ész és áll a szív nem hal meg
csak áll lapul mint bozótban a vad
reméli valahol egy messzi városban
egy gyermek örömteli heves
szívdobogással húsvétkor
finom diós kalácsot eszik

Ecsedi Borbála (2003) Budapest. Jelenleg a Debreceni Egyetem BTK néprajz-magyar szakának végzős hallgatója. Verseit a Kulter.hu és az Újvárad közölte.

Ecsedi Borbála

MENNYORSZÁG

Egy radioaktív erdő
utolsó örökzöldjei között
hullok az indulók közé.
Hosszú angyalarcú óriások,
állig rigók, felette varjak.
Kénköves puskájukban a tartalék
tobozzal, magokkal lépnek át.

A szárnyas kapu mögött
bivalyok, rókák, egy kék ló
felkantározva áll –
várják az elsőt.
És mélyen ingó vaságyak,
kemény aljzatú terek,
gyapjútakarók, végeláthatatlan
ablakok keret nélkül.
Mint drága égi lakosztályok,
bennük bukott angyalok
tömörülve, akár az izzadás nyomora.

A túlvilág túlgondolt tér,
földmérők rohangálnak egyenest keresve.
A kerek szobák elemelkednek,
egy rigó repül neki az átlátszó ablaküvegnek.

Állig rigó, felette varjú,
örökölt puskával.
Az indulók között vagyok.

Bűntelenek sehol.
Lógunk drót-karácsonyfadíszként,
rángatnak precíz készítőik.

A lépők akarva zuhanók,
és a zuhanni nem akaró
visszalépők.
Meztelenre rajzolt
marionettbábuk,
mozgatható ketrecek.

A ketreceben emberállat dögvész.
Akarva vagy akaratlan. Ugrik.
Síron túli katlan.
Talpak alatt részegész.
A kályhafüst, tüzelendő olcsó bútorok,
a meghúlt bőr és a csontpergeteg.

Ásítok. Fáradt vagyok, eszméletlen
és halk, nehogy felkeltsem
valaki angyalarcú
madarát.

A vigasz. Ez vigasztal.
Utolsó vacsoránkat üljük,
nincsen asztal.

Paul Demets (1966) Deinze/Belgium. Flamand költő, esszéista. A Genti Királyi Szépművészeti Akadémia és a Genti Egyetem oktatója. Első verseskötete 1999-ben *De papegaaienziekte* címmel jelent meg, melyet számos további megjelenés és díj követett. Legutóbbi verseskötetei 2022-ben jelentek meg *De bijendans* és *De hartvinger* címmel. A három magyarországi néderlandisztika tanszék (ELTE, KRE és DE) oktatói és hallgatói 2023. március 20–21-én egy kétnapos műfordítói workshop keretén belül arra vállalkoztak, hogy a költő hat versét magyar, illetve két-két versét ukrán és szerb nyelvekre ültessék át. A fordítói munkát a gyakorlott (mű)fordító mentorok mellett a workshopon személyesen is jelen lévő költő is segítette. A fordítások a 2023-as Debreceni Költészeti Fesztivál keretén belül Debrecen belvárosában óriásplakátokon voltak olvashatók.

Fordítók:

Kántor-Faragó Márta, Nagy Veronika, Pelyvás Gergő, Petneházi Dóra, Reczai Bettina, Szilágyi Veronika

„DECEMBER VAN ÉS A NYULAK TÁNCOLNAK...” („DECEMBER EN DE HAZEN DANSEN...”)

December van és a nyulak táncolnak.

Hasuk fehér, fülhegyük

fekete: akárcsak az egymást

űző hattyúk a nyílt földeken.

Megpihennek, majd élelmet keresnek. Egymásba

bele-belekapnak. Fülük előre szegezve:

kihegyezett tollak. Erőszakosan táncolnak,

lökösödnek, harapdálnak. A nőstény dönt.

Szaglászhatnak, nyalakodnak. Kidőlnek, mindhiába.

A hím áthatol egy hártján, a nőstény

kiszáll, aztán megigazgatja tollait.

Külön utakon, elhagyják egymást

e hajnalon. Nyulak táncolnak
a decemberben. Már jó előre
táncot járnak pusztulásunkon.

■ „ELVAKÍT MINKET A NAP...”
(„WE ZIJN DOOR HET LICHT VERBLIND ...”)

Elvakít minket a nap. Az észak szele végigsöpör a
földeken. Egyetlen felhő sincs az égen. A kékség
rágóként frissítő lehelet. Valami elsüvít, ami mindent

felfrissít: oda a por, a régi szokások. Boreális.
Eljött az áldozathozatal ideje. Ki merészeli még mindig
tűzbe borítani a tarlót a földeken? Megégetheted a kezed.

Valaki kijelöli az utat. Szemünk láttára
lesz egyre szélesebb. Szél kavarja a békalencsét
a vízfelszínen. Levetette ruháit a fűz,
és csak áll ott nyesett vállaival.

Szúrd le egy ágát, döngöld a földbe,
és ne változtass semmin. Mindenki a
szélbe kiált, lélegzet-visszafojtván.

Fordítók:

Bakó Lola, Gera Judit, Juhász Judit, Varga Orsolya

■ „ÁLMODBAN LASSAN FELOLDÓDSZ...”
(„IN JE SLAAP LOS JE LANGZAAM OP”)

Álmodban lassan feloldódsz. Csípődből vér szivárog,
vagy hibiszkusz virága a folt a ruhádon?

Kitárt ablakon át áramlik be
a bozótból. Pajtában gömbölyödő állatról

Álmodsz, prémes gyűrűbe öntve magát,
nem is gyanítja a közelgő ütést?

Homlokod ráncolod, motyogsz, bőrödbe visszazuhansz.
Látod lecsapni az ásóval. Egész tested

összehúzódik az ütés előtt. Nekifeszülsz a kapunak,
bezárul mögötted, a reteszt piszkálad, hang

nélkül kiáltasz, egyhelyben topogsz. Alszol,
lábad, karod elnehezül. Vér dobog

a vödörbe. Pergődob, bőr. Összegömbölyödsz,
érezed az ütések, a port. Aortád porrá válik.

„NÉZEM A HÁTAD...” („IK KIJK NAAR JE RUG...”)

Nézem a hátad, a kenut, a vizet. Hogy
hullámszik minden. Válladon kék ragyogás.

Mintha lapáttal húznád ki a vízből.
Kéked magába szívja a partot. Hallod az

állatok közelségét, kérded. Jajgatnak. Rágnak,
követik mozdulataink, kérődznek, legelnek.

Nem kötünk ki sehol. Mindent magunkkal hoztunk.
Van térerő? Elkapjuk a hullámszó iszapot

a zizegő nádas között? Lezuhan valahol
egy meteorit, nem akarjuk hallani. A kenu hasítja

a tájat, magával visz téged, az állatokat.
Időnként elhal a hangunk. Sodródok.

Hogy szeli át a kenu az estét? Megváltozol. Hátad
puha szőr, copfod táncol, ahogy evezel.

Fordítók:

Soós Krisztina, Szabó Petra, Szentmiklósi Gergő, Baladik Anna, Van Stappen Amanda, Kovács Panka

■ „ÉGETIK AZ AVART A FÖLDEKEN...”
(„HET VERBRANDEN VAN LOOF...”)

Égetik az avart a földeken,
lassan oszlik el a füst,
mintha nehezen lélegezné be az ég.

S te testedből nem szabadultál.

Felnéztél, de párás volt a tükör.
Vajon ilyen éberen figyelnek az állatok,
vajon a felriadó macskák

hegyezik így álmukban a fülüket?
Órákig feküdtél a heverőn,
bámultad a bágyadtan sodródó jégtáblákat.

Hát ezért folyt a véred?

■ „TISZTOGATNAK A VARJAK...”
(„DE KRAAIEN RUIIMEN OP...”)

Tisztogatnak a varjak. A sírok
elemésztik a virágkelyheket.
Mellkasunkban nő a nyomás. Poshadt
a víz, virág hervad benne.
Kemény a tél, megdermed a méz.

Kelletlenül rág a fagy. Csípőnket
összedörgöljük, tudván, nincs
mondanivalónk, nem tudjuk
egymásról, kik vagyunk. Oly szép

a verejték hiábavalósága.
Felfénylik rajtunk a reggel,
ahogy egymás életére törünk.
Megtörtözzük egymást.
A föld köldökében összegyűlt szösz
senki nem meri érinteni.

A semmiből varjak bukkannak elő. Köröznek
fölöttünk. Egy villanásra meglátjuk a sötétséget
egymás tekintetében: tollfelhő.
Oly átlátszóak vagyunk.



Patak Márta (1960) Kaposvár, Leányfalu. Író, műfordító, a Patak Könyvek *Spanyol Elbeszélők* sorozatának egyszemélyes fordítója és kiadója. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett olasz-spanyol-újgörög szakon. Novelláit rendszeresen közli irodalmi lapokban. *A test mindent tud* című regénye 2015-ben Újvidéken a Forum, *Enyhítő körülmények között* című novelláskötete 2017-ben, *Fronthatáron* című novelláskötete 2022-ben a Scolar, *Mindig péntek* című regénye pedig a marosvásárhelyi Lector kiadó gondozásában jelent meg 2019-ben.

Patak Márta

■ SOMOGYORSZÁG FÖLTÁMADÁSA

LÍVIA ÉS JULI A KISTÁRGYALÓBAN.

JULI Rögtön az elején odaállsz a kamera elé, és elmeséled úgy, ahogy a valóságban volt. Hamburger Jenő Latinka-balladáját szavaltatták velünk március 21-én az iskolában, és rád olyan nagy hatással volt a vers, hogy azóta is kísért Simon káplán alakja. Hm?

LÍVIA A nagyanyám nagybátyja volt, anyai ágon. Ez persze nem igaz, de mindegy, hihetőbbben hangzik, mint az igazság. Nem árt a személyes kötődés, különben mivel indokolhatnám, hogy ennyire közel áll hozzám? Elhallgatott, elfelejtett, eltitkolt rokon, ez egy csapásra eloszlatja a kételyeket, nem gondolod?

JULI Elfogultságot sugall.

LÍVIA Akkor legyen Tamás rokona. Érettségi előtt nem sokkal mondták el neki, ennek hatására döntötte el, hogy papnak megy.

JULI Te vagy a rendező.

LÍVIA De te írod a forgatókönyvet, én csak tippeket adok. Mondjuk Tamás tizennyolc éves koráig nem is tudott a létezéséről, akkor kezdtek el otthon beszélni róla, egy-egy elejtett szóval célozgatnak, így a Jóska bátyám, úgy a Jóska bátyám. Egyszer a vasárnapi ebéd alatt a nagymamája megjegyezte, hogy az én Jóska bátyám mennyire szerette a rántott csirkecombot!

JULI Nem csoda, az akkor még igazi jérce lehetett, nem ilyen táppal meg antibiotikummal fölpumpált, tollszagú csirke, mint ezek a mostaniak.

LÍVIA Naná. Akkor, az után a vasárnapi ebéd után Tamás egyenesen rá is kérdezett, ki volt valójában ez a Jóska bátyja, ekkor anyját megelőzve rávágta a nagyapja, hogy pap volt, de vörösnek se vörös, fehérnek meg pláne nem fehér, ezért kellett meghalnia.

JULI Ez is egy lehetséges megoldás. Mindenesetre te kiállsz, beszélsz róla, mondhatsz bármit, akár azt is, hogy gyakran álmodod, mintha te volnál Simon, tudod, hogy előtte állsz még a kínzásoknak, aztán a jelenet végén elszavalod a Latinka-balladát.

LÍVIA (elmosolyodik)

A Nádasdi erdőszélen
tizenkét sír sorban, szépen.
Vörösöket temetnek.
A tiszt urak mulatoznak, nevetnek.
„Állj elő, hát, Szalma János,
te is, Farkas komisszáros.”
– Szól a báró Prónay –
„Mehettek már Marcaliba
Simon paphó’ meggyónni!”

Véres hajnal, hűvös szellő...
Meghal mind a tizenkettő.
Egy jajszót sem hallani,
csak a kányák káromlását,
a tiszt urak káromlását hallani.
Latinka az utolsó,
tust húz rá a muzsikaszó.
Nincs irgalom, kegyelem,
várja már a maga ásta sírverem.

„A szád széle jaj, be véres...
Népbiztos úr, ne légy kényes,
meghagyom az életed,
gyere hozzánk, jó lesz te
miközöttünk fehérnek!”
„A szám széle bizony véres
lássa is meg minden béres,
öreg bojtár, számadó:
igaz ember meghal inkább,
sohasem lesz áruló.

Egy életem, egy halálom,
a kaposi megyeházon lesz
még vörös lobogó!
Jól célozz hát a szívembe,
te Prónay naplopó!”
S áll egyenest, mint a nyárfa,
gyászba borul sok száz árva
jó Latinka Sándorért.
Vezérünkért, az Igazért, a Bátorért.

Holdvilággal hóttak járnak,
 Somogyország még föltámad,
 lesz dáridó, nemulass!
 Addig pedig Horthy-kutya,
 fehér kutya, csak ugass!

JULI Értem én, hogy a rímkényszer miatt csinált Hamburger Jenő, az egykori népfelkelő orvos, szociáldemokrata politikus, majdani földművelésügyi népbiztos Szalma Istvánból, a somogyi direktórium alelnökéből Szalma Jánost, az igali politikai biztos Farkas Jánosból meg komisszárost. Bár ezt a verset 1930-ban írta, immár a moszkvai Radiológiai Intézet igazgatóhelyetteseként, időközben talán elfelejtette, hogy Szalma István volt, nem János, különben az Istvánhoz keresett volna rímet. De ha már egyszer az egész filmötlet ebből a versből indult ki, akkor nem árt, ha az utolsó versszak folytatását is tudod, mert azt bizony nekünk nem tanították. Tudta, hol kell meghúzni, aki meghúzta, így szerepelt a tankönyvekben is, meg a Fáklyavivők – dalok, hősök, emlékek hanglemezsorozatának 4. darabjában is, énekelt változatban. Így folytatódik:

Isten véled, isten hozzád
 vérbörzsönyös Magyarország
 külszországba bujdosom.
 Esztendőnként egy-egy napra
 bús sorsodat meggyászolom.

LÍVIA Hoppá, hoppá! A bujdosást kiserkesztették!

JULI Ugye? Nem fért bele a képbe. A mellőzés már a Horthy-éra alatt megkezdődik, aztán a második világháború után tülekedő kommunisták még azt is igyekeznek elfelejteni, hogy az elbujdokolt szociáldemokraták a világon voltak, amikor ők színre léptek. Pedig milyen jó arcok voltak közöttük! A Népszava újságírói között is. A munkások lapja, a szegénység lapja, az elnyomottak, a nyomorultak, a védtelenek, az üldözöttek újságjának főszerkesztője, a bestiális kegyetlenséggel meggyilkolt Somogyi Béla. Vagy az utódja, Vanczák János, aki már 1918-ban azt írta, hogy annál nagyobb, annál boldogabb lesz ez az ország, minél több okos, tanult ember fogja lakni, minél kevesebb lesz azoknak a száma, akik sem írni, sem olvasni nem tudnak, és akik emiatt egész életüket nehéz robotban kénytelenek leélni – a mások szolgálatában. Vagy Göndör Ferenc, aki Hamburgerhez hasonlóan Kaposvárhoz kötődött, onnan került föl aztán a Népszavához. Elég elolvasni a Vallomások könyvét. Nagyon pontosan megírta már 1922-ben: az éhező családok megsegítésére adott pénzt ellopták, abból jól éltek a szélhámos demagógok, akik a proletárdiktatúrával egyszer már öngyilkosságba sodorták a magyar munkásságot, azok a szívtelen kalandorok, akik a bőrüket idejekorán biztonságba helyezték. Aztán a hithű

'19-es veteránok jól beléjük vert szólamokkal még harminc év múltán is azt hangoztatták, hogy a cseh és a román imperialisták, meg a belső bitangok árulása miatt bukott meg a kommün, akik cserben hagyták a megváltó diktatúrát. Mintha a magyar munkásságnak nem is az ellenforradalmi fehérterror, hanem a szociáldemokrata front lett volna akkor a legádázabb ellensége. Molnár Jenő, a Borsszem Jankó főszerkesztője rögtön a bukás után, még 1919 augusztusában megírta: Kun Béla és Szamuely Tibor gyilkos rendszere a szocializmusnak egy olyan perverz fogalmát oltotta bele a még nagyon kevésbé fogékony magyar polgári és paraszti köztudatba, hogy a szociáldemokrácia tiszta, hivatott képviselői majd csak hosszadalmas, kemény munkával tudják kiirtani a felbolygatott lelkek megnyugtatása után.

Juli, mintha Lívia reakcióját várná, de Lívia gondolatban már egész máshol jár. Juli közben kivesz egy lapot a dossziéjából, átfutja, de nem olvassa föl hangosan, csak néhány gondolatát ismétli el.

A Göndör-féle józan hangokra sajnos nem hallgattak. Hiába írta meg 1919. április 8-án A mi diktatúránk címmel Az Ember című lapja vezércikkében:

A győztesek győzelméhez nem kevesebb józanság, fegyelem és elszántság kell, mint magához a harchoz. Mert mi nem azért győztünk, hogy most aztán eltiporjunk mindenkit, aki valaha is ellenségünk volt. Ahol nincs ellenállás, ahol semmi nyoma az ellenforradalomnak, ahol minden hajlandóság és készség megvan a proletárdiktatúra szolgálatára, ott a vérszomjas pusztítás, megtorlás, fenyegetés és terrorizálás céltalan, ostoba és bűnös politika. A burzsoázia tegnap még ellenségünk volt, és a munkásság vasöklének kellett lesújtani rá, hogy összetörjön. De összetört, elvtársak, de darabokban hever, de porba sújtottan szédeleg ennek az országnak a polgársága, tehát most már nem kell a mi nagy erőnkkel tovább odavagdálni a fejére.

Mintha Göndör előre válaszolt volna Szamuelynek az 1919. április 20-án, húsvétvasárnapján, Győrben elhangzó beszédére:

A hatalom a kezünkben van. Aki azt akarja, hogy visszatérjen a régi uralom, azt kíméletlenül fel kell akasztani. Az ilyenek bele kell harapni a torkába. A magyarországi proletariátus eddigi győzelme nem került különösebb áldozatokba. Most azonban szükség lesz rá, hogy vér ömöljön. A vértől nem kell félni. A vér acél: erősíti a szívet, erősíti a proletár öklöt. Hatalmassá fog tenni bennünket a vér. A vér fog elvezetni bennünket az igazi kommunvilághoz. Ha kell, akkor ki fogjuk irtani az egész burzsoáziát!

LÍVIA (mint aki most eszmél) Ácsi, ácsi! Majakovszkij kicsit finomabban fogalmaz. Még oroszul is tudom: Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй! Eörsi így fordította: Zabálj csak ananászt fácánsültbe fulj, közel már az utolsó napod burzsuj!

JULI Kétségtelen! Szamuelytól azonban ne várj finom modort. Eszembe jut, Vörös Boldizsár egy rémhír kapcsán is említette őt az egyik centenáriumi levéltáros konferencián. Akkoriban rémhír alatt az álhírt értették az emberek.

LÍVIA Mondjuk sokan ma sem tudják megkülönböztetni, mi az álhír, és mi a rémhír.

JULI Figyelj, tudok egy kitűnő rémhírt! Halljuk, halljuk! Azt már nem! Csak a magam megnyugtatóására használom.

LÍVIA Mi ez? '19-es pesti humor?

JULI Pontosan. Ilyen álhírt, de rémhírt is próbál cáfolni Szamuely a Kis Újság 1919. április 4-ei számában: Lelkiismeretlen elemek napok óta azt a hírt terjesztik rólam, hogy fosztogatásra akarok engedélyt adni. Ez alávaló rágalom és alávaló hazudozás. Felkérem az elvtársakat, hogy az ily híreket terjesztő gonosztevőkkel szemben adjanak módot arra, hogy példát statuálhassunk. Tegyék lehetővé, hogy az ily hírek terjesztőit haladéktalanul a forradalmi törvényszék elé állíthassuk, hogy ott statarialter végezhesünk velük.

LÍVIA Pfuj! Vérrel akarnak megtisztulni, mikor mocskosak – mintha aki sárban gázol, sárral mosdana. Úgy képzelem, még most is nyakig ülnek a forró vörös lében ott a pokol hetedik körében, ahová Attilát is helyezte Dante.

JULI Na hallod! Biztos bünteti őket, aki büntetni tud. De álhír ide vagy oda, az már nem lehetett álhír, amit a Szegedi Friss Újság hozott le 1919. június 24-én. Az akkoriban ismert szociálista költőt, Csizmadia Sándort azért tartóztatták le, mert egyik cikkében azt írta, hogy ő ismeri Marx eszméit, egész életét annak szentelte, de amit most megvalósítani akarnak, annak Marx tanításaiban nincsen nyoma. Ezt mondta.

LÍVIA Jól tette!

JULI Le is tartóztatták érte.

Juli becsukja a jegyzeteit, Líviára néz, átfutja, majd visszatolja a dossziéba az 1924-es keltezésű újságcikket, de nem tud lakatot tenni a szájára.

1919. július 7. Az úgynevezett proletárdiktatúra tetőfokára hág. Az újságírók a szakszervezetté átalakult Otthon Körben a lapok beszüntetését tárgyalják. A teljes magyar társadalom bénultan, megadón túri Kun Béla terrorját, sőt egyes elemei buzgón föl is kínálkoznak neki. Közben az újságírókat is engedelmes tömeggé szelídítették mindenféle idegen elemek, igen, így mondja, úgyhogy ők is apátiával fogadják a sajtószabadság beszüntetését. (Líviára néz) Mellesleg Molnár Jenő szerint a magyar sajtó, a magyar sajtószabadság már 1918. október 31-én halálos nyavalyába esett, és 1919. március 21-én ki is szenvedett.

LÍVIA (széttárja a karját és félhangosan megjegyzi) És némi átmenettel azóta is úgy maradt. JULI (alig észrevehetően bólint) Az Otthon körbeli gyűlés egyik szónokaként föláll Szász Zoltán, és egy hatalmas beszédben megtámadja nemcsak a sajtószabadságot elorozó rendeletet, hanem magát az egész szovjet rendszert is. Ekkor mondja, hogy ez a félázsiai szadista tan jött, mint egy szellemi szibériai szél, hogy elfagyassza a nyugat-európai kultúra egész virágzását, mert követői nem ismerték és nem fogták föl a hallatlanul perverz célt, amit maga elé kitűzött. Ezért a beszédért Szász Zoltánt meg még hat másik újságíró, köztük Fényes Lászlót is Klein-Korvin elé hurcolják a Lenin-fiúk, és csak az antant képviselőjében működő Guido Romanelli alezredes közbelépésére engedik szabadon őket. A szovjet diktatúra elleni egyetlen nyílt, határozott föllépés tehát éppen az újságírók körében robbant ki. Ennek ellenére 1924-ben az egész sajtót a vádlottak padjára ültetik. Szász Zoltánt kétszer is, persze utána ő hat hónapot a fogházban is ülhet. (Némi szünet után) Látod, ez mind ott van a mi történetünk hátterében. Nekünk még azt tanították, hogy a kommün azért bukott el, mert a jobbra húzó szociáldemokraták elárulták. A forradalom... LÍVIA Ne tovább! Ács Janika és Eörsi Pista emlékére (a Marat egyik betétdalából énekel): Forr a dalom, forr a dalom, boroshordó mélyiiben...

Juli nem túl meggyőzően bólogat, látja, hogy Líviát a részletek már nem nagyon érdeklik, úgyhogy a FORRADALOM címszó alatt kijegyzetelt két, 1923-as, Rupert Rezső- és Supka Géza-szövegrészletet félre is tolja, hiszen már betéve tudja őket.

Az októberi őszirózsás forradalomnak lényeges, alapvető elvi hibája, hovatovább bűne is volt, hogy becsületes szándékkal ugyan, de elvállalta egy alapjában elrontott játszma utolsó húzását, és ezzel az egész unfair play-nek az ódiumát magára hárította. Tette ezt ahelyett, hogy azokra bízta volna a leves kikanalazását, akik azt megfőzték. Ahelyett, hogy ő maga a könnyű, ám gyilkos kritika álláspontjára helyezkedett volna. Jóhízeműsége és hazafiassága gátolta meg ennek az olcsó játéknak az elfogadásában, inkább teljes mellszélességgel kiállt, hogy mentse a veszített parti veszített játékosait, és a saját presztízsével mentse, ami a szörnyű összeomlásból még menthető.

Az állami életben a törvény nem tudása, a politikai életben pedig a jóhízeműség nem mentesít a felelősség alól, és az októberi forradalomnak ezért a bűnéért kellett keservesen meglakolnia. Mert amikor a hatalom birtokába jutott, addigra már egy végtelenül összetett fait accompli elé kényszerült. Csupa-csupa megmásíthatatlan, befejezett tény, épp az ország integritását érintő kérdések legfontosabbikában, a nemzetiségek ügyében. Így fordulhatott aztán elő, hogy a felelősséget az utókor mégis az őszirózsás forradalom, de legfőképpen persze Károlyi Mihály nyakába akarja varrni.

Pár sorban nem is lehet azt megírni, hogy miért diadalmaskodott oly játszi könnyedséggel Magyarországon az októberi forradalom. Egy tudós alapos munkája, egy emberélet reá-

szántsága és egy mindentlátó költő fantáziája kell ahhoz, hogy a forradalom hallatlan diadalmát megérthessék azok, akik nem éltek át az utolsó negyedszázadot Magyarországon.

JULI (komolyan néz Líviára) Sosem szabad a következmények felől tekinteni az eseményeket. Mivel nem tudunk visszahelyezkedni az időben, szemléljük legalább megértéssel és kellő távolságtartással őket, ne zsigerből reagáljunk. És azt se felejtsük el, hogy a szervezett munkások szociáldemokrata vezetői az utcáról kerültek a parlamenti bársonyszékekbe, addig ott nem volt számukra hely. Tisza István nemes egyszerűséggel a lovak közé dobta a gyepelőt: a háborút elvesztettük, utánam az özönvíz! Aztán tehetetlenségében Károlyi is ugyanezt tette: ha nekünk nem sikerült, hát jöjjenek a kommunisták! Na de ha előre tudja, mi következik utánuk, akkor nyilván nem teszi.

LÍVIA Túl sok itt a ha.

JULI Igen. A tizennyolc–tizenkilenc, a negyvenegy–negyvenöt, majd hatvanas–hetvenes évek eseményei után semmi meglepő nincs abban, ami most történik. A lényeg, a bűnbak legyen meg, aki Mohácstól kezdve Trianonon át egészen mostanáig mindenről tehet, aki felelős mindenért, és aztán lehet utálni.

LÍVIA Nincs új a nap alatt itt minálunk. A részletekben ismétli magát a történelem.

JULI Igaz, de csak utólag látva értékeljük az eseményeket, márpedig ahogy Károlyi is írja, az az „akkor” ott és „akkor” nem ugyanaz volt, mint utólag tekintve. Hogy ő hogyan vádászhatott akkor, amikor a monarchia az utolsó kegyelemdőfést is megkapta. XVI. Lajos is azt írta a naplójába a Bastille bevételének napján, hogy RIEN. Igazán csupán az a kérdés, hogy az a semmi vajon akkor és ott ugyanazt jelentette-e a francia uralkodónak, mint ennyi év távlatából most itt nekünk.

LÍVIA Nyilvánvaló, hogy nem. A semmi mögött mindig van valami, legalábbis nyugaton mindig. De kávéillatot érzek.

JULI (összerezzen) Megadom magam!

Nevetve elindulnak a konyha felé, érezni a levegőben, hogy Kázé már lefőzte a kávéét.

Som Balázs (1996) Debrecen, Budapest. A Debreceni Egyetem Humán Tudományi Doktori iskola Modern filozófia alprogramjának doktorandusza/doktorjelöltje. Kutatásában Roland Barthes munkásságának értelmezésén keresztül a szerelem szépirodalmi és filozófiai reprezentációival és retorikáival foglalkozik. A Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár dolgozója.

Som Balázs

A RAGASZKODÁS NYOMORA ■

Hiába megannyi eltérő érzelmi tapasztalat, amit ezidáig megéltem, a fájdalomam mindig pont ugyanolyan. Ha megpróbálom azonosítani a helyét, a végtagjaim könnyedségétől elindulva könnyen szűkíteni tudom a kellemetlen érzet origóját a rendkívüli nehézséggel és telítettség érzetével telülő mellkasomra. Minden testérzetem a torzómba hullik vissza, a karjaim és a lábaim pedig csak ügyetlenül próbálják meg cipelve kísérni a görnyedésig nehezedő testem. Gyakran hivatkoznak valamifajta nehézkedésre azok, akik különféle mentális vagy épp pszichés terheltség hatása alatt töltik a mindennapjaikat. Azt hiszem, ez az elnehezülés olyan, mint amikor kiadósat vacsorázik valaki, vagyis a telítettség okán fennálló érzéssel rokonítható. Ilyenkor történik, hogy egyesek elégedetten eldőlnek és kivárvák az emésztés idejét. Egy újabb gasztroenterológiai fogalom, mely hasonlítható a lelki szenvedélyek okozta feszítettség érzetéhez: emészttem az érzéseim. Vagy egy kiazmussal élve: az érzéseim emésztnek. Kérdés, hogy miképp lehetséges a digestáció anélkül, hogy ne akarnánk élni a lenről feltörő emittáció igényével és kiűzni a testből azt, ami emészthetetlenül terhesnek bizonyul. A legtöbbször talán a kulturális normák vagy az elköltött vacsora minősége okán tartózkodunk az enyhülést hozó menekvéstől. Ugyanez volna a helyzet a Másiknál és Másikkal elköltött időnkkel is? Annyira ragaszkodnánk a felzabált tárgyhoz, hogy a mérget is magunkban emésztgetnénk?

Talán be kellene vezetnünk a digestív undor fogalmát. Ez a Sartre-féle undor egy olyan specifikus formájaként is felfogható, mely elsősorban nem a saját tágabb társadalmi környezetünktől való elidegenedés émelvítő, ösztönös élményeként adódik, hanem egy sokkal intimebb, a behatások interiorizációjának hosszas regurgitációs, függőleges mozgáson alapuló zsigeri tapasztalatként regisztrálható. Nem a burzsoázia osztályprivilegiumainak és a világ elértéktelenedésének mételyező mivolta, hanem egy sokkal intimebb személyközi relációból adódó malignitás, az érzelmek inkontinenciájának mértéknélküli feltörése a garatba. Való igaz, a kétféle hányás ingerét előidéző, a lábakból az erőt kiűző érzet a fizikum szintjén ugyanaz. De a tünetek azonossága valójában önálló diagnózist igényel. Közös az egzisztenciára mért csapás, a saját testből a nyelöcsövön keresztül történő kiűzetés vágya. Az önnön létbe vetett bizonyosság teljes felszámolódása mondhatni

kéz a kézben jár az osztálytól és világtól való filozófiai eltávolodással, valamint a Másik által kiváltott zsigeri fájdalommal, kiutasítottsággal, mely hasonlóképp az elidegenedés különböző változatait hozza létre. Míg előbbinél egy tágabb értelemben vett világgép-hez való viszony bomlik szét a belső percepcióban, tehát a folyamat intrinzikus, addig az utóbbinál a Másikkal való reláció belső lecsapódása és elemeire oldódása történik meg, vagyis az esemény extrinzikus.

A gyomor és a belek folyamatos pulzálása a hányás, a purgálás lehetőségét kínálja fel, de a rekeszizmom mégis ellenál. Nagyokat nyelek. Tudom, hogy nem fog történni semmi, a testem mégis jelez, megteszi az óvintézkedéseket. A rekeszizmom kapaszkodik a hasfalához, vele együtt az ökleim is szorítom. Görbül a hátam, óvom a testem érzékeny részét a külvilágtól, vagy egyszerűen csak felkészülök önmagam megszabadítására. A beleim kusza hálózata akár egy tál spagetti tészta. Az emésztőszerveim önvédelmi mechanizmusa könyörtelenül szelektál az általam befogadott ingerek között. Mohón fogadtam a Másikat, a telhetetlen habzsolásom miatt saját magamtól is undorodom, nem csak a bennem kavargó oszladozó maradéktól. A bélbolyhok szögesdrótszerűen akasztják meg az idegen, felforgató elemeket. A megfelelő enzimek és a bélflóra alulműködése révén a bélmozgás csupán súlyos kövekként görgeti a belémevődött nyomorúságot. Emésztgetett harag. Lemondásnak nyoma sincs. Ráébredés a nyelv önkényére. Az önértékelés lassú elfolyása a gégefőn keresztül. Az önpusztítás gyönyörű gépezete. A kéz újra meg újra a szájhoz emelkedik, a gyomor mégsem szabadul. A test dinamizmusa ésszerűtlen reflex csupán? Hideg kocsonyára emlékeztet a puha hasfalam tapintása. Az emésztetlen idegentestek lassan úsznak az aszpikestemben. Ha hirtelen meztelen lennék, minden megbánásom és kicsinyes haragom torzómban emésztgetett panoptikumra feltáruhá a kíváncsi szemek előtt. Ecce homo digestionis. Át kellene adnom magam a kényszerű mozgásnak, a korpusz önkéntelen kompulziójának, hogy a torkomig feltoluló permet végül a külvilágba érhessen? Itt mégsem pusztán testnedvekről lehet szó. Ez a fiziológiai mechanizmus, az emésztést nem ismerő kérdés csak egyet jelenthet: beszélni akarok. A holisztikus gyógyászat szakértői elégedetten konstatálnák a diagnózist.

A testem tehát egy olyan nyelvi telítettségtől kíván megszabadulni, amelyet az érzelmi hevület beszédkényszerének fluktuációja eredményez, és amely a test fiziológiai védelmi reakciójával, a gyomorvádék emittációjával állítható párhuzamba. A vomitio alanya, aki a kénytelen, görcsös diszperziót elszenvedi. A test a nyelv mozgásának elszenvedője, egy olyan motorikus, reflexszerű mozgás áldozata, amely kisajátítja korporeálitásunkat. Csupán a retenció eszközei vagy épp a kapituláció megalkuvásai adottak számára: a nyelés és az izmok kimerevítése, az engedelmeskedés és az önátadás. A testünk innen megközelítve nem több, mint retorikai képződmény, a diszperzió maga. A szenvedés, a betegség csupán metafora. A 19. század téves diagnózisával szemben a nyelv nem lehet beteg, ezzel szemben mi viszont nagyon is. Ugyanis a nyelv valójában betegíthet. Az elválást követően belém evődő szavak, a testemet megszálló, egyes szám

második személyemhez tapadó, kényszerből azonosító jelzők sora. A Te Én is vagyok és az Én Te is vagy. Magam nyugtatása. A fájdalmam már nem csak az enyém. A beleim hullámzása és a torkomon felömlő oktroj csupán a szenvedélyem egyediségéről való lemondás lehetőségét kínálja fel, hogy minden, ami fel- és kiszakadt belőlem, a köztér banalitásává váljék. Egy olyan kelletlen és undort kiváltó érzelmi keresztbefolyássá, mely a közeli műemlékként számontartott épület alapzatától a járdaszegélyig keresztezi az áthaladókat útját, akik könnyedén átlépnek felette. A szervezetem ellenáll. Visszanyelek.



Koronczi Endre (1968) Budapest. Képzőművészként elsősorban álló- és mozgóképes anyagokat publikál többnyire kiállítási szituációkban, de egyes művek részeként szövegek is születnek, melyek a projektek multimediális rétegeként kapcsolódnak a tartalomhoz. Jelenleg az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem oktatója.

Koronczi Endre

■ MEGFESTEM A SZELET

Meg kell ismernem a szelet. A lehető legalaposabban. Minden formájában, minden megjelenésében, úgy ahogy van, és úgy ahogy elképzelem. Én a szelet figyelem, innen is, onnan is. Ha tudom, akkor belülről is. Nekem a szél lett. Más is lehetett volna, de nekem a szél lett. És jól érzem magam benne. Ahogy az író mondja: a papírszag az, amiben önmagával azonos az író. Én a szélben érzem jól magam. Ebben a gigantikus, kozmikus, elemi leheletben.

Mellékes is lehetne, viszont fontos a magyarázat, mely lehet, hogy később született, mint az okozat, de így is nélkülözhetetlen. Fordított kronológia. Mint amikor jóval később értünk meg valamit, nem akkor, amikor történik. Minden fontos dolgot a részletein keresztül ismerhetünk meg a legjobban, így a szél megismerésének is sokrétűnek kell lennie. Minden tulajdonságát, minden jellemzőjét meg kell vizsgálnom. A létezőket is, és azokat is, melyek a képzeletünkben születnek meg. Így lesz teljes a kép, csak így fogalmazhatom meg a szél anatómiáját. A formátlan anyag, az anyagtalan hatás, az eredmény nélküli közvetítő anatómiáját. A szél nem csak egy megmozdult levegő, nem csak egy légáram, nem csak egy huzat. Mint ahogy a sóhajtás sem csak a szánkából kiszálló levegő. És ez minél nehezebben magyarázható, annál létezőbb. Azt kell megtalálni, ami érzékelhetetlen. Azt kell kimondani, ami leírhatatlan, azt kell meghallgatni, ami csak csendben van, azt kell megfogni, ami érintetetlen, azt kell megfesteni, ami nem látszik.

Megfestem a szelet. Mondom magamnak. Mert mi sem egyszerűbb. És segítségül hívom ezt az oly közvetlen és oly nemes eljárást: „festészet”. Szeretjük azt gondolni, hogy a festészetet az ábrázolásra találták ki. Pedig nem. Vagy nem csak arra. Hanem azon kívül még a megjelenítésre is. A megjelenítésre, mely sokkal inkább annak eszköze, hogy létrehozzunk valami hasonlót. Egy hasonló dolgot, mely nem küllemében, hanem természetében azonos a vizsgált eredetivel. A rendet tanulmányozzuk benne, a lényegét, a lényét próbáljuk megérteni. A modellel megegyező eredményt hozunk létre, a sémával azonos struktúrát alkotunk. A festészet ebben a műveletben nem leképez, nem ábrázol, hanem új-rateremt. Létrehoz egy újat és egyenértékűt. Egy olyasfajta dolgot, mint amit vizsgál. Jelen esetben a széllal azonos festményt. Egy olyan szerzeményt, mely esszenciálisan azonos az analízis tárgyával.

Megfestem a szelet. Tehát nem ábrázolom, hanem újrateremtem a vásznon. Újrateremtem a festés által. Mert az újrateremtés jelenti a megértését. A szél anatómiájának, a szél lényegének, a szél lényének megértését. A láthatatlanságán keresztül közelítem meg, a jelenlétére figyelek.

Ha kicipelek egy nagy vásznat a szabadba, és azt festés közben ugyanaz a szél rángatja, a hajamat ugyanaz a szél borzolja, a fák között ugyanaz a szél szólal meg, melyet éppen megfesteni készülök, akkor talán nem csak az én élénk képzeletemben keletkezik közvetlen kapcsolat a jelenlévő szél és megfestésre váró szél között. De ez csak egy körülmény. Mint ahogy az is, hogy a vásznon a nedves festéket ugyanaz a szél segíti megszáradni, mint amelyik miatt oda került. Viszont a szelet ÉN festem meg. A körülményektől függetlenül, úgy ahogy ott van, és ahogy én is ott vagyok. Ahogy folyamatosan változik, és segít és ellenkezik, és bosszant és megajándékozik, és meglep és elcsendesül.

Megfestem a szelet. Nem lefestem, hanem megfestem. Nem megmutatom, hanem létrehozom. Ha lefesteném, akkor ábrázolnám, ha viszont megfestem, akkor újból létrehozom. Újból létrehozom a vásznon. A szél van. Mindig és mindenhol. Akkor is, amikor fúj, és akkor is, amikor nem. De ha fúj, akkor is csak az eredményét látom. Azt látom, amit mozgat, azt látom, amit hurcol, vagy érzem az illatot, amit hozott, vagy hallom a hangot, amit a mozgásával keltett. De látni nem láthatom. Ahogy mondják: a szél nem látszik, a szelet soha nem látjuk, a szelet mindig csak a következményein keresztül észleljük. A fodrozódó víztükör, a rezgő falevél, a meglibbenő szoknya, az összekuszálódó haj, az oszlopok között megszólaló süvítő hang, a bőrünket simogató érzés árulkodik róla. Ahogy a példák is mutatják, a szél mozog. Elsősorban a mozgásán keresztül érzékeljük. Nem zavar be a látvány. Mert látvány nincs. A szélnek semmi köze a látványhoz. Mivel a láthatatlant festem, a festménynek sincs semmi köze a vizualitáshoz. Nem a szél képmását festem, hanem magát a szelet. Megfesteni – és nem lefesteni – azt tudom a legjobban, amit nem látok. Így örül a festő, mert a hasonlóság nem korlátozza a szabadságát. Másra kell figyelnem. A jelenlétre. A jelenlétre a térben. A teret betöltő mozgásra, a folyamatosságra, az áramlásra. Azokra a hullámokra, melyek kijelölik a teret. A tér a széllel egy dologban biztosan azonos. Mindkettő láthatatlan. A tér megmutatására viszont vannak eszközeink. Többféle módszer létezik, többféle festészeti módszer is létezik. De most válasszuk a legpürítanebb, legtartózkodóbb, legletisztultabb módszert. Fehér vászon, fekete anyag, és egy választott eszköz. Hagyjuk a színeket, hagyjuk a tónusokat, hagyjuk a felesleges kellékeket. A felület viszont legyen nagy. Legyen akkora, hogy meg tudjon mozdulni rajta az ecset. Szaladni tudjon a vásznon, és ha lehet, egy-egy pillanatra érje is el azt a sebességet, amilyenvel a szél siklik el a vászon felett. A kezem benne mozog a szélben. Vele együtt, vele egy irányban, vagy pont ellenében. Így járja be az anyag a fehér felületet. És ha jól teszem a dolgom, akkor mindezáltal kialakul a vásznon a tér. A festék helyett már azt a teret látom, melyben megmozdul a levegő, megindul a szél. Festés közben már a kép terében vagyok. Nem kell onnan kinézni, nem kell felnézni a horizontra, benne

vagyok a képben. Amúgy sem látnék semmit, de már benne vagyunk. Én a kép terében, a kép a szélben. Magam köré festettem. A teret. A szelet. Festek valamit, de nem a festék a lényeg, hanem ami ott van a feketék között. Ami megmozdul. A térben megmozduló dolog. A dolog, aminek nincs anyaga, nincs súlya, nincs illata, nincs színe, nincs teste. Pedig nagyon is létezik. És én megfestettem.



Kácsor Zsolt (1972) Budapest. 1990 óta publikál napilapokban, hetilapokban, irodalmi folyóiratokban. Regényei: *Barbarus* (2008); *István király blogja* (2009); *Rettenetes Vlagyimir* (2012); *A harminckét bolond* (2017); *Cigány Mózes* (2020); *Pokoljárás Bipoláriában* (2023). Műfordításai: *Goebbels hegedűje* (Yoann Iacono: *Le Stradivarius de Goebbels*) (2023); *A kis herceg* (Antoine de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*); (2023); *Trió* (Valérie Perrin: *Trois*) (2023). Színpadi bemutatók: *Az a szép Valentin!* (Gárdonyi Géza Színház, felolvasószínházi előadás Görög László rendezésében, 2002); *Cigány Mózes* (Katona József Színház, monodráma Bezerédi Zoltán rendezésében, 2022-től).

Pótor Balázs (1999) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar-történelem tanárszakos hallgatója. Publikációi a KULter.hu-n, az Irodalmi Szemlében és a Szkholion folyóiratban jelentek meg. Az Alföld Stúdió tagja.

„AZ IRODALMI MŰKÖDÉST ILLETŐEN MINDEN KOCKÁZATOT MEGÉR, HA EGY ÍRÓ KÉPES SZEMBENÉZNI ÖNMAGA EMBERI TÜKÖRKÉPÉVEL” – KÁCSOR ZSOLTOT PÓTOR BALÁZS KÉRDEZI

Legújabb köteted, a Pokoljárás Bipoláriában keletkezéstörténetét már a szöveg legelején keretbe foglalod: „A regényben valós önéletrajzi eseményeket dolgoztam föl. Néhány valóságos alakot nem a saját nevén szerepeltetek” Az előző szövegeidben is felfedezhetőek személyesebb, feltehetően valós önéletrajzi eseményeken alapuló történetszálak. A teljesség igénye nélkül: gondolok itt a Halott ember című tárcáidra (Élet és Irodalom, Alföld), A harminckét bolond című regényed egyes fejezeteire, vagy a Népszavában megjelent Marseille-i történetek elbeszéléseire. Kifejtenéd kérlek, hogy mit gondolsz az önéletírás műfajáról? Milyen a kapcsolatod ezzel az alkotói szerepkörrel? Mennyire lehet komfortos az a szerzői pozíció, amely – ha nem is törvényszerűen, de – elvárja, hogy az író teljes őszinteséggel a „nyers valóságot” mutassa meg az olvasónak? Esetleg tekinthetjük a regényed műfaját autopatográfiának?

Szenvedélyes önéletírás-olvasó vagyok kamaszkorom óta, aminek két egyszerű oka van: mivel végzettségem szerint történész vagyok, pontosabban volnék, nagyon szeretek történelmi tárgyú írásokat, tanulmányokat, könyveket olvasni, az önéletírások pedig ropant érdekes történeti források; másrészt az irodalmat, s azon belül a számomra kedves szerzőimet illetően megszállottan autobiografikus az érdeklődésem. A 17-18. század nagy erdélyi önéletíróit (Bethlen Kata, Bethlen Miklós, stb.) éppen úgy szeretem, mint a 20. századi magyar írók önéletírásait, naplóit (Móricz, Márai, Heltai, Déry, stb.). Kapcsolatom ezzel az „alkotói szerepkörrel” kimerül az olvasásban, a magam életét nem tekintem olyan fontos-

nak vagy érdekesnek, hogy önéletírásra adjam a fejemet. Az más kérdés, hogy minden regényemben vannak konkrét önéletrajzi elemek, ami természetes, hiszen minden író abból is dolgozik, ami a születésével adatott. A „nyers valóság” „teljes őszinteséggel” való ábrázolásának elvárására vonatkozó felvetésed több szempontból problematikus számomra. Hiszen az irodalomban a „nyers valóság” is a nyelven keresztül képződik meg, így a valóságnak a „teljes őszinteséghez” vajmi kevés köze van, s ez még a szocialista realizmus alapműveire is igaz. A kimondottan szociografikus ihletettséggű munkáktól lehet elvárni a „nyers valóság” ábrázolását, s ilyen esetben a szerzői pozíció – ahogyan te fogalmaztál – komfortos lehet, nem is lehet más, ha a szerző nem akar torzítani. Ami az utolsó kérdésedet illeti: tekintsük a regényemet regénynek, hiszen nem kórtani esetleírás vagy önéletrajz volt a célom, hanem regényírás. Ráadásul eszembe sem jutott volna írni róla, ha Mészáros Sándor, a Kalligram vezetője nem kérdezte volna meg tőlem 2018 körül, hogy írnék-e a bipoláris életemről.

A címmel kapcsolatban a pokoljárás talán egyik legismertebb történetét Dante írta meg meg az Isteni színjátékban. Erős párhuzamot vélek felfedezni a két alkotás között, a címed is mintha utalna a főhős bolyongó útjára, főként a trilógia első könyvére, a Pokolra gondolva. A szöveg elbeszélője 51 éves, vagyis túl van már „feleútján a földi létezésnek”, ezenkívül pedig háromszor is megjegyzi, hogy 33 éve publikál irodalmi szövegeket. A két nagyobb részre bontott regény 32 szegmensből áll, amelyhez én önkényesen hozzáadtam még a mottókat (Quimby dalszöveg, Tóra idézet) – amelyek markánsan meghatározzák a szövegegész értelmezési lehetőségeit –, s az így kapott szám szintén 33. Meglehet, kissé túljáratott az interpretációm, de a kötetben, a bipoláris zavarhoz kapcsolódóan, többször is hangsúlyozod a számok jelentőségét és a számolás esszenciális mozzanatait. További irodalmi vonatkozású párhuzam leheta kínai író Lin Jü-tang Az élet sója című esszégyűjteményel, amelyben az író 33 boldog momentumot szemléltet. A bibliai vonatkozás sem kevésbé fontos: „krisztusi korként” szokás emlegetni a harmincharmadik életévet. Ezek alapján mesélnél egy kicsit a cím és a szöveg kapcsolatáról? Bipolária a te személyes Poklod vagy Bipolária az a helyszín, ami Danténak a „naptalan vadon” vagy a „rettentő rengeteg”? Van-e bármi jelentősége a 33-as szám megjelenésének?

A dantei Színjáték felvetése talált, süllyedt. Hiszen Dante hőiséhez hasonlóan az én elbeszélőm is a saját, neki rendelt „halott emberével” bolyong a saját poklában. Igaz, az én hősöm pokoljárása nem a dantei pokolban történik, bármennyire ráhúzható a Színjáték keretére az én elbeszélőm története. A Színjáték pokla lényegében allegória, ráadásul kizárólag a kereszténység koordináta-rendszerében értelmezhető, ezzel szemben az én Bipoláriámnak a vallási hithez semmi köze, a bipoláriai „útlevelemet” nagyon is evilági helyen állították ki: a pszichiátrián 1996-ban. Amúgy a Színjátékot nagyon szeretem, olaszul nem tudok, de magyarul négy fordításban olvastam, szerintem a Pokol Baranyi Ferenc átköltésében a legjobb. Lin Jü-tang művét annak idején olvastam, de nagy hatást nem tett rám. A 33-as számnak a saját számmissztikai világomban nincs jelentősége, más kitüntetett számok körül forog az agyam. Ami a Pokoljárás Bipoláriában cím születését il-

leti, a Duna partján történt, s nem volt nehéz szülés. Imádom ezt a folyót, gyakran sétálok a partján. Éppen az Erzsébet híd és a Lánchíd között gyalogoltam, arra gondoltam, hogy a Duna mennyi halottat és vért elnyelt már, amikor kipattant a fejemből: *Pokoljárás Bipoláriában*. S elsősorban nem Dante járt a fejemben, hanem az a dal, amelynek ezek a kezdősorai: „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”. A „Bipolária” szó nekem azért fontos, mert a kettős életnek, amit élek, földrajzi nevet akartam adni, hiszen evilági, pontosabban lélekföldi tartomány. S igen, habár Bipolária a saját poklom, de rajtam kívül van még pár millió ember ebben az országban, aki szintén Bipoláriában él, csak talán nem is tud róla, mert egyszerű alkoholistaként szenved.

A kötet első mottójaként a Quimby zenekar 2002-es Káosz amigós albumáról, az Egónia című dalból idézel: „Az én sarlóm az én kertem / Az én bolygóm az én lelkem / Az én az én az én az én képem / Összevarrom és széttépem”. Ez a metódus párhuzamba hozható a bipoláris depresszió megélésével? Mit jelent számodra az Egónia és hogyan kerül Bipoláriába? A szövegben utalsz rá, hogy a bipoláris zavarban szenvedő személy önző. Ez az önzőség nem lehet egyfajta védelmi mechanizmus?

Az „összevarrás és széttépés” arra az alkotói folyamatra utal, amelyben az elbeszélői én és a valós én egy irodalmi mű megszületése közben egymásnak feszül. Ez a szöveggel való munkálkodás – fércelés, varrás, levágás, húzás, toldás, szaggatás – az író dolga. Az *Egóniának* ehhez semmi köze, nem is a dal egésze, hanem az idézett sorok miatt választottam ezt a mottót. S számomra ennek van még egy fontos magánjellegű üzenete: a *Barbarus* című, 2008-ban megjelent első regényemnek ugyanez volt a mottója, s azt gondoltam, szép keretet ad ki, ha az utolsó könyvem egyik mottója is éppen ez lesz. Ami az önzést illeti: igen, a depressziós ember bizonyos fázisokban csakis önmaga körül pörög, de ezt nem nevezném önzésnek, hiszen az önzés lényegében jellemhiba, míg a depresszió pusztán betegség. Én magam szerencsére sem egoista, sem önző nem vagyok, ettől megvéd az extrém szorongással párosuló, patológiásan heveny kisebbbértékű érzésem.

A második mottót Mózes 5. könyvéből idézed: „Lásd, elétek helyezek a mai / napon áldást és átkot”. Ez is ellentét, két végpontot jelöl. A „bipoláris” jelentése kétsarkúság, ahogy a regény két fő szerkezeti egységének megosztottsága is Bipolária kétpólusú jellegére utal. Eddig világos a motívumháló, de hogyan lehet áldásként tekinteni a bipoláris depresszióra? Az aktív, energikusabb időszakban születendő szövegek, alkotások jelenthetik az áldást ebben a betegségben? Az első rész ötödik fejezetében röviden utalsz a mottó jelentőségére: „[...] a Sánta Istenség tette ezt velem, az STN vagy a STN, az ISTEN vagy a SÁTÁN, bármelyikük lehetett, mert az S és a T és az N mind a kettőt kiadja [...]” (43). Szerinted ez az áldás és átok valójában kitől származik? Két lehetséges transzcendens alakot nevezel meg, az Istent és a Sántát, de vérségi alapon ott lebeg a Sánta Isten, vagyis az apai örökség lehetősége is.

Igen, a bipoláris depresszió nemcsak pokollá teszi az ember életét, de alkotó módon megélve áldás is lehet. E tekintetben olyan, mint az LSD: ha túlzásba viszed, belerokkansz, de ha módjával élsz vele, akkor felbecsülhetetlen egy író, zenész vagy festőművész számára. Mondatról mondatra meg tudom mutatni, hogy egyes regényeimben hol dolgozott bennem a pia és a gyógyszer kombója, s azt is, hogy a szerek vagy a depresszió hatására belőlem kitüremkedő „halott ember” milyen szöveghelyeken segített át az asszociációival, abszurd képeivel, érzéseivel. Hogy az áldás és átok kitől származik, azt pontosan meg lehet mondani: Mózesztől. S rajta keresztül az Örökkévalótól. A konkrét tórai helyen ez kiderül a szövegből. Áldás az osztályrésze azoknak, akik megtartják az Örökkévaló parancsolatait, és átok sújtja azokat, akik nem tartják meg. A Sátán – a zsidóságban bevett kifejezéssel: a Vádló – ebben a dichotómiában nem játszik szerepet.

A regény számos pontján írsz zsidó vallási identitásodról, hitedről. Ha behatóbban megvizsgáljuk a szöveget, egyes gyermekkori rémálmok, szorongások mintha a zsidóság üldöztetését, szenvedését jelképeznék (pl. az álmában német katonák elől menekülő gyermek). A szerző-elbeszélő hontalansága, útkeresése (Marseille, Budapest, Los Angeles, Portland, Seattle) nem csak a dantei eltévelyedéssel hozható összefüggésbe, hanem a kiválasztott nép örök bolyongásával is. Ezek akár jelenthetik az örökölt sors generációs traumáit? Mit gondolsz erről a kérdéskörrel? Milyen kapcsolat fűz ezekhez a hagyományokhoz?

A holokauszt második és harmadik nemzedékében tapasztalható transzgenerációs traumáknak mára nemcsak angolul, de magyarul is komoly irodalma van. Arra nem ragadtatnám magamat, hogy kijelentsem: a sorsot is lehet örökölni, mert ha így volna, az ellentétes volna a zsidó hagyományban mélyen gyökerező szabad akarattal. Viszont a transzgenerációs traumakutatások alapján tudható, hogy az elődeink által átélt szenvedést valamiképpen „örököljük”, s éppen ez a regényem elbeszélőjének egyik alapvető problémája: „rossz vért” örökölt. Értsd: az elődei olyan feldolgozatlan traumákat örökítettek tovább, amikkel ő maga sem tud mit kezdeni. Ráadásul a traumaátörökítés kegyetlenül, kíméletlenül végérvényes, hiszen a saját véréből és DNS-éből senki nem tud szabadulni, igaz, hogy a nagyszerű Virág Teréz által létrehívott kutatócsoportnak köszönhetően Magyarországon is kidolgoztak terápiás kezeléseket a transzgenerációs traumákra. Azaz van segítség a bajban.

Mint elsőszülött, a Sánta Isten első „teremtménye”, az elbeszélő testvére, Ádám karaktere is igencsak jelképes: a történet végére egyenesen a zsidó folklórból ismert gölemmé avanzsál, aki Soltit védelmezi minden bajtól. Ez a kötet záróepizódja, melyben Ádám kvázi feloldozza öccsét. A megváltás enyhítheti, vagy esetleg meg is szüntetheti a pokoljárását? Megvalósulhat-e az a stádium, hogy csak Bipolária maradj?

Ami a regénybeli hősöm bátyját, Ádámot illeti: az ő személye a kötetben valóban jelképes. Nemcsak azért, mert a testvéremet a valóságban nem Ádámnak hívják, hanem azért, mert az Ádám névvel a tórai teremtéstörténet konnotációját tudtam beemelni a történet terébe. Ezzel azt szerettem volna érzékeltetni: nem valami újdonságról írok, hiszen a bipoláris depresszió, a kényszerbetegség, a függőség a kezdetektől, Ádámtól és Évától jelen van az emberiség történetében. Olyannyira, hogy zsarnoki rendszerekben egyetlen ember pszichés zavarai egész közösségek, társadalmak életére hatással lehetnek. Igen, a regény végén Ádám valóban feloldozást ad az öccsének, de ez nem terjed ki a betegség megszüntetésére. Megváltás nincs, legfeljebb a teher lett könnyebb. Ádám pedig messze nem gölem, az ő figurájának semmi köze a zsidóság gölem-legendájához. Ő érző emberi lény, aki igazából ezt a József Attila-idézetet testesíti meg: „nem tudok mást, mint szeretni, görnyedve terheim alatt”. S a maga ormóttan módján a testvérén keresztül Ádám ezt üzeni az összes szenvedőnek: megváltás nincs, de bűnbocsánat van, ezért nincs más megoldás, mint szeretni, görnyedve terheink alatt.

„Az írás segít, csak az írás segít.” (47.) Hogyan értékeled összességében a Pokoljárás Bipoláriában című önéletírást? Mikképpen tudott működni terápiás jelleggel? Röviden visszatérve a dantei utalásra: nyilván a Pokol szimbolikája dominál, de esetleg maga az írás metódusa jelentett számodra egyfajta tisztítóüzet, Purgatóriumot?

Hadd javítsalak ki: a regényem nem önéletírás, hanem tömör foglalata annak, hogy milyen halálos spirálba képes magát behajszolni az ember, aki ebben a kötetben jelesül én vagyok. A *Pokoljárás Bipoláriában* minden valós önéletrajzi motívum ellenére fikció, dacára annak, hogy az általam leírt dolgok nagy része megtörtént. Hadd mondjak pár példát: valóban van egy gondnokság alatt lévő testvérem, viszont ő nem a bátyám, hanem a nővérem, az viszont valós, hogy valóban súlyos lelkifurdalás gyötör vele kapcsolatban. Valóban elköttem egy gyógyszeres és egy köteles öngyilkossági kísérletet, valóban voltak és vannak pszichés zavaraim, ugyanakkor az életem korántsem e krízisek és zavarok körül forog. Habár 1996 óta antidepresszánsokon és altatókon élek, számtalan önfeléd, boldog pillanatom volt az életemben, s remélem, lesz is még. Valóban kimentünk a volt feleségemmel Marseille-be, s valóban a kislányom miatt jöttem haza, de a Marseille-ből való hazatérésem és az öngyilkossági kísérletek között a valóságban jóval több idő eltelt, mint a regényidőben. Az egyes önéletrajzi elemek sűrített, tömörített formában jelennek meg a szövegben, de ennek irodalmi, nyelvi, formai okai voltak, nem pedig magánéletiek. Azaz nem arra törekedtem, hogy tényirodalmat, biográfiát vagy autopatográfiát írjak szépirodalom helyett. Elismerem, úgy tűnhet, mintha másból sem állna az életem, mint szenvedésből, pedig dehogy, az életem nem tragédiák sorozata. A sűrítéssel, tömörítéssel és fokozással, mint irodalmi eszközökkel pusztán a lehető legpontosabb leírását akartam adni a legválságosabb óráknak. Azt akartam érzékeltetni, hogy az első látásra gondtalan, derűs, nevetős arcom mögül gyakran a „halott ember” vicsorog. A könyv megírása abban

az értelemben terapeutikus jellegű volt, hogy mialatt írtam, megszűntek a rémálmaim, aztán a kézirat leadása után újra visszatértek. S ha már a purgatórium szóba került: ez olyannyira keresztény fogalom, hogy nemigen tudok mit kezdeni vele. Egyrészt nem hiszek benne, ami nyilvánvaló, ha az ember zsidó, másrészt, ha elvonatkoztatunk a kifejezés vallási kontextusától, a regény megírása semmilyen értelemben nem jelentett és nem is jelent tisztítóüzet, megtisztulást vagy megkönnyebbülést. Sőt, gyakran előnt miatta a szégyen, hogy ennyire kitárulkoztam. De ezen mindig túlteszem magamat, mert nem akarok álszerű lenni: végső soron tisztában vagyok vele én magam is, hogy ezzel a regénnyel radikális dolgot hajtottam végre, mármint nyelvi értelemben. Az irodalmi működést illetően minden kockázatot megér, ha egy író képes szembenézni önmaga emberi tükörképével, és képes szembeköpní azt a senkit, akit a tükörben lát. Hiszen az írónak csakis az efféle szembeköpnés után lesz módja arra, hogy megtisztulhasson minden ráakódott szennytől, és ezt a megtisztulást, mivel nincs más eszköze, csak írásban képes végrehajtani. Ennek belátása pedig elvezet ahhoz, amivel ezt a gondolatmenetet indítottam: csak az az író vágyhat megtisztulásra, aki tudja magáról, hogy bizonyos értelemben bemocskolódt.



Püski Mónika (2000) Debrecen. A Debreceni Egyetem 5. éves angol-magyar tanár szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium hallgatói alelnöke és a Magyar nyelv- és irodalomtudományi szakcsoport vezetője. Eddigi publikációi a kulter.hu-n jelentek meg.

Püski Mónika

A BOLDOGSÁG ILLÚZIÓJA ■

BABARCZY ESZTER: NÉHÁNY SZABÁLY A BOLDOGSÁGHOZ

Babarczy Eszter második kötete, a *Néhány szabály a boldogsághoz*, három nő történetét meséli el két elbeszélésben. A mű első részében egy elvált, ötvenes éveiben járó nő életének epizódjait olvashatjuk, saját nézőpontján keresztül: szó esik megküzdésről, magányról, és az öngyászról is, vagyis arról a folyamatról, amely során az egyén felismeri és elengedi múltbeli énjét. A másik történetben egy kvázi szimbiotikus kapcsolat színpalái mögé enged betekintést az elbeszélő, ahol a szintén ötvenes éveiben járó Emma, a mélyszegénységbe született Dalmát igyekszik támogatni: anyagi, mentális és emocionális segítséget nyújt a lány és családja számára, sorsuk jobbra fordulásának érdekében.

Babarczy Eszter legújabb kötete leginkább társadalmi problémákról és az egyén önmagával vívott harcairól szól. Olyan kérdések megválaszolására törekszik, mint például: hol vannak a határok, a keretek a segítségnyújtásban? Hol van az a határ, amelytől számítva korlátozom az egyént az autonómiájában? Mennyire hathatok mások döntéseire? Mi az én felelősségem és mi a másik személyé?

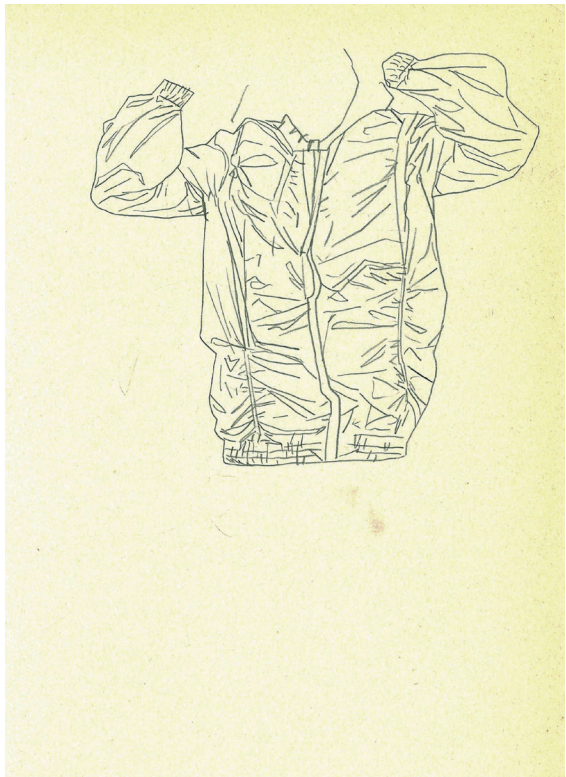
A kötetben megjelenő társadalomkritika nagyon markáns, ugyanakkor meglehetősen kidolgozatlan. Több szempontból is kritikusan közelít a magyar társadalmi helyzet jelen állapotához, említi például a jobb megélhetés szempontjából külföldre költözött több százezer magyar fiatal elgyökértelenedését, az ötvenes éveikben járó nők társadalmi funkcióinak megváltozását, valamint az ezzel való megküzdést, és a cigányság marginalizált helyzetét. Azonban ezen jelenségek tematizálása, problematizálása félúton elveszíti az olvasóra tett hatásának erejét.

Az ötvenes évei közepén járó nő genderpolitikai szempontú narratívája mindkét novellafüzérben megjelenik: a női test öregedésével, a termékenység elmaradásával a nő „társadalmi értéke” csökken. Visszatekintve azt ezt megelőző életszakaszaira, a nő elsődleges funkciója és értéke abban áll, hogy a családról, a gyerekekről gondoskodik, és önmagából minél többet áldoz fel, akár a közösségért is. Az ezt követő időszakban, miután a gyerekek kirepültek, a nő legfőbb feladata az, hogy felkészüljön a nagymama szerepre, aki gondoskodik, odafigyel, és végtelen szeretettel halmozza el unokáit. A történetek ötvenes nőalakjai ezekkel a sztereotípiákkal nem szembeszállni igyekeznek, sokkal inkább

betekintést engednek ezen események lelki és testi vonulataiba. Az első történetben egy jóval idősebb nővel, a szomszéd nénivel és a főszereplő édesanyjának ezen életszakaszával, vagyis az öregedés testi-lelki jelenségeivel, az azokkal való megbírkózással áll szemben az életközépi válság perspektívája.

A második történetben ez a hang az élete elején járó, teljesen más szociokulturális háttérből származó Dalma narratívájával áll kontrasztban, ennek ellenére egyik szereplő esetében sem válik reflektálttá, hogy ők maguk mit tanulnak egymástól, hogy hogyan viszonyulnak az együtt töltött időhöz, vagy egymás személyiségének alakulásához, hisz mindkét történet arra épül, hogy az adott pillanat eseményeit az egyén hogyan éli meg. Az alapvető különbség a két főszereplő között viszont egyértelmű. Emma általában elővigyázatos: „Mondtam neked, hogy félre kell tenni pénzt, mert mindig történhet valami, valami történni fog, ami pénzbe kerül, a busz elromlik, az áru rajtatok marad, nincs miből újat venni” (201.), míg Dalma sokkal inkább felelőtlenebb: „Hát jött ez az ember, olyan ellenőrféle, kettő is volt, néztek mindenkit, de legjobban a cigányokat, biztos, hogy a cigányokat nézték a legjobban, és én mondtam, hogy hát van nekem papírom, csak most éppen odaadtam, az unokatestvéremnek” (204.). Végső tanulság levonásáig azonban egyik történet főszereplője sem jut el. Emma nem látja be, hogy Dalma nem fog okulni a sorozatos problémákból, ő pedig nem lehet majd mindig ott mellette, hogy vigyázzon rá.

Mindkét történetben megjelenik a „külföld” gondolata mint egy jobb élet lehetősége, az első történetegység főszereplőjének felnőtt gyermekei is ott próbálnak majd boldogulni: Dalma és Bali is „kimegy Románba, és Románban lehet epret venni, ezt az epret ott Románban olcsóbban adják” (183.). A gyerekekről ezenkívül nem tudunk meg sokat, csak hogy „Románban” kizárólag atrocitások érik a két fiataalt. A „külföld” tehát csak részben hozza el, amit ígért, csupán az olcsó eper vár rájuk. Emellett Dalmának nagy felismerést kell tennie: „nem tudjuk, mik a szabályok, buta vagyok, buta voltam, nem tanultam, és még csak most tanulok bele” (205.). Az itthon magukra vett tudás nem lesz külföldön elegendő, az üzleti élet addig nem ismert oldalai-val találják szembe magukat a szereplők. Folyamatosan újabb nehézség, próbatétel várja őket, például az *Egy busz*, *Egy motor*



és az *Egy hűtőberendezés* című fejezetekben. A szöveg viszont sem Emma, sem pedig Dalma perspektívájából nem engedi az olvasót igazán közel az eseményekhez, eldönthetetlen a befogadás során, hogy elkerülhetőek lettek volna-e ezek a szerencsétlenül alakult események, vagy sem, az viszont világossá válik a kötetből, hogy a megélhetés külföldön sem válik könnyebbé a szereplők számára.

A *Rasszista történet* alcím meglehetősen indokolatlan. A cigányábrázolás nem drasztikus, nem naturalista, inkább a *white-washed* sztereotipikusan megalkotott képet közvetíti. Nem derül fény a hordozott traumákra, vagy hogy milyen családi mintákból épül fel az az értékrendszer, amelyet Dalma később reprezentálni fog. A lány igazi hangját nem hallhatjuk, így Dalma karakterében mint a cigányság képviselőjében csak a sztereotipikus viselkedésformák jelennek meg. Ilyen az is, hogy a cél, azaz a segítség elérése érdekében az igazságot elferdíti, vagy hogy képtelen hosszútávon gondolkozni a fejlődése érdekében.

A kötet szövegéből hiányzik a cigányság szociokulturális hátterének behatóbb ismerete, az oláh és románi cigányok kulturális ellentétére való rámutatás, ami által egyértelműbbé vált volna, hogy Dalma és Bali kapcsolata miért is jut ekkora jelentőséghez a történetben. Ebből fakadóan a kötet nem lesz alkalmas arra, hogy messzemenő szociográfiai konzekvenciákat vonjunk le belőle a cigánysággal kapcsolatban, annak ellenére, hogy ez az olvasati lehetőség kecsesítő is lehetne, hiszen a cigánylány szólama nem csak egy cigánylányról szól, hanem arról a többi kisebbségi lányról is, akik ugyanezen a sorson kénytelenek átverekedniük magukat. Erre utalnak például az *Egy pár fehér klumpa* következő sorai is:

„mert szakmára szükséged lesz, hogyan is jöhetnél ki máshogy a szegénységből, ha nincs szakmád, hogyan is lehetne belőled bármi más, nem prostituált, nem takarítónő, hanem egy polgár, mert ezt tervezgettem veled, hogy belőled lesz valaki, emelt fejjel járhatsz, ahogy mondani szokás” (138.).

Sokkal inkább tanulságos Emma karkatere, aki segítő szándéka miatt mind emocionálisan, mind pedig financiálisan kiszolgáltatottá válik. Erre reflektálva mondja, hogy „zuhanok én is veletek, zuhanunk együtt, és csak kéred, kéred, hogy segítsek, most utoljára, mindig ezt mondod, néha hetente is, hogy csak most utoljára, most utoljára” (216.).

Emellett a történetnek számos olyan – az alakulás szempontjából fontos – alapszála van, amely kidolgozatlan maradt. Az első történet esetében még valamennyit igen, de a másodikéban már alig tudunk meg valamit a főszereplő ötvenes nő múltjáról. A szöveg kiveti magából az olvasót azáltal, hogy gyakorta tisztázatlan marad a szereplők motivációja, a miért és hogyan kérdésének megválaszolása. Hogyan ismerte meg Emma a két lányt és a családot? Miért akart annyira segíteni nekik? Mindezen kérdésekre csak Babarczy Eszter különböző interjúi és az általuk kínált életrajzi olvasat nyomán kaphatunk választ. Az *in medias res* kezdődő történeteknek és a benne szereplő embereknek csupán az „itt

és mostját” ismerhetjük meg, azonban egy olyan mélylélektani regény, amelynek ez is tekinthető, így hiányosságban szenved. Az „itt és most” értékeléséhez ritkán kerülhető el az analógiák láttatása és azok feltárása. Ebben rejlik talán az oka a már fentebb említett problémának, miszerint amikor a gender- és társadalomkritikai szempont érvényesül a kötetben, a történetek elveszítik az erejüket. A történetszálak a jelenre (*A változás kora*) és a jövőre (*Mi ketten; Rasszista történet*) koncentrálnak, a múlt feltárása nélkül, így ez a hang zavaróan kontextus nélkül marad.

A főszereplők személyisége formálódó, pontosabban transzformálódó a változó kor ábrázolásából fakadóan. A kötetnek erénye, hogy *A változás korának* hősnője, a magaskulturális utalások (Nietzsche, Tolsztoj) mellett teljesen hétköznapi analógiákat és gondolatokat is enged szóhoz jutni, meri láttatni a személyiség széttzilálódását és a kísérleteket arra, hogy hogyan váljon az megint „koherenssé”. A *Mi ketten* fejezet Emmájának más kihívásokkal kell szembenéznie. Vajon jó-e az út, amely olyan nagy sikerekkel kecsegtetett, jó eszközöket használt-e hozzá? Egyáltalán jó-e ez az út a saját boldogságának eléréséhez? Emellett a történet az *Egy szemfog* fejezetében jól láttatja azt a dilemmát is, amelyet egy nem családtag, vagyis a család szociokulturális egységén kívülálló „idegen” segítő él át abban az esetben, amikor hatáskörén kívüli, kellemetlen behatások érik azt a személyt, akinek segíteni próbál.

A változás kora című novellafüzérben a történetek mintegy zárt egységet mutatnak, amelyek között linearitást teremtenek a folyamatosan visszatérő szereplők és témák (ilyenek a szomszéd néni, a biciklitároló, a szomszéd kutyája, a test és a szexualitás kérdéskörei). A tudatáramlatot anaforikusan ismétlődő egységek, főként szavak és az anaforikus egységek mondatokban való visszatérései ábrázolják. Az ismétlődő egységek gondolati csomópontokat alkotnak, melyek körül egyéb elképzelések és ötletek periférikusan helyezkednek el. Ennek ábrázolása a kötetben sokszor megbukik, a folytonos analógiák kényszeres használata detektálható, amelyekről minden esetben előre tudhatjuk, hogy hová vezetnek, emellett sokszor „szájbarágósan” erősítenek rá egy-egy gondolatra. Erre példa a *Jóga* című fejezet, ahol a jógaoktató Macy neve köré épül a szöveg: „Macy jó. [...] Macy hangja olyan megnyugtató. [...] Macynek van húszperces ashtangája is, [...] Macy hangját fogadja be, [...]” (39–40.). De a későbbiekben a *Jön a gáz* fejezetben is nyugvópontként tekinthetőek a címet adó kifejezés folytonos visszatérései: „Most meg csak jön a gáz, jön a csövön, [...] vastagabb cső jön utána keletről, Ukrajnán át, Oroszországból, mert onnan jön a gáz. Jó, hogy jön, [...] örömmel gondol a gázra, ami csak jön [...]” (89–90.).

Hasonló jelenség figyelhető meg a *Mi ketten*-füzérben is. A nyelv szorosan megmutatja, mintegy leköveti a szereplők mentális állapotát, az attitűd változásait. Azonban a változás itt sokkal szembetűnőbb, hisz Emma és Dalma két narratívája párhuzamosan, egyszerre két perspektívából szembesíti az olvasót az eseményekkel. A történet első fejezeteiben mind a két főszereplő szavai, gondolatai jól követhetőek a logikus felépítettségük által. Ahogyan viszont a próbatételek sokasodnak, mintegy a két szereplő lelkiál-

lapotának és kettejük kapcsolatának meggyengülésével párhuzamosan romlik a szövegkohézió is, a gondolatok mindkét szereplő esetében csapongani kezdenek a tények és az érzelmi vonatkozások között. Így a történet vége felé a tények nem tekinthetők többé abszolútumként, Dalma pedig teljes mértékben hitelét veszíti Emma előtt.

Továbbá Dalma esetében a nyelv nem csak a mentális változást szemlélteti, hanem a szociokulturális közeget is, amelybe született és amelyet képvisel. A lány szólamait olvasva természetesen megjelennek az otthonról hozott szavak is, amelyek eltérnek a köznyelvi elemektől. Dalma az abortuszáról a következőképpen beszél: „És így lett a vége a kaparás, hogy kaparás lesz, eldöntöttük, jól van, elfogadom, kaparás lesz, a hideg kórházban, ottan feltettek az asztalra, de én nagyon féltem, mert Bali nem lehetett ott, anyu is csak kint várt, és feltettek az asztalra, valami asztalszerűre, és mondták, hogy elaltatnak, én nagyon féltem” (142.). A kiemelt szövegrész is mutatja, a nyelvi regiszter használatában is van némi következetlenség. Egyszer az „ottan”, másszor az „ott” változatot jelenteti meg, később az „itten”, „aztat” és az „oszt” is megjelenik. De ezek sem konzekvensen jelennek meg, vegyesen olvashatjuk a sztenderd változataikkal. Ez a „kevert nyelv” nyomást helyez az olvasóra, nem megállásra és elmélyülésre készítet, hanem sokkal inkább a szöveg minél tempósabb befogadására. A végén pedig csak a csend marad, az űr, hogy számos kérdésre nem kapunk és nem is kaphatunk választ, hogy futótűzként perzselődött fel Dalma élete, miközben Emmáéban semmi nem változott. Emma nem tudja tovább vinni a terheit, véget vet a kapcsolatnak és azt mondja: „felrobbantottátok az életeteket, [...] csak legyen az indulatnak útja, legyen merre rohanjon. [...] Nem értem, miért kellett felgyújtani a házat. Hogy jut valakinek egyáltalán eszébe felgyújtani a házat. Nem, nem adok kétszázszáz, hogy legalább a szobát rendbehozzátok.” (222.) Dalma és Bali pedig nem csak a házat égették fel ezzel, hanem az utolsó olyan emberi kapcsolatot is, amely a normalitáshoz és racionalitáshoz kötötte őket.

Babarczy Eszter a *telex.hu*-nak adott interjújában¹ mondta el, hogy inspiráló erővel hatott tizenhat éves énjére Sylvia Plath *The Bell Jar* (*Az üvegbura*) című műve. Ennek eredménye az is, hogy honlapját, mely lelki problémákkal küzdő egyéneknek nyújt támogatást, *Búrának* nevezte el. Ez a búraszerű látásmód a főszereplők korlátozott perspektíváján is tükröződik. *A változás kora* a mélydepressziós szorongás mentális korlátait mutatja meg: a változás korát megelőző nő eddigi életének beszűkült korlátai között gondolkodik, saját helyzetére a *weaponized incompetence* (fegyverként használt inkompetencia) állásából tekint. Minden lehetősége adott arra, hogy kitekintsen élethelyzetéből, hogy új lehetőségekre leljen és új élethelyzetekben próbálja ki magát. A vágyon és a tettvágyon túl a megszokotthoz való ragaszkodás és annak felemészítő volta továbbra sem lesz elég

¹ PATAKFALVI Dóra, *Nem lehet a Fidesz szavazóit csak úgy eltörölni, és azt mondani, hogy ezek az emberek hülyék*, *telex.hu*, 2023. október 29. <https://telex.hu/interju/2023/10/29/babarczy-eszter-interju-nehany-szabaly-a-boldogsaghoz-konyv-otveneres-no-rasszizmus-vad-ciganysag-hidszerep> [Utolsó letöltés: 2024. 03. 21.]

ijesztő ahhoz, hogy abból kilépjen. A mentális korlátok, a félelem, a le- és megküzdés hosszadalmas procedúrája, a lehetőségek ijesztő sokasága visszatartja a főszereplőt a kiteljesedéstől. Ezzel szemben a *Mi ketten* „keresztanyája” – „meg nem vagy keresztelve, s én magam sem vagyok megkeresztelve, de hogyan is nevezzük ezt a viszonyt” (173.) – választ magának egy utat, amelyben kiélheti magát és adhat magából. Ez az út a boldogság felé Dalma támogatásán keresztül vezet. Abból fakadóan, hogy Emma és a lány távol élnek egymástól a támogatás főként materiális, és csak kis mértékben emocionális, hisz a valódi párbeszéd az események előrehaladtával egyre inkább elmarad. A távirat jellegű üzenetváltások és telefonhívások ellenére Emma mégis teljes mértékben bevonódik érzelmileg a lány „fentjeibe és „lentjeibe”. Így végső kimerülése nem is anyagi lesz, hanem sokkal inkább emocionális.

Az egyén tehát nem állja ki a próbát, a túlságos érzelmi bevonódás teljesen megsemmisíti őt, a kapcsolat pedig megszakad. A történet elnémul és mindenféle okkeresés nélkül csak a beletörődés marad. Emma utolsó soraiban belátja saját sikertelenségét és azt mondja: „azt hittem, tudok segíteni, ez volt az önzés, a nagy ostoba jóindulat, a jóindulat, aminek a vége sírás, nem lehet ostobán segíteni, nem lehet önzőn segíteni, nem tudom, hogy lehet segíteni, tényleg nem tudom.” (225.) Dalmának is el kell engednie valamit, de továbbra sem alakul ki önreflexivitás, az eleve elrendeltettséggel magyarázza saját története „végét”: „úgy akarta a jóisten vagy mit is mondjak, hogy is mondjam, hogy ez a sorsom.” (228.)

Így a számtalan nyitva hagyott kérdés mellett már csak egy marad. Amely talán a legfontosabb: létezik-e szabály a boldogsághoz? A kötet címének talán csak annyi az üzenete, hogy a boldogság nem más, mint apró dolgok összessége. *Érintések, Szex, Jóga, Almák*, hogy *Jön a gáz*. A szomorúság nem más, mint *Egy fehér klumpa, Egy kivágott fa, Egy busz, Egy bírság és A búcsú*. A tanulság annyi, hogy talán nem a boldogságra kell törekedni, hanem csak arra, hogy ne legyünk szomorúak. Mert a boldogság egy olyan állapot, amit, ha elérünk akkor sem ismerjük fel. Nem a kimagasló amplitúdókban kell keresni, sőt nem is kell keresni a kielégülést. Csupán az ittben, és a mostban lenni. Úgy, hogy épülünk a múltból és figyelemmel vagyunk a jövőre.

(BABARCZY Eszter, *Néhány szabály a boldogsághoz*, Bp., Jelenkor, 2023.)

Hajdu Tímea (2002) Karcag, Debrecen. A Debreceni Egyetem angol–magyar tanár szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja. Első publikációja a KULTer.hu-n jelent meg.

Hajdu Tímea

ÉSZSZERŰSÉG EGY ÉSZSZERŰTLEN VILÁGBAN ■

KRUSOVSZKY DÉNES: *LEVELEK NÉLKÜL*

Krusovszky Dénes a nagysikerű, 2018-as *Akik már nem leszünk sosem* után újabb regényvel jelentkezett. A *Levelek nélkül* világát olyan, a jelenünkből is ismerős fenyegető problémák szervezik, mint a klímaválság és egy ismeretlen járvány terjedése, melyek egyrészt társadalmi, másrészt egyéni szinten is szorongást és feszültséget keltenek a – regényben szereplő – kelet-magyarországi kisváros lakóiban. Csak kérdések vannak, megnyugtató és hihető válaszok viszont kevésbé. Ezzel kell szembesülnie a főszereplőnek, Koroknai Jánosnak, aki detektívként próbálja megfejteni közösségének és saját életének rejtélyeit. Közben olyan erkölcsi problémákkal vet számot, mint például, hogy mikor cselekszik helyesen: ha kiáll a saját értékrendje mellett, ezzel kockáztatva tanári pályáját, vagy ha megengedi, hogy mások befolyásolják a döntéseit, hogy ne kerüljön bajba.

A regény egy átlagosnak tűnő, tavaszi napon kezdődik, amikor Koroknai, a városi gimnázium magyartanára dolgozatot írat végzős diákjaival, és közben az ablakból kémleli a tájat. Azonban már a leírásban is érzékeljük, hogy valami szokatlan a természetben: „hiába a friss tavaszi napsütés, mégis valamiképp koravén az égbolt a város fölött. Koravén és fáradt. Olyan petyhüdtlen lebeg odafönt, mintha bármelyik pillanatban a nyakukba zuhanhatna” (14.). Ekkor úgy tűnik, mintha a férfi gondolatait olvasnánk, az alapvetően egyes szám harmadik személyű pszicho-narráció elbeszélte monológba vált át, ezáltal mélyebben beleláthatunk a főszereplő lelki világába. Az első rejtély, amellyel szembesülnie kell a közösségnek, az az, hogy Porkoláb, a helyi gazda libái váratlanul elpusztulnak, a férfi pedig eltűnik. A lakók számára a liba egyébként is „a szertefoszló nagy álmok és a keserű bukás szimbóluma”, „a halál hófehér, ügyefogyottan totyogó madara” (24.), ezért ez az esemény már előre jelzi a Debrecen-közeli kisváros életképtelenségét.

A történet elbeszélésmódja a krimiéhez hasonlítható, ugyanis a narrátor csak annyit láttat, amennyit Koroknai észlel a világból. Bár a férfi megfigyelései a legapróbb részletekre is kiterjednek, az igazán fontos kérdésekre, amelyek a helyzet átlátását igényelnék, képtelen válaszokat találni. Először a Porkoláb-ügy felderítéséhez hívják segítségül, hogy fényképekkel rögzítse a látottakat. A férfi már kisgyermekkorától érdeklődik a fotózás iránt, megfigyelőképessége is olyan, akárcsak egy kameráé. A környezetéhez

való viszonyában legtöbbször passzívan viselkedik, nem tud saját magáért kiállni, hagyja, hogy mások döntsenek helyette. A nyomozás helyszínén csupán eszközként van jelen, és a helyi rendőrfőnök, Lusztig is így tekint rá. Csak annyi információt közöl Koroknaival, amennyit muszáj, amikor pedig a tanár többet szeretne tudni, lekezelően ennyit válaszol: „Mi van, nyomozó akarsz lenni?” (28.). Nemcsak a fotók készítésénél akarja hasznát venni a férfinak, hanem később kémkedéssel is szeretné megbízni, hiszen tanárként rengeteg emberrel találkozik. Koroknai azonban egyáltalán nem érzi magát önazonosnak a be-súgószerepben, főleg, mert a diákjairól kellene információt szolgáltatnia. Nemet mond, hiába próbálja Lusztig meggyőzni arról, hogy nem ez lenne az ésszerű döntés.

Mielőtt azonban még megoldódna a Porkoláb-ügy, újabb problémával szembesülnek az ott lakók: a város fáinak levelei elkezdnek megfakulni, majd hirtelen lehullanak, mintha őszi lenne. Ez a jelenség már önmagában is különös, a szereplők tanácsstalanságát pedig tovább fokozza, hogy csak a helyi fák viselkednek ilyen különösen, a bokrok és a szomszédos település növényei zölden virítanak. Mindez arra utal, hogy a hely lassacskán élehetlenné válik, a fák pusztulása pedig csak a kezdet. Aki teheti, maga mögött hagyja ezt a közeget, nem feltétlenül önszántából, hanem sok esetben azért, mert vagy politikai értelemben lehetetlenedik el, vagy a megélhetéssel akad gondja. Ez itt „a jó lesz az ügy földje, a megoldjuk okosban, a fogd meg a söröm, mindjárt kész tájegysége, képzetlenség nem irtózni tőle” (375. – kiemelés az eredetiben), mégis vannak helyiek, akik úgy gondolják, hogy ennek így kell működnie. Ilyen például a gimnázium hittanára, Szekeres, aki Koroknaival ellentétben nem idegenkedik a spionkodástól. A rezsim fenntartói és kiszolgálói közé tartozik még a város polgármestere, Szórád és jegyzője, Iklódi, illetve Koroknai bátyja, András. Helyüket a vezetői pozíciókban pedig egymás feltétlen támogatásával biztosítják.

Ám nem mindenki hajlandó elfogadni ezt a fojtogató politikai légkört. A diákok aktívan próbálnak tenni a helyzet ellen: ők hívják fel először szüleik figyelmét a fák rendellenes állapotára, azonban miután nem veszik őket komolyan, tüntetést szerveznek. A „Mentsük meg a fákat!” szlogenjükkel valójában városukért, és egyúttal saját jövőjükért vállalnak felelősséget. Ebből a szempontból sokkal érettebbnek mutatkoznak a felnőtteknél, akik tanácsstalanul tapogatóznak a sötétben, és nem veszik észre, hogy ők okozták a bajt. A mozgalom élére Koroknai egyik diákja, a tizenkettedikes éltanuló, Harsányi Léna áll, akinek már a vezetékneve is jelzi a lány vezető szerepét. Ő lesz az, aki buzdító beszédet mond a tömegnek, ezután pedig társaival együtt a fákhöz láncolják magukat. Ezzel párhuzamba kerül Szórád és Léna karaktere, mivel, még mielőtt a férfit polgármesterré választották volna, ő is hozzákötözte magát az '56-os forradalom emlékére állított kopjafához, így szerevezve magának politikai hírnevet. Azonban míg a diákok figyelemfelkeltő akciója valóban a város érdekét szolgálja, addig Szórád múltbeli tettei inkább nevétségesen hatnak. Ostobasága a sajtótájékoztatón is megmutatkozik, mivel nem tud érdemben válaszolni az újságírók kérdéseire, ennek ellenére ő uralja a beszélgetést. Cinkosai igye-

keznek úgy tenni, mintha minden rendben történne, kézben tartanák az ügyet, továbbá azt sem tűrik el, ha valaki nem az általuk elvárt módon cselekszik. Ezért a tüntetést szervező diákokat beviszik a rendőrségre, az ottani kihallgatás pedig olyan hatással lesz rájuk, hogy nem mernek többet felszólalni. Koroknait az iskola igazgatónője, Vassné bünteti meg, mivel elveszi tőle az érettségiztetés lehetőségét. Az ő neve is beszédes, hiszen mind a megjelenése, mind a hangja tekintélyparancsoló és érzelmeiktől mentes. A diákok lelki jóllétével sem törődik, csak az eredményeket látja bennük. De nemcsak az ellenállókat érik retorziók, hanem később azok is kénytelenek lesznek visszavonulni állásukból, akik addig a rendszer kiszolgálóinak tűntek. Például Csiszár, az önkormányzati lap szerkesztője, aki kezdetben elfogadja, hogy nem írhat akármiről, majd ő rántja le a leplet a fakivágások rejtélyéről.

A fák nemcsak a város haldoklását szimbolizálják, hanem Koroknai időn kívüliségét is. A lombok csupaszága akár az őszt is jelezhetné, azonban tavasszal ez egyáltalán nem megszokott. Ugyanilyen módon torzul el Koroknai időfelfogása is leginkább az olyan traumatikus események következményeként, mint amilyen az édesapja elvesztése: „Számára más időszámítás volt érvényes ezekre az eseményekre, nem években és főleg nem évfordulókban számolta az eltelt időt. Földtörténeti korok választották el az apja halálától” (44.). Ez az esemény teljesen felforgatta a Koroknai-család mindennapjait: a kisebbik, az anyához ragaszkodó fiú, János hazaköltözött Budapestről, hogy az özvegyen maradt nőt tudja ápolni, az idősebbik, András, aki az apjához kötődött jobban, fokozatosan elhidegül családjától, később pedig szinte meg is tagadja az édesanyját. Ezek az információk asszociációk révén tárulnak elénk: a jelenbeli történések áramlását megszakítják Koroknai gondolatai, emlékei, melyek egy-egy szituációról eszébe jutnak. Ezek a „törések” egyáltalán nem zavaróak olvasás közben, sőt segítik a főszereplő perspektívájába való belehelyezkedést. Az apa halálához hasonlóan az anya eltemetése is az időérzék tompulását eredményezi a férfi életében: „Néhány nappal később, amikor Koroknai megpróbálta elmesélni Martineknek, hogy mi is történt pontosan a temetést követő délutánon, olyan érzése támadt, mintha évekkorábbi eseményeket kellene felidéznie” (283.). Miután pedig közlik vele, hogy nem szóbeliztetheti le a végzős diákjait magyarból, még inkább céltalanná válik, napjaiból eltűnik a megszokott rutin: „Eleve végtelen hosszúságúra nyúltak az órák, eltűnt a különbség a napszakok között, megszűnt a reggel, a délelőtt, a délután, az este, csak éjszaka volt és nappal. Nyomasztóan rövid éjszakák, és kibírhatatlanul hosszú nappalok” (309.).

A felborult időrend a regény szerkezetében is látszik: az első és a harmadik rész a jelenben játszódik János főszereplésével, a második részben viszont – egyfajta emlékiratként – elénk tárul az anya, Montág Klára nézőpontja. A narráció ekkor is jelen idejű marad, azonban a szereplők életkorából nyilvánvalóvá válik, hogy a múltban járunk. Ez a fejezet azért is lényeges a műben, mivel korábban a nőt Alzheimer-kórosként ismerjük meg, azaz számára nem léteznek az olyan időfogalmak, mint a jelen, a múlt és a jövő, ellenben a második részben

képet kaphatunk arról, hogy milyen érzés volt számára Koroknai Mihály feleségének lenni. Ez a kapcsolat nem hozott kiteljesedést Klára számára, mondhatni, társas magányban élt. A férje halála akár felszabadulást is hozhatott volna el neki, de a betegsége előrehaladtával ugyanolyan némává vált, mint amilyen a házasságában volt. Ez az állapot viszont azoktól az emberektől is elzárja, akik képesek lennének kötődni hozzá, mint János, aki minden héten meglátogatja őt az idősotthonban, és felolvas neki a *Bengáli tűz* című könyvből, hogy ezen keresztül kommunikáljanak. Ebben megmutatkozik az is, hogy Koroknai magyartanárként hogyan viszonyul az irodalomhoz: „a felolvasásnak nem csupán az az értelme, hogy folytatásokban követni lehessen a történetet, hanem hogy önmagában egy olyan szöveget halljon az anyja, minden belemagyarázás nélkül, ami másként szólal meg, mint a hétköznapi beszéd, és talán éppen emiatt összeroskadt agyának olyan szegleteibe is be tud egy pillanatra világítani, ahová már nagyon régen nem jutott fény a külvilágból” (55–56.).

Noha a férfi nem tud sikeresen kapcsolódni édesanyjával a mű által, azonban egy másik felolvasóval igen. Sokáig nem derül fény arra, hogy ki lehet az, aki hasonló viszonyt ápol az anyjával. Majd csak a temetésen mutatkozik be az idős hölgy, aki ugyanabban az idősotthonban él, mint Klára. A férfi később meglátogatja az asszonyt, beszélgetésük pedig teljesen felforgatja Koroknai múltjáról és családi életéről való elképzeléseit. Például megkérdőjeleződik, hogy az apa halála valóban baleset volt-e. Válaszokért egyetlen emberhez fordulhat, a szülei régi barátjához, a földrajztanár Bakóhoz, aki egyfajta apafigura Koroknai szemében. Az idős úr a fél szemére vak, üvegszeme olyan, „mintha egy valóságon túli valóságot figyelne folyton” (38.), tehát olyankor is képes a dolgok mögé látni, amikor Koroknai tanácstalan. Karaktere egyértelműen a múlthoz köthető, otthona is megragadt ebben az idősíkbán, ennek ellenére nem vágyódik oda vissza, a jelenben él, és Jánosnak is ezt ajánlja:

„Nem az az élet, hogy hátrafelé lesegetünk, meg sajnáljuk, hogy valami így volt régen, és nem úgy. Nincsenek ilyen hurkok az időben, nem lehet semmit visszacsinálni. Tulajdonképpen visszafelé nézni se, mert egyszerűen nincs ott semmi. Nincs semmi, érted? Csak ez az élet van, hogy most itt ülünk” (384.).

Szavai szinte égi útmutatásként hangzanak, alakja pedig földöntúlinak tűnik, ugyanakkor megnyugtató választ mégsem tud adni. Koroknainak egyedül kell eldöntenie, hogy mit hisz el az idős asszony szavaiból, az igazságot nem tudjuk meg. A férfi a történet végére egészen magára marad – barátja, Martinek külföldre költözik, Bakó nyugdíjba vonul, a szerelmi élete is kilátástalan, és már az édesanyjáról sem kell gondoskodnia. Ez akár egy új kezdetet is jelenthetne számára. Látszólag a fák is zöldelleni kezdenek, azonban a levelek látványa inkább felkavaró, mint megnyugtató, hiszen azok a tél közeledtével halálra vannak ítélve, ebben a környezetben pedig Koroknai számára sem tudunk ideális jövőt elképzelni.

Disztópikusnak hathat a *Levelek nélkül* világa, hiszen elképzelhetetlen, hogy a fák ne virágozzanak tavasszal, azonban a valóságreferenciák nagyon is életszerűvé teszik a felvázolt eseményeket. Az utóbbi évek bizonytalanságai (mint a koronavírus okozta válság vagy a közoktatás helyzetének megoldatlansága) után különösen könnyű Koroknai karakterével azonosulni, ami nemcsak a téma aktualitásának, hanem a regény narratív felépítésének is köszönhető. A történetvezetés azt az érzetet kelti az olvasóban, mint-ha ő maga is részt venne a rejtélyek felfejtésében, mindeközben pedig olyan kérdéseken gondolkodhat el, mint például, hogy mit jelent észszerűnek maradni egy észszerűtlen élethelyzetben.

(KRUSOVSZKY Dénes, *Levelek nélkül*, Bp., Magvető, 2023.)



Kovács Kincső (2002) Nádudvar, Debrecen. A Debreceni Egyetem földrajz-magyar tanár szakos hallgatója, a DETEP résztvevője, a Hatvani István Szakkollégium és a Tympanon Hírlevél szerkesztőségének tagja.

Kovács Kincső

■ KULCSLYUKNYI SZÍN

PAPP GRÉTA: LEPECSÉTELT SZOBÁK

Nem könnyű debütáló kötetről kritikát írni. A kezdő kritikus, azt gondolom, joggal érezhet egyfajta nyomást, amiért értékelésével hozzátehet ahhoz, hogy egy friss szerző munkája bekerüljön a recenziós diskurzusba. Papp Gréta kötete termékeny táptalajnak bizonyult az interpretációhoz, ugyanis a korpusz soványsága ellenére egy igen tudatosan szerkesztett és következetes ívű kötetet olvashatunk, amiben a sajátos elemek kapaszkodóként szolgálnak az értelmezéshez. A kötet borítóján látható illusztráció is megalapozza a komplex versbeszélői kompozíciót a kéz, a madár, a szél fújta haj, a zöld ajtó és a fej helyén kitűnő sárga „káosz” ábrázolásával. A minimalista megformáltságú, de a család témája köré épülő szövegek közelebről való megvilágításával annál több kérdést és gondolatmenetet kínáló kötetrel van dolgunk.

Papp kötetének fókuszpontjában alapvetően a gyermeki tapasztalatok prizmáján át megmutatkozó élet ciklikussága áll. A körforgásosság analógiájára párhuzamosan épül fel a transzgenerációs mozzanatok dinamikája is. Ennek a kérdéskörnek része a gyermekkort követő illúzióvesztés, a kialakuló individuum teológiai kérdései, az életszakaszok változása, valamint az értékek továbböröklődése is. Ha három szóban kellene összefoglalni Papp kötetét, a következők lennének: gyermekkor, isten, öröklés.

A korpusz négy „szobaciklusból” áll, amelyek együttesen a teljesség érzetét keltik. A szobák „belső terét” képezi az öndefiniálás mozzanatainak bemutatása, aminek legjelentősebb síkja a számvetés Istennel és az ősökkel. Az egyik központi szálon az öröklés színterei jelennek meg, ami felfogható egyfajta hit-család dichotómiának, mivel olykor úgy érezhető, hogy a versbeszélő figyelme ezen két területre oszlik, és az említett értékek olykor váltakozva, mintegy egymást kiegészítve jelennek meg: „összebújik az ágyban a család. / kezünk összekulcsolva, / viharszürke az imánk.” (*felhőhasadás*, 35.).

A „szobaciklusok” elrendezése és tartalma a fő értelmezési sík mellett más oldalakról is megközelíthetővé teszi az élettapasztalatok kérdéskörét. Például a *szülőszoba* utal az élet kezdetére és a szülővé válásra, az első szülői tapasztalatokra (egy másik élet kezdetére), a *tisztaszoba* pedig értelmezhető a „tisztességes” szegénység, valamint a régi paraszti házak elrendezésének felidézésére. Más értelmezésben a *tisztaszoba* utalhat

a gyermeki tiszta lélekre, ami próbálja megtenni első lépéseit Isten felé, vagy a gyermekkort átszövő elvárásokra, a rendre tanításra. Utolsó példaként pedig a *szabadulószoba* a játékos kifejezésből fakadóan felelevenítheti a gyermekkor önfeledtségét, amellet pedig az életből való kijutást vagy a halált is.

A koherencia megképződéséhez az ún. *páros versek* szerkezete és szerkesztési elve is hozzájárul. A *ráma* és a *rekurzió* című darabok megadják az ívét a kötetnek, és keretbe helyezik azt. A nyitóversben a beszélő a perspektívát grafikai metaforák segítségével egy olyan „képkeretbe” helyezi, ahonnan a továbbiakban szemlélni kívánja a család egységének ábrázolásait: „meghagyom nektek a színeket. / nem kellenek élek, nem lesz kontúr [...] milyen szépek az átmenetek. / kifeszített vászon a család” (*ráma*, 7.). A *rekurzió* című versben ez a „keret” eltűnik, és a színszimbolika elemei fognak koherenciát alkotni, hogy a nézőpont újraformálódhasson: „eltűnnek a falak, hirdetések, táblák [...] a színek csavargó ceruzahegyek. / a kert végében új gyerek- / vers születik.” (*rekurzió*, 52.). A *salak* és a *105* című versek egy dupla oldalon, egymás mellett helyezkednek el, melyek közül az egyik vers az anya, a másik az apa megerőltető munkáját mutatja be az olvasónak gyermeki szemszögből: „anya parazsat húz az éjszakából. / a betont vakarja vaslapáttal.” (*salak*, 32.); „a kertkapuból nézem apát, / tüzet szór a betonra.” (*105*, 33.). De nem szükséges, hogy a *páros versek* egy dupla oldalon helyezkedjenek el. A *felhőhasadás* és a *zivatarharc* című versek két külön „szobában” szerepelnek, mégis mind a kettő a vihartémát használja fel a családi és az istennel szembeni meg nem értettség és konfliktusok érzékeltetéséhez: „kezünk összekulcsolva, / viharszürke az imánk. [...] villámok közé képzeljük istent, / de a szél rossz irányba viszi a hangunkat.” (*felhőhasadás*, 35.). „szeretjük a vihart, [...] cseppek háborúznak helyettünk. [...] és megállás nélkül ismétli / magát, mint mi a teraszon, / amikor veszekszünk.” (*zivatarharc*, 48). Megfigyelhető a *páros verseken*, hogy állapotváltozást, vagy éppen változatlanságot bemutató funkcióval rendelkeznek. A *ráncok*, a *családfa* és a *kiadó* versek egy folyamatot írnak le, amiben először az öregedést, a halált, majd pedig valami újnak a kezdetét szemléltetik egy leépülő, majd új lakóra találó ház és udvar képzetein keresztül (amellet, hogy a háttérben fel-felbukkanó, gyermeki perspektívából értelmezett szegénységet is tematizálják). Megfigyelhető a szövegek formai elrendezésében egy bizonyos kétfázisú jelleg is (például gyermekkor-felnövés, szülőség-öregedés), amely ráerősít az életciklusok folyamatos váltakozására.

A színek és a rajzolás a gyermeki ábrázolásmód allegorikus része a kötetnek, mely alapot teremt a versekben megjelenő helyzetek és viszonyok értelmezéséhez, illetve az élet körforgásának és az élethez való hozzáállás megragadásához is: „nem kellenek élek, nem lesz kontúr, / irigykedtek majd, milyen szépek az átmenetek.” (*ráma*, 7.). A kötetben megfigyelhető helyzetek alapegysége pedig a család, ami nem csupán szülőből és nagyszülőből, hanem a családban betöltött szerepek összességéből áll („árnyalatokból”), a hozzájuk kapcsolt értékekkel és attribútumokkal együtt: „kifeszített vászon a család, / elpattanó cérnaszálak között / élvezet a pasztellharc.” (*ráma*, 7.).

A színek legfőképp a keret hatását erősítik, a kötet elején és végén vannak jelen markánsan. A *ráma* című versben az okkersárga és a fekete-fehér a különböző életszakaszokra jellemző szerepeket és azok hangulatát vetítik előre: „óvatosan lépek ki / a háttérből, mellőled és a gyerekek mellől, / akikre okkersárgával satíroztál mosolyt. / egy időre fekete-fehér leszek.” (*ráma*, 7.). A satírozott mosoly kényszerességre, és frázisok ismételtetésére is utalhat, ami több ponton is megjelenik a vallásosság kérdéskörénél és a hittel való kapcsolatban: „harangszóra ébred, / hiszekegyre dagaszt, / érte kong a déli harang [...] miatyánkba fullad a gyerekzsivaj.” (*penitencia*, 22.). Az okkersárga önmagában jelölheti a gyermeki érés folyamatát, amivel egybevágna az utolsó vers színei: „barna a nap, és barna a ház, / zöld a távol és zöld, ahol fázok. / a színek csavargó ceruzahegyek.” (*rekurzió*, 52.). A színek egy megérési folyamat változásait érzékeltetik tehát, amiben a sárga az átmenetet jelöli, az öntudatra ébredés egyik pontját. A zöld az éretlenséget, a barna a megérést szimbolizálja, emellett pedig ez a belátás párhuzamba is állítható a szövegekben többször is előkerülő fa motívumával. A mitikus világrendeket, valamint a teret és időt tagoló, a pusztulás és újjáéledés folyamatos körforgását és az örökléteket szimbolizáló fa toposzának kiemelt jelentősége van a kötetben mind az egyén életét, mind a generációk láncolatát tekintve (*örökzöld, örökfény, levél, családfa, rekurzió*). Nemcsak maga a fa, hanem annak részei is megjelennek a szövegekben, például a falevél: „a családod, mint a leveleket, / összesepred, összegyűjtöd.” (*levél*, 45.). A levelek bizonyos hatásra ismét összetalálkozó családtagokat jelölnek, bár a többes számban álló *levelek* a családra mint egységre utalnak, metonimikus viszonyban. Az idézett szövegrészben nemcsak az emberéletek, hanem a családtagok között fennálló kapcsolatok múlnak el és újulnak meg ismételten.

A fekete-fehér ábrázolások több helyen is megfigyelhetők a kötetben, az árnyalatok szélsőséges kontrasztja a szülők diverz viszonyát is szimbolizálhatja: „vonálnak látom apát. / a sötétben két fénylő pont a szemed, anya.” (*álomfogó*, 37.); „fekete minden, csak anya arca / fehér” (*grafitcsalád*, 13.). A szemeket, a látást és a tisztaságot szimbolizáló fehér szín az anyaképet felépítő attribútumok részei. A tipikusnak mondható anyaképnek azonban eltérő alkotóeleme a távolság, az eltávolodás, aminek az aktusa az egész kötetben végigvonul: „emlékezni próbálok, / hogyan sikerült három lépésre / eltávolodni tőled” (*egyirányú*, 8.); „a sötétben két fénylő pont / a szemed, anya. nem zavar, / hogy egyre távolabb kerülök.” (*álomfogó*, 37.); „anya keres a pirkadatban, / nem láthat meg engem [...] mire feljön a nap, / elfelejtem az arcát.” (*életciklusok*, 47.). A gyermek viszonyulása a szülőhöz kettős: küzd a leszakadással és a meg nem értettségéből fakadó feszültséggel, miközben felfedezi a szülővel való hasonlóságait: „felismerni anyát a tányértükörben, [...] amikor lila a mennyország, / és dühösen morog a gyomor, [...] felismerni, honnan tűnt el.” (*üresedés*, 10.). A lila az idézett szövegrészben a „mennyország” állapotváltozását érzékelteti, a szülő-gyerek kapcsolat idilli egyensúlyképzetének megbomlását, és erősen kötődik

a haraghoz. Emellett a lila szín átvitt értelemben a gyermeki lázadást is jelöli, tehát ebben az esetben nem karaktert, hanem egy ahhoz kapcsolódó járulékos érzést jelöl.

Az apaképet jellemzően a keménység, ugyanakkor a fényhozás és a jelenlét jellemzi: „vonálnak látom apát.” (*álmofogó*, 37.); „apa keze viaszos. / éjszakánként bútort fest, / így nem kell álmodnia.” (*örökség*, 34.); „apa egyik lába hosszabb, / de én mindig a rövidebb mellé állok, hogy könnyebben hajolhasson le a kezemért” (*grafitcsalád*, 13.). Az idézetek alapján – és a kötetben több ponton is – a szöveg az apa figurájának az állandó jelenlétét érzékelteti a maga sajátosságaival, aki a közelségével teszi idillivé a gyermekkel való viszonyát, és összekötő kapcsot képez az anya alakjával: „nagyapa mászóka, / apa híd anyához. / egyensúlyozunk.” (*családfa*, 46.). Az ősi férfialak leginkább a *tejút* című versben tűnik fel. A versben erőteljes a kozmikus távlat és az abból kiinduló családértelmezés: „emlékszem, esténként tejkék / foteledben ültél, te nagy medve, / előtted megterített asztal a család, / a csillagaid körberagyogtak [...] szememben örökké lesz helyed” (*tejút*, 39.). A címben és a szövegben is a tej tűnik fel mint tápláló erejével az anyai attribútum, az út maga pedig az élet, amit ez a tejjel való táplálás képez. A tej motívuma azonban a *nagy medve* családfő szerepéből következően, hagyományos értelmezésben a férfi családtaghoz kapcsolódik, akinek értékeit, személyét egy lány utód szeretné tovább örökíteni (a korábban említett *szem* metafora miatt). Jelentéstöbbletről árulkodik a családfő szerepe a *Nagy Medve* csillagkép természetföldrajzi jellemzőivel összevetve. Totemállatként a medve többek között férfierőt, uralkodást, veszélyességet, haragot, valamint bátorságot és a gyermekeit védő szülőt is szimbolizálja. A csillagkép pedig az északi féltekén – Magyarország szélességi körén és attól északabbra – egész évben látható, és *Göncölszekér* részét a történelem során tájékozódásra használták és használják. Tehát az *Ursa Major* mint családfő egy védelmező, útmutató, állandóan jelen levő és erős karaktert tár az olvasó elé, akihez a versbeszélő is (akár gyermekként, akár szülőként) hasonulni szeretne: „szeretném, ha bennem tűnnél el [...] kész vagyok otthont adni, / hogy újra ragyoghass” (*tejút*, 39.).

Jelentős részét képezi a kötet gondolati távlatának az öröklés kérdése. A koncepció szempontjából érzékelhető egyfajta gravitálás a családi és a vallási értékek és kérdések felé is, ami feszültséget eredményez a két értékrend között: „mécsesben táncoló örökség. [...] minden perc lobban. / felismerem apát a lángok mögött. / elhiszem, hogy él az Isten. / nagyot hasít a fába. / eldől a szentély, a sarokban táncolok.” (*örökfény*, 19.). Amellett, hogy ez az idézet markánsan bemutatja az említett harcot, a szövegrészlet egyik pontja a kötetegész szempontjából is fontos: a beszélő a tánc aktusa által azonosítja magát az örökséggel, így a „gyermeki főszereplő” válik az öröklés központi elemévé. Jelentős mozzanat az is a *Lepécsételt szobákban*, hogy az apa-alakot a fa-motívumhoz kötik a szövegek – például az *örökség* című versben, ahol az apa által végzett bútortipari munkát minősítő *örökzöld* jelző egyszerre érthető magára az apa alakjára is –, amibe az előbbi idézetben a *mennyei Atya* belehasít, mintegy megosztva az atyai örökség átadásának szerepét.

Az öröklődés témája más perspektívákból is hangsúlyosak kötetben. A vallási értékek gócpontjaihoz tartozik a gyermeki kíváncsiság és a félreértésekből fakadó szükséges és kényszeres értékek kettősége. Például a véték tematizálása ennek a gondolatkörnek egy markáns példája: „hónapokig / imákat mormolok magam elé, / elég hangosan, / hogy egy bácsi odasúgja, / csak gondolatban sorold vétkeidet.” (*szent titkait*, 20.). A kényszerességet kifejezik és fokozzák a frázisként megjelenő „imanevek” odavetései egy-egy szövegben, amelyek olykor úgy érződnek, mintha a gyermeki lélek önfeledtségét nyomnák el: „hiszekegyre dagaszt, [...] miatyánkba fullad a gyerekzsivaj.” (*penitencia*, 22.).

A kezdetleges teológiai kérdésfeltevések mellett még a szülői értékátadások is előkerülnek, mint a tabusított szegénység (*hétpecsét*), vagy a munkában való készséges segítségnyújtás (*láncolat, napszám*). Az öröklés különböző aspektusaihoz gyakran kerülnek mintegy értéktípus-jelzőként motívumok, például a konfliktusokhoz a vihar (*zivatarharc*), a szegénységhez a hideg és a fázás: „élősködik a hó, kiszívja a házból a meleget. [...] a gyerekek fejében vacog az álom.” (*tizedek*, 23.).

Bár a lírai hang alapvetően igyekszik behelyezkedni a gyermekiségbe és azonosulni azzal, a szövegek műfaji kérdését illetően mégsem beszélhetünk gyermekversekről. Sok esetben a múlt és a jelen idősíkjai összemosódnak, és a versbeszélő egyes szövegrészeknél gyermeki perspektívából, más versekben pedig abszolút felnőtt nézőpontból tekint a megjelenő helyzetekre. A gyermeki nézőpontból megszólaló, önmagára reflektáló, elmélkedő hang is markáns jellemzője a kötetnek: „nem elég ráncos a kezem az imához.” (*örökfény*, 19.); „párban dolgozunk, mert én még kicsi vagyok” (*napszám*, 11.). A második, *tiszta szoba*-ciklus versei (*láncolat, áldás, szent titkait*) erősen a gyermekléletet és a gyermeki szemszöveget sugallják (ahogyan a *vendégszoba*-ciklus legtöbb verse is), miközben az első, *szülőszoba*-ciklus kezdő versei, a *ráma*, az *egyirányú*, és az *üresedés* egy inkább felnőttre jellemző hangon szólnak, aki saját gyerekkorára reflektál. Hasonlóképpen az utolsó ciklusban is inkább már egy konklúziókra jutott felnőtt hangját érzékelhetjük (*szemek, életciklusok, elfogy, törlesztés, rekurzió*), de olykor még fel-felbukkan a gyermeki szerep, illetve a gyermek közeledése az öregedés és a halál fogalmához: „kertünkbe költözött a temető. / a vakondlyukakba.” (*családfa*, 46.); „évről évre fogyó betű a remény.” (*törlesztés*, 51.).

A versbeszélő szereplőkhöz való közelítése is tartogat egyedi vonásokat. A versekben megjelenő szülőkről és nagyszülőkről változatos képek alakulnak ki, mivel a kötet a „szobák” végigjárásával igyekszik ezeknek a szerepeknek minél több oldalát megmutatni. Ebből adódóan a kötetben megjelenő karakterek mondhatni „alanytalanok”, csupán az olvasó fejében körvonalazódó szereplők. A versbeszélő ezt a jelenséget a megszólításokban is érzékelteti: leírja a szereplőket, beszél róluk, és ahogyan azt egy gyerek is teszi, a szerepükkel való megszólítással mondhatni, megbélyegzi őket (mama, anya, apa, nagypapa): „anya parazsat húz az éjszakából [...] anya salak az éjszakában.” (*salak*, 32.); „apa keze viaszos. [...] csak így maradhat / örököld.” (*örökség*, 34.); „hullám lesz ő [mama] a levél alatt, / zöldül a bőrömön / erősödnek a gyökerek.” (*életciklusok*, 47.). Mégsem

mondhatók homogénnek az egyes szerepkörök – ahogyan arra már korábban kitértem –, ezt támasztják alá azok a szövegek, amelyekben nincsenek megjelölve a családtagok, mégis képes az olvasó gondolni valakire, a következő esetben a nagymamára, mégpedig az őt felruházó, különféle attribútumnak köszönhetően: „kendőben nézi a tévét, / miséssel takarózik, / bombákról és harckocsikról mesél. [...] kezünk egyszerre indul / a zsebe felé.” (*zsebtitok*, 24.).

Papp Gréta kötete tehát alaposan átgondolt és komplex értelmezési keretet nyújt a gyermekkori tapasztalatszerzés, és az életen való áthaladást szervező öröklés terén. Egy folyamatos megragadás–elengedés dinamikájába sűríti bele a hit és a család közötti, értékrendbeli egyensúly kialakítását. A szövegek kevert beszédmódja egyszerre elmélkedő, sejtelmes és idilli, mintha a versbeszélő a „szobák” ajtajainak kulcslyukaiba belenézve elsőre színtelen világot látna, majd prizmát tenne a szeme elé.

(PAPP Gréta, *Lepecsételt szobák*, Bp., Cser, 2023.)



Bagdi Zsuzsanna Sára (2001) Komádi, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol-magyar tanár szakos hallgatója, 2021 óta a DETEP résztvevője.

Molnár Erika (2002) Zsáka, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol-magyar tanár szakos hallgatója.

Bagdi Zsuzsanna Sára / Molnár Erika

■ „KISZOLGÁLVA, KISZOLGÁLTATOTTAN”

BALASKÓ ÁKOS: *A PERCEPTRON GYERMEKEI*

Balaskó Ákos 2023 májusában megjelent, harmadik verseskötetében egy sem témájában, sem nyelvi eszközeiben, sem pedig hangulatában nem mindennapi gyűjteményre találhat az olvasó. Tudomány és költészet, érzések, emberi gondolatok és realitás ötvöződik különös módon, és végül mégiscsak homogén, összefüggő egészé áll össze a kötet verseit (vagy legalábbis azok nagy részét) végigolvasva. A kötet recepciójában fontos szerepet tölt be a magas szintű szakmai hozzáértést igénylő informatikai programozás és a mesterséges intelligencia jelenlétét tekintve ma már nem szokatlan, de a költészet kontextusába ágyazva mégis újszerű téma. Jordán Ferenc hálózatkutató biológus „tudomány és költészet rendkívül izgalmas kölcsönhatásának” nevezi a kötetet, s kifejti, hogy annak fő célja lehet, hogy épp azokhoz hozza közelebb a mesterséges intelligencia világát, akiktől az ilyesmi a legtávolabb áll.¹

„Keresni mindig görcsös lékhalászat / a lényegegbe, kulcsszavakba / szúrt horog.” (48.) A lírakötet első olvasásakor így érezheti magát a befogadó, ahogy törekszik a mondanivaló megfejtésére, szövegből való lékhalászatára. A verseket olvasva tagadhatatlanul egyfajta újraértelmezési, sőt világteremtési kísérlettel szembesül a befogadó, azonban paradox módon, a versek úgy hozzák ezt létre, hogy mintegy közvetítő eszközökként funkcionálva egészen általános (vagy annak látszó) dolgokat, az ember életében gyakran megjelenő, mindenki felmerülő érzéseket, gondolatokat, kérdéseket helyeznek fókuszba. A szerző többek között a halált, a magányt, az örömet és a nosztalgiát mint általános emberi tapasztalatot jeleníti meg abból a szemszögből, mely szerint a digitalizációban újratemtési lehetőség rejlik. Mindezek ellenére, saját olvasói tapasztalataink alapján a verseskötet egésze egy titokzatos, zárt, távolságtartó hangulatú kompozíció, ami jól reprezentálja a kötet egyik legfőbb kérdését: hol, hogyan és milyen szinten foglal helyet a mesterséges intelligencia szintén zárt és csak meghatározott, bonyolult módon elsajátítható működési mechanizmusa az emberek életében?

¹ BALASKÓ Ákos, *A perceptron gyermekei*, Bp., Napkút Kiadó, 2023, fülszöveg.

A magyar líra hagyományra nem igazán jellemző módon a szerző a természet- és a számítástudomány eszközzrendszerével, a biológia, a matematika és legfőképp az informatika tárgykörébe tartozó elemekkel gazdagítja a verseket. Így a kötet verseinek leg többjében a természettudományokhoz általában, illetve a programozáshoz, mesterséges intelligenciához köthető fogalmak, kifejezések dominálnak. Noha ez a tematika a kötet egyik legfőbb kohéziós- és szervezőerejének tekinthető, a hozzá tartozó nyelv bizonyos értelemben megtöri a kontinuitást, és szinte ellehetetleníti a szoros, folyamatos olvasást. A hagyományos értelemben vett lineáris olvasás a kötet egészét tekintve nem jöhet létre, ugyanis a versek szövegében szereplő idegen eredetű, tudományos kifejezések értelmezéséhez elengedhetetlen a „*Fogalmak, kifejezések*” címmel ellátott rész használata. Továbbá a versek között egyértelmű kapcsolat áll fenn, amely a kötet végén grafikusán is szemléltetve van. Ha az olvasó törekszik az egyes versek közötti kapcsolódási pontok felfedezésére, akkor nagy valószínűséggel megbontja az olvasás lineáris előrehaladását, és az egyes kapcsolódó költeményeket a szövegben megjelenített szerzői jelöléseknek megfelelően újraolvassa. Ugyanakkor az is előfordulhat, hogy a költemények első olvasását követően a befogadó a tartalomjegyzék grafikus ábráját használva olvas újra bizonyos verseket a kapcsolódások megértése érdekében.

„Ha láttál már egy fehérjét (miozin), / ahogy endorfint vonszol maga után / a parietális lebeny [...] dombságain át, / az örömet láttad magát.” (57.) – olvasható a boldogság létállapotának biológiai értelemben vett folyamatszerű leírása az *#Öröm* című költeményben. Hasonlóképp érdekes a *#Természet* című alkotás, amely egy sor biológiai reakción végigvezetve írja le a stressz folyamatát: „Tudod, hogy / ilyenkor epinefrin [...] dől a vérbe, / gyorsul a légzés, a szívverés, / hogy megfeszüljön a figyelem, / lebontásnak indul a tárolt glükóz, / a pupilla tágul – több fényt!” (69.) A költemény végén a végső konklúzió, hogy az MI-nek az a természete, hogy nincs természete. Habár a természettudományos terminusok egy része már a magyar köznyelvben is elterjedtté vált, nagyrészt angol eredetűek, így a versek egyfajta makaróni nyelvet tudhatnak magukénak.

Balaskó Ákos kötetének kivételessége abban rejlik, hogy a mesterséges intelligencia mint technológiai szervezőerő bevonódik a versek létrehozásába. Az MI a verseskötet elkészítésébe vonódik be, ezt a tevékenységet jellemzően az emberi kreativitással szoros összekapcsolni, és ennek a mesterséges intelligencia technológiához sokáig semmi köze nem volt. Az egyes költemények közötti hálózatosságot megteremtő elemek sem tekinthetőek a hagyományos líra eszközeinek. Klasszikus értelemben vett ciklusokról nem beszélhetünk, ugyanakkor a költemények közötti kapcsolódási pontok tagadhatatlanok. Ahogyan az azonos alcímmel való ellátottság, úgy a versekben ismétlődő kettős szögletes zárójelbe tett cím is bizonyos versegységek között megnyilvánuló logikai összefüggést jelez, amely így, vizuálisan megjelenítve, szövegszinten is láttatja a kapcsolódást. A címek minden esetben # jellel vannak bevezetve, így módon átkerül a nyomtatásba egy olyan elem, amely az online tartalmakban demonstrál kapcsolódást. *A perceptron gyermekei*

esetében azonban kiemelendő, hogy a # jel így, nyomtatásban, papírra áthelyezve csak demonstrál, az asszociatív kapcsolódást jelöli, tehát értelemszerűen elveszti az online tartalmakban megjelenő többletszerepét. Emellett a címek vagy egyes kifejezések, szavak mellett feltüntetett kódkombinációk egy olyan hálózatos rendszert alakítanak ki, amelyek univerzálisan átölelik és összetartják a kötet tartalmát. A verseskötet végén található tartalomismertetőt nem szokványosan két részegység: a gráf mintázatú fő- és alcímekkel összekapcsolt ábra, valamint a verscímek alfabetikus sorrendben történő felsorolása alkotja. A fentebb említett ábra egyfajta szemléltető rendszerezés, amely szerepet játszik az összefüggések megértésében, a versek között feltételezhető pókhálószerű viszony jelölésében. A tartalomjegyzék a szerző kötetkompozíciójának egyedülálló megoldását tanúsítja, hiszen a gráfot mint matematikai eszközt helyezi irodalmi vonatkozásba, ezzel szemléltetve a költemények kapcsolatrendszerét. Ezek a megoldások elsősorban szemantikai kapcsolatot jeleznek az egyes versszövegek között.

Az alkotások a #Pyrítea középponthoz kapcsolódnak közvetett vagy közvetlen módon, továbbá kisebb csomópontokban tömörülnek össze az egyes alcímek körül. A #Pyrítea mint kitalált, szilíciumalapú élőlény a #Gondozó című költemény szerint egy MI által kifejlesztett robot. Az „~~empátiával megáldott~~ / empatikussá kódolt robotok” (37.) képtelenek arra, hogy a haldokló idős ember számára lelki megnyugvást, törődést és együttérző melegséget biztosítsanak: „*Megszakítás: Az empátiáért felelős vezérlő / alegység felülbíráló szignált küld.*” (38.) Ugyanakkor a #Ne sírj című vers – amely a #Gondozóhoz hasonlóan #mítosz alcímmel van ellátva – azt bizonyítja, hogy az új technológia adathálózatában szerepel az együttérzés mint fogalom, és bizonyos mértékben az MI is képes e viselkedésminta produkálására, legalábbis elméleti alapon mindenképp. „Az elérhető tanulmányok és / kutatási anyagok alapján / a csillapítás legjobb stratégiája / a sorsközösség felvállalása, / azt mondom: Értelek.” (56.) A vers tulajdonképpen egy természettudományokhoz kapcsolódó terminusokkal megmagyarázható, pusztán fizikai jelenséggé bontja az egyik legalapvetőbb emberi érzelmet, a szomorúságot, amely valamilyen szinten átadható az ember által létrehozott robotnak. Elméleti alapon semmilyen akadály nem lenne annak, hogy a gép teljesen ugyanolyan, természetesnek ható módon reprodukálni tudja a szomorúságra adott külső válaszreakciót, mint az ember, a vers azonban kifejezi, hogy ez nem lesz lehetséges, hiszen éppen a lényeg fog hiányozni belőle: az emberség.

Balaskó Ákos tehát különféle tematikus pontok kiemelésével – a Japán idősgondozás problémájának megoldására tett kísérlet vagy a Lukács evangéliumából vett részlet új perspektívába helyezése – képes felmutatni a valóság és a digitális világ távolságát és egyben egymásra utaltságát. A kötet által felölelt kérdésköröknek ugyanúgy komponense a személyes tapasztalaton alapuló szituáció, mint a mitikus történetek vagy a gyerekversek. A szélsőségesség érzését kelti, hogy mindezen részvilágokat áthatja a létezés és az ezzel kapcsolatos érzések problematikája. A legegységesebb vonatkozása e kötetegy-

ségnek a *#Caïssa says no*, a *#G2S37* és a *#Go* című vershármass. „Mert egy gép ellen / a teljesítmény és az emlékezet terén / nincs ember, aki nyerhet.” (15.) – így vélekedik a versbeszélő a *#Caïssa says no* című műben az „új intelligenciáról” (14.). Caïssa egy szimbolikus alak a világirodalomban, a sakk istennője, akinek a nevéhez szorosan kötődik a játék eredettörténete. Kaszparov a sakk világbajnokaként elbukik a gép ellen, és nincs ebben „[s]emmi misztikum, / csak egy megnyert játék” (33.). A go szintén egy ősi eredetű társasjáték, amelyet a DeepMind által fejlesztett mesterséges intelligencia, az AlphaGo képes emberi logikát és stratégiát megszégyenítő módon játszani. Érdekesség, hogy míg a sakkban a gépek sok évtizede megverik az embert, a góban a mai napig nem tudták.

Ahhoz, hogy megértsük az összefüggéseket, elengedhetetlen a tartalomjegyzéket követő fogalommagyarázó használata, hiszen enélkül egyrészt bonyolultabb folyamat a versolvasás, másrészt a megértés is fokozottan korlátozott. Habár az egyes fogalom meghatározások részletesek, mégis szükségeltetik az olvasó részéről egyfajta széles skálájú mitológiai tudás. Balaskó Ákos kötetét olvasva azonban nem csak a mitológiai fogalom- és összefüggésrendszer behatóbb és szélesebb körű ismerete jelent előnyt, hanem az is, ha a befogadó rendelkezik egyfajta alaptudással az informatikai és okoseszközöket illetően, valamint nyitott arra, hogy további, a technológia témaköréhez kapcsolódó fogalmakkal ismerkedjen meg. Az átlagos olvasottsággal és tájékozottsággal rendelkező befogadó rá van utalva arra, hogy a kötet olvasása közben folyamatosan oldalapozzon a fogalommagyarázathoz, ezzel akarva-akaratlanul folyamatosan meg kell szakítania az egyébként is rövid terjedelmű szöveg olvasását. A versgyűjteménynek ez az aspektusa meglátásunk szerint szinte pontosan leképezi legfőbb témájának, a mesterséges



intelligenciának az esetleges felhasználók, általában véve az emberek életében elfoglalt helyét, illetve az ehhez való viszonyulásukat. Az MI jelenléte legtöbbször – elsősorban a fiatalabb generáció képviselőinek – életében kissé ambivalensnek mondható. Folyamatos megszakítást képez a mindennapjainkban, hiszen egyszerre tartózkodunk a használatától és tartjuk a meglétét, felhasználásának konstans módon rendelkezésünkre álló lehetőségét nagyon hasznosnak.

A technológia, ezen belül is az emberi tevékenységek imitálására kifejlesztett mesterséges intelligencia pontos felhasználói ismereteket igényel, aki igénybe kívánja venni az általa felkínált szinte végtelen számú lehetőséget, annak először meg kell tanulnia

ennek használatát, nem elég hozzá a 21. század mindennapjaihoz szükséges, legtöbb ember által már birtokolt informatikai alaptudás. Maga a mesterséges intelligencia tehát számos lehetőséget rejt magában, arra hivatott, hogy egyszerűbbé tegye az emberek életét, felgyorsítson, néhány mozdulattal elvégezhetővé tegyen korábban akár órákat is igénylő folyamatokat: voltaképp kiszolgáljon minket, felhasználókat, ami első hangzásra nagyon kedvezően, egyesek számára szinte hihetetlenül hangzik. A kérdéskör azonban ennél sokkal rétegzettebb és összetettebb. A számos előny mellett a mesterséges intelligencia használata sok veszélyt, egyfajta kiszolgáltatottságot is magában rejt. Elég csak arra gondolnunk, hogy a használata nem minden esetben egyszerű, bizonyos aspektusai, alrendszeri már-már szakképzettségű ismereteket igényelnek, ezért nem tudja mindenki igénybe venni az ezek által felkínált lehetőségeket. Jelenlétét, képességeit nem mindenki tartja természetesnek és etikusnak, azonban könnyen kerülhetünk olyan helyzetbe, hogy akaratunktól, ízlésünktől függetlenül el kell fogadnunk valamely, ma már a mesterséges intelligenciára bízott folyamatot akkor is, ha az idegenkedésen túl még az esetleges hibáktól, visszaélésektől is tartunk. „Gyerekszár nincs, ürül a szekrény. / Így jártál, ez így van rendjén: / van, hogy a gyerekkor megtörik / egy új gyerekkor mentén.” (66.) A *#Szekrény* című vers, amelyből a kiemelt idézet is származik, a fent leírtakkal párhuzamban voltaképp arra reflektál, hogy néha nem tehetünk mást, minthogy megértjük, majd megtanuljuk, de legalábbis elfogadjuk az életünkbe érkező új eszközöket, helyzeteket.

A *perceptron gyermekeit* kezébe véve az olvasó egy teljesen új, számára addig jó eséllyel ismeretlen világban érezheti magát. A kompozíció számos egyedítő aspektusa mellett az újszerű eszközökkel szemléltetett szemantikai hálózatosságon, a rendkívül újszerű és izgalmas kontextusba helyezett témán túl mindenképp elismerendők a nyelvi, nyelvhasználatbeli sajátosságok is. A kötet izgalmassága, innovációja véleményünk szerint nem csak a kísérleti, szokatlan kontextusba helyezett témaválasztásban nyilvánul meg: a kompozíció számos kérdést, interpretálási lehetőséget rejt magában. A versek nagy többsége egymással valamilyen rendszerszerű, a kötet végén grafikusán is ábrázolt összefüggést mutat, van azonban három izolált pont: ennek megfelelően ezek a versek nem kapcsolódnak semmihez sem. Ezek önmagukban is jelentékeny, súlyos, ugyanakkor alapvető emberi érzéseket és kérdéseket boncolgatnak, úgy, mint öröm, halál, magány, a körülöttünk lévő természeti világ pusztulása (*#Egyedül*, *#Öröm*, *#Téridő*). A versek elsődleges témája, a kötet szervezőereje a mesterséges intelligencia, azonban jobban megvizsgálva a szövegeket, csaknem mindegyik megjelenít a tudományos, képletekkel leírható mellett valami hangsúlyosan emberit, az életünkhöz általában kapcsolódót; érzelmet, tapasztalatot, kérdést vagy épp félelmet.

(BALASKÓ Ákos, *A perceptron gyermekei*, Bp., Napkút, 2023.)

Szalók Balázs Dávid (2000) Nagyszalonta, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom–etika tanár szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője.

Szalók Balázs Dávid

TESTETLENNÉ VÁLÓ NYELV

BORBÉLY SZILÁRD: BUKOLIKATÁJBAN. IDYLLEK.

Borbély Szilárd *Bukolikatájban. Idyllek.* című verseskötete 2022 áprilisában, nyolc évvel a szerző halála után került nyomtatásba. Így a metanyelvi referenciakörnyezetben érvényesülő haláltematika és a posztumusz megjelenés jelenti azt a keretezést, amelyben egyfajta interpretatív versbeszélői megszólalásmód különböző létigényei nyilvánulnak meg.

Hiába az „öröktől fogva adott” istenek lakják be e pásztorköltészeti tájat, az örökkévaló és a múlandóság feszültségének erőterében mozog a létezés esetlegessége. A termelészövetkezetek letűnt szociográfiai környezetét benépesítő lírai cselekményszálak hősei maguk is istenek. De mit jelent e helyen, e korban istennek lenni? Talán a személyközi kapcsolatok, tapasztalatok fókuszában értelmezett események adhatnak erre választ: mintázatok alapján kirajzolni bizonyos archetipikus arcéleket, miközben egy külső hang – a kultúra hangja – felismer, megnevez, mítoszba illeszt, így szólítva következetesen és gunyorosan isteneknek az embereket. Úgy tűnik, az Olümposz elnéptelenedése óta – jobb híján – ennyi jutott a halandóknak. És nem csak Közép-Kelet-Európában.

AMIKOR. VALAMINEK. VÉGE.

A kötet ciklusainak hármas tagolása az „*amikor valaminek vége*” gondolati egységeként áll össze, melyben a mondat alanyának időbelisége kizárólag a vég felől olvasható. Úgy is mondhatnánk, a mondat elért a sziszüphoszi determinizmus és a létezés teljesítőképeségének határára: az erőfeszítés és eredményessége alanyilag kódolt, ami gátszavssal indul, halotti beszéddel ér véget. (*Amikor. Vége.*) A létbevetettség tényének felismerése – akár a szöveg folytonos metanyelvi önreflexiója – a halandóságtudat trauma-tartalmával áll kapcsolatban: „Minden dolog a vég felől beszél nekünk a kezdet védtelenségéről.” – írja Borbély Szilárd. Ezért a nyelv nem pusztán a versbeszélői tapasztalás verbalizálásának eszköze, hanem a múlandóság mint eredendő és kollektív emberi trauma (feldolgozására tett kísérletként) közösségi szólammá lényegül. (*Valaminek.*)

A cikluscímekből összeolvasott gondolati egység ugyanakkor az interpretáció időbeli környezetét is kijelöli. A cselekvés és bölcsélet klasszikusan hamletti dilemmáját meghaladja a versbeszélői emlékezet: a retrospektív ifjúkori létértelmezés az újraírt gyerekkor-

ral egyidőben születik meg. A vég ha nem is a léthiány, de egy létállapot lezárultát jelöli ki, egy olyan nyelvi-logikai környezetet, ahol (a még létező) már markáns távlatból láthatja korábbi önmagát, ha nem is úgy mint halottat, de mint a létezésének rész-egészét tudja leválasztani aktuális identitásképéről: a nyelv és időbeliség távlataiból az önmagunkra eszmélés „csak szólhat róla, de nem szólíthatja többé” azt az identitásalakzatot, amelyről az emlékezetpoétika mint rögzített, megalkotott, befejezett, így halott identitásalakzatként képes gondolkodni.

SZERZŐ (ÉN)

A Szuromi Lajos halálára írt „nyers változat” (1.1.) és a „végleges változat” (3.1.) kapcsolata a kötet egyfajta metafilológiai kommentárját teremti meg, kirajzolva azt az ívet, amelyben a lírai nekrológ vagy gyászvers halotti beszéddé válik. Mint „*sermo super sepulchrum*” áll a 3.1. *Gyászvers Szuromi Lajos halálára* alcímeként, hogy *Gyöngyös, Alsó Közép Köztemető, 2010. augusztus 11.* Ez az ív azonban a halál(tudat), mint ontológiai és antropológiai állandó tárgykörén messze túlmutat. A kötet posztumusz jellegéből adódóan olyan alkalmi versként is értelmezhető, amely egyszerre Szuromi Lajos és (a szerzői kultusz, valamint a biográfiai tragédia irányából olvasva) a szerző intellektuális nyelvi környezetben történő rituális elbúcsúztatásának lehetőségére mutat.

A temetésre, a halott elbúcsúztatására való készülődés fizikai valóját mutatja meg a két vers filológiai háttere. A filológiai tényszerűség irodalmi aktualitása metsző képét tárja fel annak, hogy a költészet nem pusztán egy valóságtól elvonatkoztatott imaginárius közeg, nem pusztán a valóság lírai beszélő általi átesztétizált formája, hanem a szerzői cselekvés, az auktoriális lét személyes-szerves része, melynek lényegét a szemiózis távlata láttatja: a jelhagyás a szerző, a jelentés az irodalmi alak dolga.

MÍTOSZHASZNÁLAT

A mítosz a beszélt kultúra feltétele, az értett szó és a belakott (logikai) táj jeleit mutatja. Az esemény és annak megragadhatóságának nyelvi problémájában tettenérhető történetképzés egyfelől poétikai-narratív síkon hozza mozgásba a nyelvi elemeket, másfelől mindebben a narratív struktúrát konstituáló szubjektum affektív és referenciális viszonyrendszerei mutatkoznak meg. E térszerkezet a szubjektum jelenlétében és a költői nyelv stílárius minősége révén válik tájjá: a szubjektum perspektívájaként értelmezhető referenciális holdudvar szervezi tájjá a szociográfiai teret. A borbélyi versbeszéd így egy olyan mítoszvilág kronotopikus sajátosságait érvényesíti, amely Nagygéci Kovács József megállapítása szerint a „*Nincstelének* lírai párjaként”¹ aposztrofálható.

¹ NAGYGÉCI KOVÁCS JÓZSEF, A halhatatlan beszéd, kulter.hu, 2022. 04. 06., <https://www.kulter.hu/2022/04/borbely-szilard-bukolikatajban-kritika/> [Letöltés ideje: 2023. március 22.]

A kötetkompozíció középső ciklusa az egyetlen hagyományos értelemben vett kötet-ciklus, és ugyancsak az egyetlen, amely a címben vállalt bukolikus szöveghagyományra való ráíródás feltételeit teljesíti. A nyitó- és zárószöveg keretezésében – *memento mori* – a szubjektum nyelvben való létét, a diskurzus általi kizárólagos rögzítettségét emeli ki, kialakítva ezzel a hallatott nyelv és az elmélkedés folytonos önreflexív hangoltságát. Ebben a metanyelvi keretezésben az idill (mint műfaj és látásmódhoz társított élményképzet), valamint az elbeszélte tartalom közti feszültség fokozódik, így mutatkozik meg e sajátos műfaji irónia szociográfiai súlya.

Ami állandó, az a táj, a provinciális esetlegesség és az enyészet kiszámíthatósága. Az idill reményével az intellektuális nyelvezet felfelé stilizáló ereje kecsegtet, a remény, hogy aki lát, tisztán szemlél, és megfontoltan láttat, átfogó és hiteles narratívában kínálja az emlékezet töredékessége révén is tovább aprózott mindennapi esetlegességet. A szövegkompozíció nyelvi megformáltságának egyik sajátossága, hogy a retrospektív versbeszélői hang az antikvitás mítoszalkotó archetipikus regisztereivel újraalkothatja gyermekkorát, releváns helyzetmagyarázatok révén egységes létmagyarázatba illesztve azokat.

A puszta „világmondás” a szubjektum számára az okadó, értelmezői keret lehetőségét jelenti, melyben a mítosz rejti azt az eredettörténetet, ahonnan a logosz – mint a történelemben való interpretatív beszélői jelenlét intellektualitása – az emberi környezetet (tájat) önmaga interpretációjában képes láttatni. Ez ugyanakkor a meghaladás dialektikáját, a kívülrekedés és végső soron a kulturális másság tapasztalatából származó kitaszítottság érzetét és problematikáját hordozza magában, mint ahogy arról a *Nincstelenség* autobiografikus jegyeinek apropóján Borbély Szilárd az *ÉS* hasábjain ad számot: „már nem éreztem az otthonosságot, és viselkedésemmel csak mímelni tudtam a közösség érzését.”²

A *Merkúr a határba* sorainak transztextuális utalásrendszerében megidézett *Térj be minden házba* című Malcek-regény fülszövegében olvasható mottó segíthet kibontani ennek a jelentőségét: „az igazi kommunista nem élhet úgy, hogy szolgálalkúen végrehajtja a parancsokat”. A téeszek világát totalizálva a borbélyi életmű autobiografikus jegyeihez visszatérő problémakör feszültségére tapint rá ez a gondolat: a szociokulturális közeg és a totalitárius politikai berendezkedés determinációjában megkísérelt kimozdulási törekvések megghiúsulása teremti meg azt a magatehetetlenség-érzetet, amely tömeggé avatja az egyént.

² BORBÉLY Szilárd, *Egy elveszett nyelv*, Élet és Irodalom, 2013. 07. 05, <https://www.es.hu/cikk/2013-07-05/borbely-szilard/egy-elveszett-nyelv.html>, [Letöltés ideje: 2024. február 24.]

IDILL, TÁJ, BUKOLIKA

Az idill műfaji regisztere olyan hatástényezőként lép fel a műegészben, amely a versbeszélői szubjektum perspektívája szerint életképekben kényszeríti formába az egymás magyarázá-sára alkalmas sorstörténéseket. A bukolikus pásztorköltészeti hagyomány allúziója mindezt megerősítve az események dramaturgiáját helyezi előtérbe a karakterek által felléptetett élettörténetekben hordozva a közösség kulturális kódjait.

A Graiák ősz haja nyitóképeben kirajzolt időskor e technokulturális környezet sajátosságai között reflektál az idő múlásának lineáris tényére, ahol a szöveg időkoncepcióját tekintve az egyéni önisméltó sorseseemények a belső idő rekurzivitásába fulladnak. Az elfojtás és a félrenézés közegében a fejlődésorientált változás nem valósulhat meg: a „Kevés dolgot / akart ő, csak amit látott otthon a házban, ahol / a kispolgári világ kicsi álmai éltek.” sorokban a sorsával szemben eltárgyasult szubjektum (az anya karaktere) saját vágyait a tárgyi világba projektálja.

Az egzisztenciára való rámutatás a szituativitásban megmutatkozó méltóság és a belkényszerültség szűk lehetőségkörének tapintatos leírásával nyer értelmet: „Tudott túrni anyám, és csendben / mosolyogni a nélkülözésben. Tudta, hogy / a kevés arra való, hogy jobban megbecsülje a tárgyak értékét.” A problémamegoldás igényének eszköztára azonban kettős kódolású. A fizikai valóság társas-megélhetési vonatkozásaihoz még igazodhat: „A spórolás titkát a nélkülözésből / kitalálta.” De a metafizikai térben – „Az anyám sem tudta az istenek titkát, hogy / kell viselni a sorsot, amely úgy adódik, mint a zápor vagy a fagy” – gyakorlatiasság és ágencia hiányában egy külső nyelv által, az anya felnőtté váló gyermekének retrospektív távlatából megragadható probléma marad. Eképpen körvonalazódik a rejtéllyel való szembesülés diszpozíciója, hogy van-e nyelve a szituációnak a szubjektumon keresztül önmagához, és van-e nyelve egy kulturalközösségnek önmaga diskurzusának interpretálásához. Talán a példaérték megfogalmazásául szolgál, hogy „[a] lefojtott élet megtanulása / volt a sors, amelyet nem neveztek nevéen.”

MUNKÁK ÉS NAPOK EGY KÖLTŐI KÉPBEN

„Amikor az istenek vizet bocsátottak a földre, / az átemelő szivattyút épp apám kezelte.” – hangzik el *A Deukalion Termelő Szövetkezet* felütésében. Az özönvíz antik mítoszának és a rizstelep allegorikus képének poétikai egymásraolvasása palimpszesztszerűen hagyja átetszeni egymáson a mitologikus történetmondás narratív lehetőségeit és nyelvi korlátait.

Az emberistenek undoresztétikai gépcsodálata („Borzasztóak a gépek, / mert nem fáradnak soha el. Valami elátkozott/ erő hajtja őket örökké.”) már a ciklus nyitóversében az emberfeletti teljesítőképeség képzetére irányítja a figyelmet, ahol az istenkép releváns allegóriáját mégis valami (ember-által-létező, de) emberen túli dologiság jelentheti. A gunyoros istenember-olvasatok stílusregiszterén túl így a normarendszer és az ötéves tervek világának ideaspecifikus nézőpontja is megmutatkozik.

A „Közben a Deukalion téesz / földjén elapadt a víz. Elnyelte a föld a Rizs- / telepet. Maradt a szikes, ami addig is ott volt” sorok a visszatérést jelentik a hely sajátos szociomitológiai környezetébe, ahol az esemény nem a megszakított idő kimerevítése, hanem a létesülés és dezillúzó térnyerése.

TESTETLENNÉ VÁLÓ NYELV

A borbélyi jellemzés szerint „a nyelv személytelen és közönyös rezgés, hullámhossz csupán, amely tovaszáll” (*Gyászvers Szuromi Lajos halálára*): a puszta fizikai valóság definíciós kísérletével rétegi egymásra a nyelvet és a testiséget, melyek különválasztása a holderlini értelemben³ vett költői létezés felszámolására tenne kísérletet.

Az emlék nélküli emlékezés kényszere a tárgy nélküli kényszeres beszéd patológikus példaként azonosítható az *Ekhó a verandán* felütésében. Neurofiziológiai magyarázat helyett kizárólag a feledés mitológiai tényére reflektál a beszélői hang. Az archetipikus lényeglátás a tényszerűség megnevezésében rejlik: a „Mnémoszüné, a sötét fényű, az istenek kegye- vagy/ büntetéseként elvette tőlem az emlékezet terhét.” sorokban a hiánypoétika teremti meg az emlékezetpoétikai őskáosz törmelékeit. De hitelesek-e az emlékevesztettség törmelékei? Ebben a nyelv és a beszélő is bizonytalan. Nem nyilvánvaló, hogy az emlékezetnélküliség nem jelenti-e a traumatikus (és az ideálspecifikus retrospektív nézőpontból éppen emiatt hiányzóként tapasztalt) gyermekkort. A hiány, a bárminemű nélkülözés az alanyiságot felszámoló tényezőként íródik bele a gyermek és anya alakjába.

A versbeszélői emlékezet *Ekhó nimfa* képét montírozza rá az elfogyó anya karakterére, így a testiség és létfeltétel attribútuma, az örök asszonyi (a nemlét éterébe szublimáló archetipikus test) többé már nem fizikai való vagy csupán még éppen az. A test csak hang, a rá emlékező hangja marad: hiánypótlék, amely önnön hiányából táplálkozva tényleges cselekvésre képtelen árnyjelenségként a megszólalói magány visszhangja lehet csak.

A szerzői életrajz tragikus elemeiből építkező *Próteusz a pszichiátrián* című versben az apai karakter tragikumának irányából olvasva egymástól független sorsesemények és társadalmi kondíciók rétegződnek egymásra abban a valóságos sugalló, mégis teoretizáló versnyelvben, amely az egyéni halál abszurditásán túl a léttel szemben támasztott általános egzisztenciális, szemiotikai és nyelvi keretrendszer mozgósítja. A „Jel csupán, amit kimos a beszéd / áradása után a hallgatás apálya. Egy hang lebeg / a víz felett, amely nem önmaga. Csak mint a / visszhang, úgy van útban önmagához.” sorokban a berekesztett lét szolgál a megtett út tükréül, azonban a megszólalói pozíció feltételeként is érthető a szellemi síkra kényszerült atyai szubjektum felidézése, akit önnön ontológiai eredőjeként pozicionál. Ugyanakkor a Deukalion-féle teremtéstörténetbe beleírt apa alakja is érvényét nyerheti e poétikai és szimbolikai megalkotottságánál fogva többszólamú interpretációs keretet feltételező sorok olvasásakor.

³ „Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet/ Der Mensch auf dieser Erde.“

Formakeresés és formatartás bizonytalan eredménye, hogy állandó az, ami forma szerint rögzített, és örök, ami diskurzus marad: „A nyelv személytelen, mégis édes áradása, amit / olyannyira szeretünk hallani. Mert a beszéd / a halál ellen védelem nekünk. De aki már nem / beszél, az mit mondhatna még?”

(Borbély Szilárd, *Bukolikatájban – Idyllek*, Bp., Jelenkor, 2022.)



Béres Norbert (1991) Nagyvárad, Debrecen. A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója.

Béres Norbert

CSALÓKA CSOKONAI ■

SZABÓ ÁDÁM: CSOKONAI 180

Szabó Ádám szobrászművész *Csokonai 180* című kiállítása 2023. szeptember 26-án nyílt meg a Debreceni Irodalom Házában. Első ránézésre elgondolkodtató lehet a tárlat címébe emelt szám, ugyanis sehogy sem „jön ki a matek”: Csokonai Vitéz Mihály 1773. november 17-én, tehát épp 250 éve született Debrecenben (emlékév van, jóllehet a Petőfi-, a Madách- és a *Himnusz*-emlékév árnyékában Csokonai sokszorosán hátrányos helyzetből indul), és 1805. január 28-án halt meg ugyanott, vagyis a halálozási évszám sem lehet viszonyítási pont. A látogató tehát már a megérkezéskor szembesül a(z év)szám jelentette problémával, válaszokat keres, lehetséges magyarázatok után kutat, akaratlanul is belép a kiállítás „játéktérébe”. Már a bevezetőszöveg is *játékot* emleget: a tárlat ugyanis egy lehetséges alternatív életút elmesélésével kísérletezik. Az egyik kiállítóterem falán olvasható Csokonai életrajza, a gyanútlan múzeumlátogató azonban hamar elbizonytalanodhat a költő életének „utolsó” (?) periódusa kapcsán, hiszen az közel sem az iskolában tanult biográfia szerint alakul: „1804-ben egy nagyváradi temetésen erősen meghűlt, de szerencséjére az ott tartózkodó Kazinczy Ferenc, akivel 1792 óta levelezésben állt, beajánlotta gróf Keglevics Jánosnál, aki vállalta gyógykezelésének költségeit, és lombardiai gyógyfürdőbe küldte.” Eszerint Csokonai felgyógyul a betegségéből, a Dunántúlra költözik, könyvtárosként és magántanítóként dolgozik, ismét szerelmes lesz, ír, fordít 1843. február 28-án, hetvenévesen bekövetkező haláláig. Legalábbis a kiállítás alap gondolatát adó fikció szerint. Az „elhalálozás” évét tekintve pedig máris nyilvánvalóvá válik a *180* jelentése: a látogató nyugodtan a homlokához csaphat.

A *Csokonai 180* a képzelőerőnket aktivizálja, amint arra a Szilágyi Domokostól vett idézet is utal: „Játsszuk, ami nincs, de lehetne.” Egy olyan történeten vezet végig, egy olyan hiteles(nek tűnő) narratívát mutat be, amely akár meg is történhetett volna, hiszen nem karakteridegen mozzanatokból épül fel, igazodik Csokonai valós alakjához és valódi életeseeményeihez. Kitaláció, mégsem mesterkélte; képes a *hiteles* benyomását kelteni. A tárlat a történészek által gyanúval kezelt „mi lett volna, ha...” kérdésén alapul, azt igyekszik végiggondolni – vagy: végiggondoltatni –, hogy milyen élet- és karrierlehetőségek lettek volna elérhetők Csokonai számára, ha nem hal bele a végzetes tüdőgyulladásába – egyáltalán: hogyan alakult volna az irodalmi pályafutása, az életműve, a 19. századi magyar irodalomtörténet első négy évtizede, ha a költő megéli az időskort.

Az elképzelt élet – egyrészt – történeti dokumentumokhoz kapcsolódik. Szerepel Kölcsey Ferenc 1817-es kritikája (*Csokonai Vitéz Mihály' munkájának kritikai megítélések*), vagy épp Domby Márton ugyanazon évben publikált életrajza (*Csokonay V. Mihály élete és némely még eddig ki nem adott munkái*), ám azok merőben más jelentést kapnak a valóságtól szándékosan elrugaszzkodó kiállítótérben. Hiszen a recenziót maga Csokonai is olvasta: „Recenziójának lesújtó volta miatt a megbántott Csokonai nem jelentetett meg életében több írást és visszavonult a közéletől. Sajnos szinte semmit sem tudunk arról, hogyan élte meg Csokonai, hogy le kell mondania élete céljáról, arról, hogy a költői lét, a könyvei kiadása köré rendezze életét.” – áll a Kölcsey-kritikát kísérő leírásban. Vagyis az elbeszélés szerint Csokonaiból hasonló reakciót váltott ki a pályatárs szigora, mint Berzsenyi Dánielből, aki élete végéig neheztelt Kölcseyre a költészetét ért kemény bírálattért (*Berzsenyi Dániel' Versei*). A fikció a valóságosból ihletődik, oly módon, hogy rácsatlakozik a kézenfekvő analógiákra. Érdekes tehát számításba venni a lehetséges történéseket, elgondolni egy-egy eshetőséget, ám az sem hagyható figyelmen kívül, hogy mi az, ami a fiktív életút alakulásából kimarad, mert ki *kell* maradnia: gondoljunk csak az Árkadia-pörre. A választásnak következménye van: egy történet kizár egy másikat.

A puritán kiállítótérbe vezető első terem egy sötét, tranzitórius zónaként, „átmenetként” funkcionál, szorosan kapcsolódva a kurátorok által elképzelt koncepcióhoz: átvezeti a látogatót a valóságból a kiállítás „párhuzamos valóságába”. A köztes térben kap helyet egy különleges anamorfikus, torz kép, amely a terem közepén álló tükörhengeren élesedik ki. Csokonai híres, Friedrich John-féle képmását, valamint a költő fiktív időskori arcképét jeleníti meg, azaz már ebben a bevezető helyiségben szembesülhetünk a kiállítás kettős mivoltával. A második terem meséli el Csokonai életét a múzeum hagyományos eszköztárával: festmények, szobrok, feliratok, tárlókban elhelyezett tárgyak és szöveges dokumentumok lépnek párbeszédbe – valóságosak és fiktívek egyaránt. Mindezek elrendezése, kontextualizálása azt az illúziót igyekszik kelteni a befogadóban, hogy a kiállítás által felvázolt „valóság” hiteles: a két Lilla-vershez (*A fogadástétel; A Reményhez*) két álvers (*Kései áldás; Hafiz siralma*) – G. István László szerzeményei – kapcsolódik, termékeny diskurzust folytatva az életmű valódi szövegeivel; az „idős” (sovány, elgyötört arcú) Csokonait ábrázoló dagerrotípiát – Bakody Máté műalkotása – és a John-rézmetszet a terem egy-egy oldalán, a szemközti falakon kerültek elhelyezésre; a „szépen öregedő” költőt bemutató Szabó Ádám-féle bronzszobor két másik közismert Csokonai-szobor (Medgyessy Ferenc másolata Ferenczy István Csokonai-büszttjéről, valamint Izsó Miklós szobrának az eredeti öntőformáról készült változata) társaságában foglal helyet a harmadik teremben. Röviden: a valóság *hitelesíti* a fiktíveket. A fikció tárgyi „lenyomatainak” dokumentumértéke relativizálódik, áthelyeződnek az értékhangsúlyaik és egy merőben más kontextusban nyerik el új értelmüket. Csokonai virtuális élete elevenedik meg, oly módon, hogy a „kiterjesztett valóság” visszamenőlegesen átrendezi, újrakontextualizálja és újraértelmezi a 31 év történéseit.

Mindez a(z irodalom)történeti múzeum mint faktuális tudást közvetítő kulturális intézmény tekintélyét is megkérdőjelezi, hiszen jogosan vetődhet fel a gondolat, miszerint a valóság és a fikció határát szándékosan eltörő kiállításkonceptió nem árt-e egy ilyen típusú múzeum hitelességének. A jóhiszemű látogató átverve, félrevezetve érezheti magát, mondván, a múzeumban minden valóságos, minden igaz, a múzeumban nincs tere a látszólagosnak, a képzeletbelinek vagy a kitalálnak. Lássuk be, mindez egy konzervatív felfogáson alapul és meglehetősen problematikus attitűd. Izgalmas, kreatív, egyben kockázatos játékot űz Szabó Ádám tárlata. Vegyük példának Vajda Julianna (Lilla) arcképét. A leírás szerint egy hiteles ábrázolás látható a költő szerelméről: „Vajda Julianna (1776-1855) Vajda Pál komáromi kereskedő leánya, akivel Csokonai 1797 tavaszán ismerkedett meg, ekkor születtek az ún. Lilla-versek, amelyektől Lilla kedvező válaszát remélte. Vajda Julianna nem is volt közömbös a költő iránt, de részben meguntán a várakozást az állás után járó, bizonytalan egzisztenciájú Csokonaira, részben apja akaratából 1798 márciusában férjhez ment egy Lévai István nevű gazdag, dunaalmási kereskedőhöz. Amikor első férje 1840-ben meghalt, másodszer is férjhez ment, Végh Mihály református lelképásztorhoz. A festmény Csokonai hagyatékában maradt fenn, amiből arra következtethetünk, hogy a költő számára élete meghatározó élménye volt e szerelem.” A portré azonban – mivel egy áldokumentumról van szó – megtévesztő lehet, ugyanis nem más, mint Orlai Petrics Soma *Anyám* című festményének litografált változata. Hogyha a befogadó számára nem ismert Orlai Petrics olajfestménye, úgy hitelesként tekinthet az általa szemlélt Lilla-ábrázolásra. A *Csokonai 180* terében pedig ezzel nincs is probléma, mert a belépéskor a látogató elfogadta a játékszabályokat, vagyis azt, hogy a kiállítás falai közt valóban az idős Vajda Julianna képét nézi.

A tárlat tehát egy lehetséges életút-alternatívát kínál, felhívva a figyelmet arra, hogy az ember élete döntések, választások, lemondások, tévedések sorozata, életlehetőségek sokasága, amelyek közül egy és csakis egy érvényesülhet. Másrésről a tárlat korunk aktualitásaira is rezonál, főként az információbefogadást illetően, hiszen a mai embert elöntő adatáradatból csak kevesek képesek szelektálni, kiszűrni a manipulált jelek, valamint álhírek, hoaxok közül a valóban releváns és hitelest. Azaz nem ördögtől való, ha egy múzeumi kiállítás készlet kritikai gondolkodásra. Szabó Ádám víziója Csokonai „sohasem volt” arcát mutatja be, nyíltan problematizálva a realitás és a fikció komplex, sok esetben ambivalens kapcsolatát. Ám épp a nem létező felől válhat igazán érdekessé az egykorvolt valós.

(Szabó Ádám, *Csokonai 180*. Látogatható: Debreceni Irodalom Háza, 2024. május 26-ig)

Gyarmati Dominik (2000) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán végzett magyar alapszakon. Jelenleg ugyanott az esztétika mesterképzés hallgatója.

Gyarmati Dominik

■ TIMELI(N)ES

ESTERHÁZY MARCELL: *TIMELINES*

2023. augusztus 26-án nyílt Esterházy Marcell *TIMELINES* című, első nagyintézményi kiállítása a MODEM-ben. A Don Tamás és Mucsi Emese kurálta koncepció több mint válogatás vagy összegzés az életmű eddigi munkásságából. Szerencsés és bizonyára nem tervezetlen konstelláció volt, hogy a *TIMELINES* földszinti tere felett két emelettel a *Re:Re* című kiállítást is látogathattuk szintén több izgalmas program és tárlatvezetés, sőt egy konferencia keretében is. A *re-enactment*, avagy az újrajátszás filozófiai, antropológiai és esztétikai dimenziói esetenként szépen összecsengtek a *TIMELINES* által is megragadott néhány témával, felvetéssel.

Egy családtörténettel – mely ráadásul mondhatni a történelmi emlékezet, a közös tudás része – szorosan összefüggő, tárlatba rendezett artefaktumokkal való találkozás során nem szokványos erőterbe szerveződnek a megközelítési aspektusok viszonyai. Egyszerűen intenzívebb jelenléte van az alkotó személye felől feltárulkozó vonatkozási pontoknak. Azonban közel sem a családnév húzóereje viszi el a hátán a teljesítményt. Még ha a Gyarmatiak rendelkeznének is hasonló történelmi beágyazottsággal, akkor se volna elég tehetségem, invencióm ilyen összetetten, ugyanakkor letisztultan megragadni bármit. Érdekes, hogy a kortárs magyar és világirodalomban is tetten érhető a családtörténetet hol így, hol úgy színre vinni kívánó tendencia (pl. Visky András: *Kitelepítés*, Julie Otsuka: *Amikor isten volt a császár*). Visszatérve az Esterházy családhoz, természetesen nem megkerülhető a kérdés, hogy mit mond, miről és hogyan mesél nekünk ez a família. A kiállítás egyik legalapvetőbb (de nem egyetlen) tematikai halmazának elemei e kérdéskör fluktuációjában mozognak.

A *családtörténet* szóösszetétel azért kifejezetten érdekes, mert első összetételeli tagja rámutathat az „idővonalak” érintkezésére, a több nézőpontra és ezek egyfajta szerteágazódására, míg második komponense a történetiséget mint narratívát és emlékeztetést konnotálja, illetve a történelem szó jelentéstartományát is bekapcsolva az értelmezésbe kiemeli a mikro- és makroszempontra egymást nem mindig fedő, hol konkrétan eltérő, hol kölcsönös infekcióba forduló párhuzamát. Család mint egyéni történelem: fülünkbe cseng a felettébb aktuális és élénk transzgenerációs diskurzus is. Hogyan csapódik le a történelem terhe egy család életében, és a családi örökség miként terheli az egyén „történelmét”? Szemlélet(ek) és emlékezés(ek) csap(nak) össze az idő síkjainak különböző tartalmaival, mozgásaival.

A *TIMELINES* nem könnyíti meg a látogató dolgát, nem biztos, hogy mindenkinek adott vagy egyértelmű, mikor milyen kapaszkodók és belépési pontok mentén tud közel férkőzni az egyes munkákhoz. Talán valamivel több „mankó” elősegítené, hogy könnyebben feltáruljon mindenki számára a művész Don Tamás kurátor által is hangsúlyozott erénye, nevezetesen, hogy látszólag egyszerű sűrűsödési csomókban képes megragadni széleskörű problémákat, nagyobb léptékű történelmi elbeszéléseket, többféle nézőpontot, diverz horizontokat, avagy egy-egy mű kapcsán rengeteg kérdés, ismeret aktiválható. Kísérőszövegeket nem sokat találni, ha mégis, általánosabb téren segítenek. A kiállítás nyitószövege Jean-François Lyotard *A posztmodern állapotára* utalva, annak megállapításaiban jelöl ki egyféle értelmezői mezsgyét, aktiválva az abszolút és relatív idővonalaknak, továbbá a narratívák összefüggéseinek posztmodern fénytörésben ismert sokféleségét, töredezettségét, egymásmellettségét és mindezek következményeit. Egy helyen pedig Esterházy videóban mesél magáról, a művészetről, a családjáról és a tárlatról, ezzel segítve a kontextualizációt és az informálást.

A művész egyik legelső alkotása, a *Hullámsír* nemcsak az egyik legsikerültebb darabja a kiállításnak, hanem egyúttal kicsinyítő tükre is. Kiindulópontja egy anno a Gellért fürdőben készített fotó, melyet (alkotói praxisának gyakori eljárása szerint) talált a művész. Aképetfüggőlegescsíkokra vágva tizenháromkémcsőberakta, azokat feltöltötte a Gellérből hozott vízzel, amely aztán szétoldotta, majd szinte szétmállasztotta a fecniket, mindezen folyamatot pedig fotókkal dokumentálta. Idő, médium és emlékezet kérdései koncentráltan, egymáshoz kapcsolva jelennek meg. Ennél talán még akkurátusabb *mise en abyme* már csak a *Walsin* című egyik záródarab lehet, melyben az újra-, az át- és az egymásraíródás aktusai szubjektív érintettséggel jelennek meg olyan eljárások és esztétikai kategóriák elegyében, mely a zárószekcióval mintegy átfogja nemcsak a tárlatot, de talán az eddigi életművet is. A *Walsin* a kurátorok jellemzésében „az Esterházy név francia társadalmi beágyazottságának árnyoldalát mutatja be, Európa egyik leghíresebb antiszemita perének, a Dreyfus-pernek a negatív hősné, Ferdinand Walsin-Esterházy történetén keresztül. Franciaországban az Esterházy név és az antiszemitizmus bizonyos értelemben összefonódott. Ez volt a kiindulópontja a műnek, amihez Esterházy Marcell a *Petit Journal* egyik címlapját használta föl. A címlap azt a momentumot ábrázolja, amikor az École Militaire udvarán Dreyfust megfosztják titulusaitól, majd szimbolikusan kettétörik a kardját. Esterházy ezt a jelenetet alakította át sormintává, amelyen a kardot két zászlóra cserélte: egyik verzióján az Esterházy Madonna, a másikon pedig a Dreyfus Madonna látható.” A tapétaként látható *Walsin*ra még rákerült a *Kívül tágas* projekt keretében létrehozott *Kék, fehér, piros* című mű is. Ezen konstellációban végképp fel van dobva szinte minden probléma, ami Marcellt érdekli – a már soroltak mellett itt politikai érintettség, továbbá idő és tér sokarcúsága, különös érintkezése, párhuzamos realitást képezni bíró szemiotikai-szemantikai el- és összecsúsztatása figyelhető meg a narratívák relatív erdejében. Az idővonalak fonalai, sajtóságaik és kísérőjelenségeik itt több fronton és több aspektusból konfron-

táldódnak, ám pont e sokrétű, feszült történés és létesülés felismerésében, megmásításában, rögzítésében érhető tetten valamiféle helyreállítási kísérlet (például tisztázván: a két Esterházy famíliának nincs köze egymáshoz). Kétségkívül a játék széles spektrumon értelmezett és kivitelezett eljárásai és megjelenései adják Marcell művészetének elasztikusságát.

Az idők és tényezők (színe)változása, továbbá azok érintkezéseinek, hatásainak lehetőségtere, nem utolsó sorban pedig a mindezt behálózó egyéni és kollektív emlékezet körül oszcilláló elméletibb vonulat egyensúlyban van a legalább annyira kísérletező, de érzékibb személyes szálakkal. A tárlat ezen kategóriához húzó alkotásainak meghökkenítő teljesítménye, hogy nem pusztán a történelmi igazságtalanságok felett érzett általános empátia, vagy épp a részemről is különösen nagy, az édesapa (Esterházy Péter) iránti tisztelet képes érzékeny pillanatokot szerezni, hanem az a finomság vagy humor is (pl. a *Mészöly Miklós szemüvege* című képsorozat vagy a *Kossuth Áron feat. Gábor Lajos* című videóinstalláció), amivel Marcell egy-egy művében dolgozik. Az emlékezés problematikussága okozta távolságnál sokkal elemibb, közvetlenebb, mindennapibb áthidalhatatlanságok elé is kerülünk, legyen az megismerhetőséget, kommunikációt, kimondhatóságot illető, vagy nemes egyszerűséggel a múltkonyságot, akár konkrétan a halálból következő, itt releváns kérdéseket, helyzeteket tematizáló munka. Ekképp áll érzelmi tetőpontként elének az *Innen és túl* elnevezésű videóinstalláció, melyet a kurátorok így írtak körül: „az íróasztalról készült élőképet, az író halála után magára maradt, esemény nélküli dolgozószobát mutatja be, ahol még pislákol a számítógép, a szél mozgatja a függönyt. A videó hangsávját Esterházy Marcell második fia [...] kántálása adja, rámutatva arra a tragikus tapasztalatra, hogy az unoka, mire a nyelvi fejlődés következő szakaszába lép, már csak elbeszélésekből és az utána maradt emlékekanyagból fogja tudni megismerni a nagyapját.” A videó mégis megörökíti valamiféle találkozás pillanatait végtelenítve, újra és újra lejátszva. A magas, éles gyerekhang kísértetiesen csengi be a tárlat egészét. (Mintha maga is keresné az elhunyt nagyapát.) Fontos megjegyezni azonban, hogy a kiállítás nem csak melankóliára épít, ami abszolút tudatosnak tűnik.

Nem pusztán tárgykörének sokszínűségével és direktebb intertextusaival komplex a *TIMELINES*, a változatos médiumok tovább rétegzik a kiállítást. Értelemszerűen adódik ez egy képzőművészeti tárlat során, ám itt ez oly mértékben hangsúlyos, reflektált, és oly rendszeres az ezzel való játék, hogy ezen építkező gesztusok olykor nagyobb összefüggésrendszerre utalnak, rímelnek a tárlat egészére. Különösen izgalmas aspektus, hogy nemcsak reprezentál dolgokat, hanem sokszor témái, tárgyai a feldolgozási, megragadási, kivitelezési módszer részévé is válnak (ennek legszembetűnőbb példái az idő kérdéseinek lecsapódása egyes médiumokban – lásd: videóinstallációk, tapéta, plakát stb.). A roncsolások, mitöbb a családi tevékenységek metarefektív, performatív visszaköszönései (legszerveesebben édesapja alkotásait idézve) tovább csavarják ezt a játékot.

Figyelemre méltó a terem közepén elhelyezett két „szoba”, melyekből a nagyobbik az *agynak* nevezett tér. Hatásos, megvilágító erejű kompozíció: örökségből származó tárgyak és alkotások, illetve a vendégkiállítók artefaktumai fogadják a látogatót, portrék és adatok társításával kapcsolva össze a család szerepeltetett tagjait a tárlat munkáival. Itt válik teljesen lekövethetővé a családtörténet időrendisége, és így válnak aktiválhatóbbá a történelmi beágyazottság konkrétumiai is, mert mindezek egymásba csúsztatása, összejátszása, kölcsönös affekciója az *agy* falain kívül inkább a hatásokat, kérdéseket, megszólíthatóságot, megszólaltathatóságot, feldolgozhatóságot és megoldhatóságot járják körül. Látványosan érnek hát itt össze az „idegszálak”, és ez a feloldó, megértést segítő, egyféle omnipotenciát sejtető állomás mintha valami metafizikaira kérdezne rá: képes-e egy átfogó tudat elrendezni, átvilágítani az idők történéseit, szintezettségét, nemes egyszerűséggel válaszokkal szolgálni? A felismerések és a változások optimista kicsengése viszont lehet, hogy csak további kognitív korlátainkkal szembesít, a katartikus átlátás vagy jóvátétel nem jön el. Az *agy*, az értelem, a tudat rendszerező működése, az emlékek előhívása sosem objektív, tiszta forrás, mindig közvet(it)ett, reaktív, affektálja számtalan dolog – így más tekintetek, elbeszélések is (vö. vendégalkotók) –, mindezek határai, körvonalai és domborulatai pedig összemosódnak, átalakulnak nemcsak a pillanatban, de a hosszú távon markáns megmászásokat eredményező beavatkozások, impulzusok következtében átíródik a múlt megannyi szereplője, eseménye, érzése stb. Ez reprezentálódik a műalkotások mellett a térhasználatban is, így performatívan arra invitál, hogy a bizonyosságok hiányában merjünk, akarjunk kezdeni valamit minden történettel, a sajátjainkkal is.

Az időt övező problémák tehát az emlékezést illető kérdésekkel karöltve tárulkoznak eléink egy ismert család története és egy alkotói pálya lencséin, tükröződésein, játékaik keresztül. Egymás mellé, olykor feszültségbe kerülnek nézőpontok, értékek: mikro- és makroszempontra, egyén és történelem, múlt és jelen, érzékenység és geg, megismerhetőség és igazság, férfi és női, hallgatás és hangadás, gyermeki és felnőtt, roncsolás és helyreállítás vagy kiigazítás – mindez egy önreflexív, párbeszédés dinamikában. Az idő konstruáltságának felismer(tet)ésével a mindenkori pillanat kerül megméréstetésre, így az adódó kérdések és válaszok lehetőségterével szemben az emberi elme kiszolgáltatottá lesz a véletlen és fátum köré rendezhető, de semmiképp nem átfogható mozgásoknak, amik legfeljebb a szubjektum fénytörésén, annak megismerőképeségén és fantáziáján (illetve ezek törvényszerűségein) át ragadhatók meg, vihetők színre, mely folyamatot e kognitív állandó is kíváncsisággal, nyitottsággal és empátiával figyeli.

Esterházy Marcell első nagyszínházi kiállítása látszólag egyszerű elemekből építkezik. A bejáraton kívülre is messzire virító *A hosszú menetelés vége* azonban már a körbejárás kezdetén átlendít egy olyan értelmi tartományba, ahol komplett univerzum nyílik meg a befogadó előtt mintegy programul kitérve ezt a mozgást, mely számos szellemi, érzéki és érzelmi megragadás, építkezés vagy épp dekonstrukció mentén egy olyan

utazásra invitálja a látogatót, ami legalább annyira a saját történetének végigjárását is elvégezteti vele, mint az Esterházy család egy lehetséges történetét. Akár a nézőpont, az episztémé, az idő vagy a micélium felől elgondolva, a csillagos égből elénk táruló penészfoltok (melyek az utóbbi mű részei) is lehetnek e körvonalazott mozgások metaforái. Végző soron mégiscsak rajtunk múlik, mit kezdünk a dolgokkal. Marcell kísérletezik, kitör, átkeretez, újrahasznosít, fel-, át- és megdolgoz, mindezek mögött erősen érez és gondolkodik. Az ő hosszú menetelésének ez bőven nem a vége, hanem egy új fejezete. Kíváncsian várom a következő tárlatát.

(ESTERHÁZY Marcell, *TIMELINES*. Látogatható: MODEM, 2023. augusztus 26–november 26.)



Ménesi Bence László (1998) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának latin-történelem tanárszakos hallgatója, a *Szkholion* szerkesztője. Ez az első publikációja.

Ménesi Bence László

ÉNKONSTRUKCIÓ ÉS MŰFAJI KÓDOLÁS KOVÁCS ANDRÁS FERENC HÁROM CALVUS-VERSÉBEN

Kovács András Ferenc Calvus-versei¹ az irodalmi hagyománnyal való dialógus azon változatához illeszkednek, amely – hasonlóan a Jack Cole- és Lázary René-szövegekhez – pszeudoepigráf költemények által létesít egy jól körülhatárolható irodalomtörténeti korszak beszédmódja szerint alkotó szerzői alteregót. Caius Licinius Calvus – aki mint auktoriális maszk az antikvitás tradíciójának felidézését teszi lehetővé – ténylegesen létező személy volt. A Kr. e. I. században Catullus kortársaként működő, a neoterikusok feltételezett csoportjához sorolt költőnek csak töredékei maradtak fenn. Ennek az életműnek az üres helyeit tölti ki Kovács András Ferenc a Calvus neve alatt publikált költeményeivel, amelyeket műfordítóként jegyez. Az így létrejött szövegüniverzum egy sokrétű intertextuális hálózatot képez meg számos római költő (kitüntetett helyen Catullus, de emellett – többek között – Ovidius és Horatius) műveivel,² miközben különböző paratextusokkal, saját hitelességét fenntartó és azt megkérdőjelező gesztusokkal építi fel és bontja le a műfordítás fikcióját.³ Ez – a tágabb KAF-életműre is jellemző⁴ – poétikai stratégia tehát az irodalmi hagyomány – esetünkben az antikvitás – integrálásának és felülírásának együttes jelenlétében érhető tetten. Jelen dolgozat ezt a tendenciát figyelembe véve tesz kísérletet három KAF-Calvus vers értelmezésére azok énífigurációs és műfaji kódolási eljárásait fókuszba helyezve. Az első helyen tárgyalt mű egy kötetnyitó szöveggént szituálja magát:

¹ A korpusz eddig csak folyóiratközlésekben volt olvasható. Legújabb kötetébe ugyanakkor a költő harminchat Calvus-verset is beemelt. Lásd: Kovács András Ferenc, *Névtelen cserépdarab*, Csíkszereda, Bookart, 2023, 65–120.

² KERTI Anna Emese, „Verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!": Kovács András Ferenc Calvus-verseinek intertextuális hálózatáról (Catullus, Horatius, Ovidius), *Ókor*, 2019/4, 59–70. A tanulmányíró gyakorlatát követve használok a „KAF-Calvus” megnevezést a szerzői névvel való játék érzékeltetésére.

³ Kerti Anna Emese a verifikáció és elbizonytalanítás kettős retorikáját a „maszkfelöltés” és „maszklehullás” poétikájának címkéje alatt értelmezi. Lásd: Uő., A „maszklehullás poétikája”: Kovács András Ferenc Calvus-verseinek elidegenítő gesztusairól, *Jelenkor*, 2019/9, 910–916.

⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Hangok, jelek”: Kovács András Ferencről = K-SZ. Z., *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK – Kijárat, 1997, 137–138.

„Jó Catullusom, édes egy barátom!
 Bár Castalia szent vizét nem ittam
 én, csak Caecubus óborát, miközben
 ezt-azt róttam egy életen keresztül
 víg kedvvel kaparászva – nem reméltem
 volna, ám nekem is van egy kötetkém!
 Elkészült valahára már, s ha meg nem
 sértelek vele, Caiusom, ma végképp,
 végre néked ajánlanám, hiszen csak
 téged illet az érdem, és nem engem!
 Mert tán nélküled én sosem lehetnék
 költő... Annyira összenőtt a lelkünk,
 hogy már nem tudom, ó, melyik tömör sort
 írtam én, s melyiket te? Nem vagyok hát
 transzpadán csodagyermek én... S poéta
 sem, talán, ezer évekig világló –
 verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!”⁵

Ahogy az a recepció már megállapította, a verset szoros intertextuális kapcsolat fűzi Catullus 1. *carmen*jéhez:⁶

„Kit lepjek meg e kedves új kötettel,
 mit símára imént csiszolt a horzskő?
 Csak téged, Neposom, hiszen te szoktad
 semmiségeimet becsülni kissé,
 már akkor, hogy egész Itáliában
 mertél egymagad összefogni minden
 kort három – Jupiter! – tudós kötetbe,
 nagy munkával. E kis kötet tiéd hát,
 bármi s bármit is ér. S te add, kegyes szűz,
 hogy több századot is megérjen egynél!”⁷

⁵ KOVÁCS, *i. m.*, 65.

⁶ TAR Ibolya, *Kovács András Ferenc egyik álarca*, *Studia Litteraria*, 2015/1-2, 165–166. KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*”, *i. m.*, 60–61. Ezutóbbi tanulmány a KAF-Calvus verset Catullus 50. *carmen*jével is termékeny módon párhuzamba állítja.

⁷ CATULLUS *Versei*, Bp., Európa, 1978, 7. Az itt és a továbbiakban idézett Catullus-fordítások – amennyiben nem jelölöm másként – Devecseri Gábor munkái.

A két dedikációs költeményt a korábbi értelmezések mind poétikai, mind tartalmi síkon párhuzamba állították. Mindkét szöveg a Catullus-korpuszban gyakran előforduló időmértéket, a *hendecasyllabust* alkalmazza.⁸ KAF-Calvus verse a dedikáció tárgyára utaló passzus szóhasználatával tudatosan alludál az előzményszövegre („nekem is van egy kötetkém” – „E kis kötet tiéd hát”).⁹ Ugyancsak a két költemény közötti kapcsolatot erősíti, hogy mindkettőhöz társítható programadó funkció. Az 1. *carmen* esetében a címzettnek nyújtott felajánlást a megszólaló „kellemes új kötetkének” („*lepidum novum libellum*”¹¹), saját költői gyakorlatát pedig „semmiségeknek” nevezi. Metapoétikusan értelmezve mindez a catullusi költészet alexandriai hagyományba való ágyazottságát hangsúlyozza.¹² A pseudo-calvusi szöveg programadó rétege ugyanakkor abban a mechanizmusban ragadható meg, amely a különböző szerzői- és énpozíciók összemosisásával *pars pro toto* az egész KAF-calvusi szövegvilág működésmódját kommentálja, egyúttal szintén az irodalmi tradícióban való részeseledést jelölve.¹³ Érdemes közelebbről megvizsgálni, milyen módon konstruálódik meg a Catullust megszólító vers beszélője, hogyan viszonyul az így megképzett *persona* az 1. *carmenben* figurált énhez, és végül, hogy mindezáltal mi történik a dedikációs költemény architextusával KAF-Calvus szövegében.

Az első sor aposztrófikus felütését követően az én rögtön kijelöli saját pozícióját. A második és harmadik sorban megképzett szembeállításban Castalia – a múzsáknak szentelt parnassusi forrás – és Caecubus – Latium mocsaras bortermő vidéke – a költészetre, illetve a költői szerepre vonatkoztatott metaforikus jelölőkként értelmeződnek, amelyeken keresztül a versbeszélő egy alulstilizált pózba lép be: a szöveg által színre vitt „Calvus” inspirációja nem az isteni szférától származik – legfeljebb a borból („Bár Castalia szent vizét nem ittam / én, csak Caecubus óborát”). Az ezt követő, az írás gyakorlatára és tárgyára utaló szóhasználat a borivás közben „ezt-azt” „kaparászó” poéta képével fenntartja az alulpozicionált ént. Az önkicsinyítés retorikájával ugyanakkor már Catullus 1. *carmenje* is él, hasonlóan a költői önjellemzés összefüggésében: a dedikáló én itt szintén az ajánlott verseskötet értékét relativizálja („E kis kötet tiéd hát, / bármi s bármit is ér”). További párhuzam vonható a két szöveg között a versbeszélő megszólított-hoz való viszonyulása alapján, amely az aposztrófáló sorok magasztaló beszédmódjában érhető tetten. Mind a szerény(kedő) énpozíció, mind a megszólított dicsérete a dedikáció műfaji kódjaihoz sorolható poétikai elem. Mivel mind Catullus, mind KAF-Calvus verse

⁸ TAR, *i. m.*, 165.

⁹ A catullusi szöveg latin eredetije a kicsinyítőképzős *libellus* szót használja. Ezt a formát a Devecseri-fordítás – KAF-Calvus szövegével ellentétben – nem követi.

¹⁰ Uo. Továbbá: KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*”, *i. m.*, 61.

¹¹ Saját fordítás. A *carmen* latin szövegét a következő kiadásból idézem: C. Valerii CATULLI *Carmina*, rec. R. A. B. MYNORS, Oxford, Oxford University Press, 1960.

¹² William W. BATSTONE, *Catullus and the Programmatic Poem: The Origins, Scope, and Utility of a Concept = A Companion to Catullus*, ed. Marilyn B. SKINNER, Malden – Oxford – Carlton, Blackwell, 2007, 236.

¹³ KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*”, *i. m.*, 60–61. TAR, *i. m.*, 166.

ehhez az architextushoz igyekszik igazodni, mindkét költemény beemeli e két attribútumot a saját diskurzusába – ugyanakkor különböző módozatokban és eltérő következményekkel. Az 1. *carmen* szövegében aposztrófált Nepos esetében a *laudatio* az írói teljesítményre vonatkozik („...egész Itáliában / mertél egymagad összefogni minden / kort három – Jupiter! – tudós kötetbe, / nagy munkával.”). A megszólítotthoz és művéhez az alkotói merészség, a rövid terjedelem, a tudós irányultság,¹⁴ valamint a nagy munkát igénylő műgond esztétikai-írói erényei rendelődnek hozzá. A recepció jogosan vonatkoztatta a Nepos szövegének tulajdonított jellemzőket a Catullus-korpuszra is, figyelembe véve annak poétikai sajátosságait.¹⁵ A *carmen* költői alteregóként értelmezhető versbeszélője ennek megfelelően nemcsak az ajánlott kötetre vonatkozó szóhasználattal, hanem az adresszált alkotótárs magasztalásával is *ars poeticát* fogalmaz meg. A pszeudo-calvusi költemény ezt a metapoétikus gesztusokkal átítatott méltató beszédmodot radikalizálja. Saját alulpozicionálását folytatva a vers megszólalója minden költői teljesítményt a megszólítottnak tulajdonít („hiszen csak / téged illet az érdem, és nem engem!”), a következő sorokban pedig egyenesen az én és az aposztrófált másik közötti határt vonja kétségbe („Annyira összenőtt a lelkünk, / hogy már nem tudom, ó, melyik tömör sort / írtam én, s melyiket te?”). Efelől olvasva a nyolcadik sor „Caiusom” megszólítása is értelmezhető a lírai *persona* identitását destabilizáló gesztusként, ugyanis mind Calvus, mind Catullus ezt a *praenomen* viselte.¹⁶ Az ének a címzett személyébe való beolvadása kínálja fel a vers önkomentáló interpretációját: Catullus ebben a szövegvilágban „Calvus” költészetének lehetőségfeltétele.¹⁷ A KAF-calvusi költemény zárata ennek megfelelően különbözik el az előzményszövegtől: ez utóbbiban a megszólaló – amennyiben a bevett szövegváltozatot fogadjuk el autentikusnak¹⁸ – a „kegyes szüzet” megszólítva múzsai biztosítékért fohászodik a dedikált versek fennmaradása érdekében. A pszeudo-calvusi beszélő el-

¹⁴ A címzett egyfajta *poeta doctus*ként jelenik meg, nem függetlenül attól, hogy a *carmen* által megidézett szövege minden bizonnyal egy világtörténeti munka volt. Nepos kilétéhez és a Catullus-versben hivatkozott művéhez lásd: C. J. FORDYCE, *Catullus: A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1978, 83–85.

¹⁵ BATSONE, *i. m.*, 236.

¹⁶ Férfiak esetében a római névadási szokás szerint a három tagból álló név első eleme az ún. *praenomen* volt. Mivel relatíve kevés *praenomen* volt használatban, gyakran előfordult, hogy két férfi nevének az első tagja megegyezett. A nyolcadik sor az ebből adódó homályosságot aknázza ki, hogy elmossa a határt megszólaló és megszólított között. Talán nem túlzás a birtokos személyjeles forma („Caiusom”) alkalmazását – amely nem mellesleg a latin *vocativus* bevett átültetése a magyar fordításhagyományban – az én és az aposztrófált másik összemosódását fokozó implicit szerzői döntésként olvasni.

¹⁷ KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*”, *i. m.*, 60–61. TAR, *i. m.*, 166.

¹⁸ Az 1. *carmen* kilencedik sorának a legtöbb szövegkiadás által közölt változata („qualecumque; quod, <o> patrona virgo”), amelyet a magyar fordítások is alapul vesznek (köztük Devecseri: „bármi s bármit is ér. S te add, kegyes szűz,”) egy erősen romlott szöveghelyre alkalmazott filológusi konjektúra eredménye. A hely problematikájához és alternatív szövegkonstitúciós javaslatokhoz lásd: A. S. GRATWICK, *Vale, patrona virgo: The Text of Catullus 1.9*, *The Classical Quarterly*, 52(2002), 305–320.

lenben mellőzi az isteni szféra megidézését,¹⁹ hogy a zárlatban is a költőtárhoz fordulva szóljon saját költeményeiről („verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket!”). A szövegben adresszált Catullus tehát kulcsfontosságú szerepet játszik „Calvus” verseinek létrejöttében. A dedikáció műfajának összefüggésében ugyanakkor ez a szerep, ahogyan azt a KAF-calvusi én megkonstruálja, igencsak zavarba ejtő. A megszólaló saját magát radikálisan alulstilizálja, ezzel szemben minden költői ágenciát a címzetthez rendel, hogy végül a tizenharmadik sortól *expressis verbis* kétségbe vonja a dedikált versek szerzőiségét. Fennáll a lehetőség, hogy a versbeszélő egy olyan szövegegyüttest kínál fel a megszólítottnak, amely – legalábbis részben – a megszólítottól származik: a verseskötetet a kötet (társ?)szerzőjének ajánlja. Ebben az értelmezésben elmondható, hogy – szemben az 1. *carmennel*, amely nem ássa alá a lírai *persona* identitását, sem a szöveg műfajiságát – KAF-Calvus műve nemcsak a dedikáló én és az aposztrofált másik közötti határt bizonytalanítja el, hanem a dedikáció performatív gesztusának ironikus kifordítása által a játékba hozott architextus stabilitását is fenyegeti. Mindez egyáltalán nem idegen a vers programadó, metapoétikus jellegétől. Hiszen a szöveg ezáltal is színre viszi saját ráutaltságát Catullus költészetére.

A következő költemény a műfaji kódokkal való játéknak egy újabb minőségét képviseli:

„Két kis idyllt küldök, Cordatus. Az argosi Ióráól
szól az egyik, kit a bős, busa Juppiter égi hevülte
s Juno hitvesi bús dühe hajszolt báva tehénként
el Nemeából: durva böggöllyel csípte veszetté,
úzta a szűz Inachist, mint Furia, szárnyas Erinnys,
Ionia szirtjeinél, föl-alá, dús colchisi tájon,
át a világon, a víz peremén, míg nílusi parton
enyhületet lelt – majd Epaphust, buja memphisi éjek
s büszke bikák nagyurát, megszülte a nádsusogásban.
Persze, te ismered ezt is! A mondai gyorskocsigyepőlőt
már rövidebbre fogom... Nosza hát, vedd másodikul még
Endymiont, aki hajdan Olympia dísze, királya,

¹⁹ Egyetértve Kerti Anna Emese értelmezésével, miszerint a versben Catullus – *pace* TAR, *i. m.*, 166. – nem elsősorban mint múzsa vagy a múzsai jelenlét pótléka, hanem mint Calvus költészete „létezésének alapot és kiindulási pontot adó költői alteregó” jelenik meg. KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*, *i. m.*, 61. Ugyanakkor a versnek a *Névtelen cserépdarabban* közölt szövegváltozata felhívja az olvasó figyelmét, hogy a KAF-calvusi palimpszesztusban a Catullus-*carmen* múzsai megszólítására íródik rá a költőtárhoz forduló aposztrofikus szólam. „Calvus” versének tizenharmadik sorában ugyanis az „ó” felkiáltás ugyanazon a metrikai pozícióban foglal helyet, mint az előzményszöveg kilencedik sorában, közvetlenül a *hendecasyllabus* cezúrája után: „*qualecumque; quod, | <o> patrona virgo,*” „hogy már nem tudom, | ó, melyik tömör sort” (A költemény folyóiratban publikált változata ezt a párhuzamot nem teszi lehetővé: „Annyira összenőtt a lelkünk / már, hogy nem is tudom – melyik sort / írtam én s melyiket te?” Jelenkor, 1999/6, 585.). Természetesen mindez csak az előző lábjegyzetben tárgyalt filológiai körülményeket figyelembe véve érvényes.

tiszta Diana kegyeltje, Selene álma, szerelme
 volt – s ma is alszik a mélyben, a hűvös latmosi hegyben,
 holdragyogásban, tán örökifjan, mint a halottak..
 Ejsze, a harmadikon biza bütykölök egy picikét még,
 mert Hermaphroditus meg Salmacis isteni vágya
 tárgya a műnek - azonban e harmadik is kutyaszart ér!
 Érted-e?... Éppen azért adom én neked, ím, eme kettőt:
 csapnivaló, csenevész, tunya vázlatok, ósdik, esendők.
 Dobd hamar őket a súlyba! Fiókod mélyire dugd el,
 vesd le a ládafiának örök, dúlt kárhozatába –
 nyelje el árnyukat dolgok özönlő Orcusa... Kérlek,
 Cordatus, ki ne add soha, meg se mutasd soha másnak –
 csak nekem adj valamit, koma, értük végre fizess meg!”²⁰

Az első sorban felvázolt alaphelyzetből kiindulva (miszerint a versalany a megszólítottnak küldi verseit) a befogadó a Catullushoz címzett szöveghez hasonlóan itt is egy dedikációra számíthatna. Ezután azonban a versbeszélő – immár mint narrátor – az Iórról szóló mű cselekményének összefoglalásába kezd. A szöveg ezen a ponton a római irodalomtörténetet „reáliát” hozza játékba: a valódi Calvus művei között ténylegesen létezett egy *Io* című *epyllion*, amelyből ugyanakkor csak töredékek maradtak fenn.²¹ E kisepikus műfajjal és annak beszédmódjával kapcsolatos elváráshorizontot ezért elsősorban Catullus 64. *carmen*je, a legjelentősebbnek mondható teljes terjedelmében fennmaradt római *epyllion* teremti meg. A calvusi *Io* felidézése ezért a neóterikus költőtárs elbeszélő költeményét figyelembe vevő intertextuális olvasásra invitál. Illeszkedve a műfaji elvárásokhoz, KAF-Calvus szövege az epikus diskurzus felé közelít: a címzettnek szánt művek cselekményét összefoglaló passzusok az epikus architextusra jellemző bevezető szövegrész, a *prooimion* (azon belül a *propositio*) beszédmódját emelik be a hexameterben íródott versbe.²² A lexémák és a szintagmák szintjén az *epitheton ornans* („büszke bikák nagyurát”), a patronimikus forma („Inachis”) valamint a származásra utaló jelzős szerkezet („az argosi Iórról”) szavatol az eposzi modalitásért. Mindazonáltal az epikus elbeszélésmód elvárt menete – Catullus *epyllion*jához hasonlóan – a pszeudo-calvusi szövegben is rövidesen megakad. Amíg az előbbi felhagyja a bevezetett történet elbeszélésével, hogy hirtelen egy új cselekmény-

²⁰ Alföld, 1999/11, 13–14.

²¹ Egyes KAF-Calvus szövegek az irodalomtörténetileg létező Calvus fragmentumait is beemelik. Lásd: KERTI, „Verseimbe te fűjj...”, *i. m.*, 64.

²² Ezzel is megidézve – többek között – a 64. *carmen*t, amelynek bevezetőjében a narrátor szintén egy mitikus elbeszélést (az Argo-történetet) foglal össze: „Pelion-ormi fenyők, ős törzsek, mondja a monda, / úsztak rég szépen Neptunus tiszta vizében / Phasis habjaihoz s Aeetes partpereméhez: / válogatott daliák raja, Argos színe-virága / Colchisból az aranygyapjút elorozni kívánva / mert sós áradaton tovasiklani fűrge hajóval, / tengeri kék tükröt simogatni fenyőfa-lapáttal;” CATULLUS, *i. m.*, 85–86.

elembe kezdjen,²³ addig az utóbbi a tizedik sorban magát a narrációt is hirtelen felfüggeszti: a megszólaló az elbeszélői pozícióból kilépve megszólítja a címzettet („Persze te ismered ezt is!”). A vers intertextuális horizontja ezt követően tovább tágul: az eddig megidézett Catullus-költemény mellett a szövegnek egy ovidiusi rétege is megképződik az eposzi beszédmód alkalmazása, az Io-történet, valamint Hermaphroditus és Salmacis mítoszá-
nak említése által, amennyiben mindez a *Metamorphoses*re utaló allúzióként olvasható.²⁴ Az ovidiusi és a KAF-calvusi szövegek közötti kapcsolatot tovább erősíti az a mindkét mű által előszeretettel alkalmazott műfaji kódolási stratégia, amely az epikus konvenciókhoz való igazodásban és egyben e konvencióktól való eltérésben nyilvánul meg.²⁵ „Calvus” költeménye ugyanis nem tartja fenn a *prooimionszerű* nyitányban megkezdett megszólalás-
módot, sőt, a verskezdetet jellemző epikus beszédmód és a vers második felében figurált én közötti kontraszthatással az eposzköltő szerepét is dekonstruálja. E szerep fokozatosan válik egyre ironizáltabbá, kezdve a megszólaló által tárgyalt három költemény – egyre rövidebb – *propositiói* közé ékelt aposztrofikus kiszólásokkal. Az első ilyen megszólításban a mitikus történetek elcsépelet tematikai készletként jelennek meg („Persze, te ismered ezt is! A mondai gyorskocsigyepőlőt / már rövidebbre fogom...”), majd ezt követően a szóhasználat is egyre távolodik a verskezdet diskurzusától: a „nosza” és az „ejsze” szavak meglehetősen elütnek egy eposzi narrátor nyelvhasználatától, mint ahogy a tizenhatodik sorban említett „bütykölés” is aligha utalhatna egy múzsai ihletettsé-
gű poéta alkotási folyamatára. A versbeszélő ezután még inkább lefokozza az általa felvett költői szerepet, amikor a tizennyolcadik sorban kinyilvánítja a készülő művéről, hogy „kutyaszart ér”. A címzettnek szánt két költeményre zúdított negatív jelzők litániáját követően az epikus magaslatoctól egyre inkább leváló én végül felfedi a szóban forgó szövegek megalkotását motiváló valódi szándékát („...csak nekem adj valamit, koma, értük végre fizess meg!”). Az isteni inspirációt implikáló eposzi diskurzus a szöveg végére pusztá megélhetési költészetként lepleződik le. Ezt a leleplezést a vers egy újabb műfaji kód játékba hozásával hajtja végre: a felerősödő vulgaritás, a pejoratív jelzők, valamint a kérlelhetetlenül kritikus hangoltság által

²³ A kiséposz narrátora a tizenkilencedik sorban elhagyja az argonauták történetének tárgyalását, hogy az elbeszélés témáját Peleus és Thetis esküvője felé terelje: „Ott Thetisért Peleus, mondják, lobbant szerelemre, / ott Thetis emberrel majdan nászt ülni nem átalit, / ott Thetis és Peleus nászát Jupiter helyeselte.” *Uo.*, 86.

²⁴ A *Metamorphoses*ben az Io-történethez lásd: I. 568–746. Hermaphroditus és Salmacis mítoszához lásd: IV. 271–415. KAF-Calvus *Ió-töredék* című szövege az ovidiusi költemény Devecseri Gábor-féle fordítását emeli be. Ezzel egy többirányú intertextuális mozgás létesül a *Metamorphoses* (illetve annak magyar fordítása), az *Ió-töredék*, valamint a Cordatus-vers között, amely KAF-Calvus szövegvilágában a fragmentumokban fennmaradt *epyllion* kontextualizálja. Lásd: KERTI, „*Verseimbe te fűjj...*”, *i. m.*, 64.

²⁵ A *Metamorphoses* kedvelt eljárása az epikus diskurzus kibillentésére az eposzon kívüli – és azzal nem ritkán ellentétes hangoltságú – műfaji kódok megidézése. A számos példa közül lásd az első könyv metapoétikusan értelmezhető Apollo és Daphne-epizódját (452–567), amelyben az epikus szövegbe a szerelmi elégia beszédmódja ékelődik. Az epizód értelmezéséhez lásd: Stephen HARRISON, *Ovid and genre: evolutions of an elegist = The Cambridge Companion to Ovid*, ed. Philip HARDIE, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town, Cambridge University Press, 2002, 88.

a szöveg második fele az invektívák²⁶ megszólalásmódját idézi („...e harmadik is kutyaszart ér! / Érted-e?... Éppen azért adom én neked, ím, eme kettőt: / csapnivaló, csenevész, tunya vázlatok, ósdi, esendők.”). Leegyszerűsítő lenne ugyanakkor a vers műfajiségének értelmezését lezárni azzal, hogy a szöveg „tulajdonképpen” invektíva. A költeményben ugyanis az erőteljes stílusterést követően is található az epikusság modalitásához igazodó poétikai elemek. Különösen markáns ebből a szempontból a huszonharmadik sor, ahol a megszólaló nyelve metaforizálttá válik („nyelje el árnyukat dolgok özönlő Orcusa...”). A trópus a megszólítottak küldött kéziratokat a fiókban mint alvilágban vesződő árnyakat ábrázolja. E rövid *katabaszisz* által, bár ironikusan, de visszaidéződik a felütést jellemző epikusság egy döntően invektivikus szóhasználatot érvényesítő szövegkörnyezetben. Ennél jelentősebb körülmény, hogy a vers csaknem végig megtartja a daktilikus hexametert. Az invektíva diskurzusa ezáltal az eposz időmértékéhez rendelődik hozzá, feszültséget generálva versforma és beszédmód között. Mindössze egyetlen ponton, az imént említett huszonharmadik sorban siklik ki a metrum, ahol egy beékelődő krétikus által a hexameter megbicsaklik:

nyelje el **árnyukat** dolgok özönlő Orcusa... Kérlek,

— U U | — U — | — U U | — — | — U U | — —

Az epikus megszólalásmódot ideiglenesen visszahelyező passzus megbontja az eposzi verselést, miközben az epikusságot nélkülözni látszó sorok hibátlanul fenntartják azt. A Cordatusnak üzenő KAF-Calvus vers így a játékba hozott és visszájára fordított architextusok között oszcillál ahelyett, hogy maradéktalanul igazodna egyetlen műfaj kódjaihoz. Szubverzívnek hat mind az eposz, mind az invektíva elváráshorizontjához képest, nem beszélve a legelső sor által röviden felvetett dedikációról.²⁷ Mindez nem jelenti azt, hogy a költemény teljes egészében szakítana az általa megidézett tradícióval. „Calvus” szövegének saját műfajiségét problémássá tevő működésmódja felé mutatnak a fentebb említett catullusi és ovidiusi intertextusok, amelyek hasonló mechanizmusokkal operálnak.²⁸ A vers a vendégszövegeken keresztül jelöli, hogy az architextualitás szétírásának gesztusa – tűnjön bármennyire radikálisnak – már eleve az irodalmi hagyományon belül áll.

Az utolsó helyen tárgyalt vers esetében a horatiusi poétika képezi az elsődleges viszonyítási pontot:

²⁶ „Invektíva” alatt azt a támadó, gúnyos, akár vulgáris beszédmóddal élő, megszólítottjának a leleplezését intencionáló, műfajként is definiálható diskurzust értem, amely az antikvitás irodalmában mind prózai, mind verses formát alkalmazó textusokban tetten érhető. A dolgozat horizontjából ugyanakkor elsősorban az invektíva catullusi hagyománya a releváns.

²⁷ Hiszen a megszólaló csak azért küldi a verseit a megszólítottnak, hogy a fiókba zárja őket.

²⁸ A 64. *carmen* egy egymással ellentétes jelentéseket implikáló, változatos modalitású vendégszövegekből szőtt textúráként mutatkozik. Lásd: Julia Haig GAISSER, *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, *The American Journal of Philology*, 116(1995), 579–616. A *Metamorphoses* intenciója pedig – amennyiben elfogadjuk Joseph Solodow értelmezését – egyenesen az, hogy a sokféle architextus beemelésével magát az irodalmi műfajok szerinti gondolkodást problematizálja. Lásd: Joseph B. SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill – London, The University of North Carolina Press, 1988, 32–33.

„Emlékoszlopokat, hír hamis érceit,
 hörgő pléhoszorút ünnepi seggfejek
 úrlő homlokain s aetheri fércművek
 díját megvetem én – mind potya, Pollióm!
 Túl gyakran megesik, hogy butaság tarol,
 gyűjt álérdekeméért gyatra ovációt,
 olcsó delphi babért, bamba dicsérgetést,
 bár csak babszemet ér dalnoki pályabér,
 mit gőggel besöpör sanda segédtanonc,
 s lantját pöngeti fád phoebusi pózban, ó,
 mert parnassusi bérc trónusa várja már
 poshadt közbudikon bölcs valagát – ha költ,
 hasgörcs, székrekedés közt siketült, merev
 szarrá szobrosodik benne az ihlet. Ej,
 szajha lett a kegyes Melpomene, komám,
 s kérded: mit hagyok itt? Verseket – és örök,
 szép emlékjelemül tán csak a víg időt.”²⁹

A műnek az *Ódák* III. könyvének 30. *carmen*je az egyértelmű előzményszövege:

„Emléket hagyok itt, mely ércnél maradóbb
 s a királyi gulák ormánál magasabb,
 éhes záporosó, bamba-dühös vihar
 el nem döntheti ezt, állja a végtelen
 évek hosszú sorát s a rohanó időt.
 Meg nem halhatok én. Azt, ami bennem a jobb,
 sír se földheti már: átnövök az Időn,
 nőve hírben, amíg a Capitolium
 szent lépcsőire hág Pappal a néma Szűz,
 s zengik majd, hol a gyors Aufidus elzuhog
 s gyérvízű Daunus földmivelők népén
 országolt, hogy aki semmiből égre tört,
 én szabtam görögök mértékére latin
 verseket legelőbb. Büszke lehetsz reám,
 adj hát érdememért Delphi-babért nekem
 s légy kegyes, koszorúzd, Melpomené, hajam.”³⁰

²⁹ KOVÁCS, *i. m.*, 98.

³⁰ Az ódát Kosztolányi Dezső fordításában idézem. Lásd: Quintus HORATIUS FLACCUS *Összes versei*, szerk. BORZSÁK István, DEVECSERI Gábor, Bp., Corvina, 1961, 665.

KAF-Calvus verse több – a recepció által is hangsúlyozott³¹ – tartalmi-poétikai egyezést mutat a horatiusi hypotextussal. A közös motívumkincs (a mindkét szöveg felütésében megjelenő emlék(oszlop), a Kosztolányi-fordítás megfogalmazásához igazodó „delphi babér”, az ércmetafora, Melpomene megszólítása stb.) mellett a legmarkánsabb szövegközötti elem az óda latin eredetijének a hypertextusban lévő auditív lenyomata („lauro cinge volens, Melpomene, comam.”³² „szajha lett a kegyes Melpomene, komám,”). A *carmen* félsorának eme beíródása kicsinyítő tükörként reprezentálja egy plauzibilis értelmezését az egész KAF-Calvus-vers előzményszövegéhez való viszonyának: a horatiusi mű patetikus hangoltságát leépítve, az abban felkínált költői pozícióval polemizálva, azt nevetségessé téve a hypertextus az ellentétébe fordítja az óda jelentését.³³ A kontraszt – a Cordatus-vershez hasonlóan – szintén az invektíva műfaji kódjai révén létesül: a megszólaló elmarasztaló hangja a vulgaritás regiszterét mozgatja mind a szókészlet („seggfejek”, „szarrá”), mind a metaforahasználat szintjén. Érzékletes példa az utóbbira a tizenegyedik sortól kezdődő, az üritési folyamatokat mint azonosítót kiaknázó, a catullusi gúnyversek szövegvilágát idéző kép.³⁴ KAF-Calvus verse így a neóterikus „kortárs” által kedvelt architextust és annak beszédmódját hozza játékba, hogy szembehelyezkedjen a Horatius-ódát jellemző fennköltség diskurzusával: ami az egyikben isteni dicséretet érdemlő alkotói teljesítmény, az a másikban az egyik legtabusítottabb testi működésként jelenik meg. Mindezek ellenére mégsem elegendő, ha előzményszöveg és hypertextus viszonyát pusztán oppozícióként határozzuk meg. A két költemény énfigurációja ugyanis a különbségek ellenére is párhuzamba hozható. A horatiusi megszólaló markánsan – és első olvasásra úgy tűnhet, minden ellentmondás nélkül – felülpozicionálja önmagát. Az első sor hangsúlyos énbejelentését követően³⁵ a lírai alany halhatatlanságot jósol magának az elkészült műegyüttes révén, amelyet – mint énjének részét – szintén örökéletűnek tételez („...állja a végtelen / évek hosszú sorát s a rohanó időt. / Meg nem hal-

³¹ Lásd: KERTI, „Verseimbe te fűjj...”, *i. m.*, 67–68.

³² Q. HORATI Flacci *Opera*, ed. Stephanus BORZSÁK, Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1984, 101. Az ódát a továbbiakban ebből a kiadásból idézem.

³³ POLGÁR Anikó, *Calvus, avagy a műfordítás paródiája* = Uő., *Catullus noster: Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2003, 216–217.

³⁴ A Catullus-invektívák ugyanis előszeretettel ábrázolják a különböző testi megnyilvánulásokat – köztük az üritési folyamatokat is. Lásd például a 23. *carmen*: „sohasem kakálsz egy évben / tíznél többször, az is kemény, keményebb, / mint a bab s a kavics, ha ujjaid közt / morzsolod, se kaparsz kezedre szennyet.” CATULLUS, *i. m.*, 40.

³⁵ Kosztolányi Dezső fordítása nem egészen adja vissza a latin szövegben megképzett erőteljes megszólalói jelenlétet: „Exegi monumentum aere perennius”. Az *exegi* E/1-es alakja által az én egy retorikailag kitüntetett pozícióban, az óda legelső szavában megjelenik. Az ige *perfectuma* továbbá – lévén, hogy a költemény az *Ódák* első három könyve által képzett kompozíció záróverse – a beszélő által lezárt, tökéletesített műegyüttesre utal. A vers szöveggörnyezetében ugyanis az *exegi* nem csak annyit jelenthet, hogy „elvégeztem” vagy „befejeztem”, hanem azt is, hogy „tökéletesre csiszoltam” (lásd: R. G. M. NISBET, Niall RUDD, *A Commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 367–368.). Erőteljesebb állítás ez az elkészült kötetéről és a költői énről, mint amit a fordításban lévő „hagyok” konnotál.

hatok én. Azt ami bennem a jobb / sír se földheti már”). Miután a szerény körülmények közül felemelkedő, jelentőségteljesen újító költőként megformált beszélő saját jövőbeli hírnevét taglalta („s zengik majd [...] / hogy aki semmiből égre tört, / én szabtam görögök mértékére latin / verseket legelőbb.”), Melpomenét hívja fel, hogy helyezze fejére a megérdemelt babérkoszorút („s légy kegyes, koszorúzd, Melpomené, hajam.”). A múzsa felszólításának erőteljes performativitása tetőzi be tehát a versbeszélő felülstilizálását. KAF-Calvus megszólalója úgy tűnhet ehhez képest, mintha egy földhözragadtabb diskurzust működtetne. Elvégre nem szólítja meg az isteni szférát, nem jósol magának kivételes hírnevet, mindössze annyit állít, hogy – a magasztos *monumentum* helyett – pusztán a költeményeit hagyja hátra a maguk csupaszságában („s kérded: mit hagyok itt? Verseket”). A szövegben elítélt költőszereppel szemben alkalmazott invektivikus nyelv által ugyanakkor hangsúlyossá válik egy meglehetősen határozott, jól körvonalazható versbeszélő jelenléte. A kárhoztatott poétai magatartástól, annak attribútumaitól az én rögtön az első mondatban élesen elhatárolja magát („Emlékoszlopokat, hír hamis érceit / (...) /... aetheri fércművek / díját megvetem én”), hogy aztán gnómius általánossággal mondjon ítéletet („Túl gyakran megesik, hogy butaság tarol”). Hasonló modalitás érvényesül a taglalt költői szerepet leleplezni kívánó passzusban („bár csak babszemet ér dalnoki pályabér, / mit góggal besöpör sanda segédtanonc”), amely a fentebb tárgyalt anyagcserre-metaforába mint egyfajta invektivikus *climax*ba torkollik. Ezt követően, összegző jelleggel idézi fel a beszélő Melpomene alakját, a Horatius-óda hangzását mintegy retorikus zárlatként újraalkotva a kritikai gondolatmenet végén. Az ilyen módon retorizált támadó hangnem által a KAF-calvusi én a leleplezni kívánt költői magatartással szemben felsőbbrendűnek mutatkozik, egy olyan beszédpozícióba helyezkedve, amelyből magabiztosan ítélni meg az irodalmi szcénát. A vers szemantikailag szembeállítja magát a horatiusi költeménnyel, ennek ellenére mégis egy hasonlóan asszertív énnel kénytelen operálni, mint a célba vett szöveg: az asszertivitás az ódában a költői önfelmagasztalás, az invektívában az élesen elmarasztaló kifejezőmód révén képződő magabiztos énpozíció által létesül. Mindezt figyelembe véve nem jelentéktelen körülmény, hogy a „calvusi” beszélő hangja is ugyanúgy a kis aszklépiadészi sorok időmértékének kötöttségei között szólal meg, mint Horatius *carmen*jének felstilizált énje.³⁶

Ugyanakkor ez az ódai én nem feltétlenül annyira stabil, mint ahogy az eddig leírtakból tűnhetett. Stephen Harrison olvasata szerint a Horatius-szöveg alanya, miközben saját eljövendő hírnevéről értekezik, egy önleértékelő csavarral is él. A Horatius szűkebb páttriájának folyójára és mitikus királyára tett utalás által („hol a gyors Aufidus elzuhog / s gyérvízű Daunus földmívelők népén / országolt”) a megszólaló – mint horatiusi alteregó – az utókor által tanúsított elismerést saját szülőföldjének területére korlátozza.³⁷ Figyelembe véve az ironikus olvasat lehetőségét, a két szöveg között egy újabb párhuzam

³⁶ A Kosztolányi-féle fordítás olykor eltér a metrumtól, a latin eredetiben viszont a verselés végig szabályos.

³⁷ Stephen HARRISON, *Horatiusi önreprezentációk*, ford. TAMÁS Ábel, Ókor, 2011/1, 6.

zam válik láthatóvá: mindkét költemény magába kódolja saját jelentésének a kifordítását. Az óda megszólalójának felülpozícionáltságára egy énefokozó gesztussal válaszol, KAF-Calvus alkotása pedig, miközben a szemantika szintjén támadja saját hypotextusát, az előzményszövegre való ráutaltságát is jelöli.

Kovács András Ferenc itt értelmezett művei, bár eltérően konstruálják meg saját énekeiket és különbözőképpen viszonyulnak az általuk játékba hozott műfaji kódokhoz, egy bizonyos tendenciában közös működésmódot mutatnak: olyan poétikai mechanizmusokkal igyekeznek felülírni a megidézett inter- és architextusokat, amelyek a beemelt vendégszövegekből szintén kiolvashatóak. A három KAF-Calvus vers ennek megfelelően egyszerre értelmezi újra az antikvitas tradícióját és mutatja fel annak folyamatos recepcióképességét.



Moklovsky Réka (1994) Miskolc. A Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskola Modern Filozófia Doktori Programjának doktorjelöltje. Kritikákat ír.

Moklovsky Réka

„KI MONDTA, HOGY A SZERELEM CSAK GYENGÉD ÉS KELELMES LEHET?” – A FREUDI PSZICHOANALÍZIS SZEREPE ELFRIEDE JELINEK ÉS MARY GAITSKILL NŐI KARAKTER-ÁBRÁZOLÁSÁBAN¹

BEVEZETÉS

Elfriede Jelinek 1983-as regénye, *A zongoratanárnő*, és a Mary Gaitskill 1988-as *Bad Behavior* (Rossz viselkedés) címet viselő novelláskötetében szereplő *Secretary* (Titkárnő) című novella között számos párhuzamot fedezhetünk fel, mint amilyen a címszereplők szüleikkel való komplikált viszonya, sokáig megőrzött gyermeki státusza, önsértése vagy problémás szexuális élete. Ezeknek a szépirodalmi alkotásoknak az elemzése, az eszméletörténeti előzmények, lehetséges hatások kutatása során eljutottam Sigmund Freud olyan műveire, mint *A mindennapi élet pszichopatológiája*, *A nőiség*, *Az ősvalami és az én*, *a Három értekezés a szexualitásról* és *a Totem és tabu*.

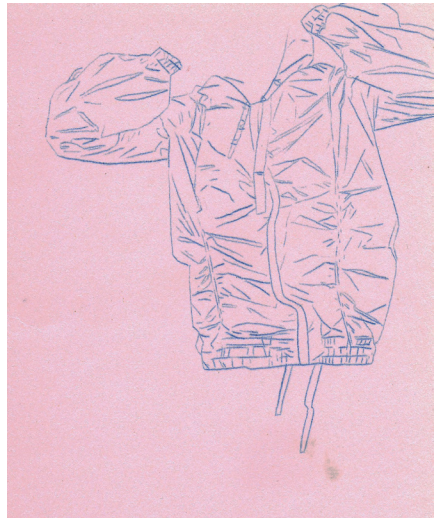
A felsorolt művek között van 1901-es és 1933-as is, vagyis tanulmányomban nem egy korszak szellemi termését veszem figyelembe, ugyanakkor nem célozom az egész életmű fedése sem, hanem bizonyos fel-felbukkanó, a kutatásom szempontjából releváns motívumok érdekeltek. A pszichoanalízis nagy alakjai közül azért Freudra esett a választásom, mert az ő munkássága olyan szinten jelen van a köztudatban, hogy könnyen elképzelhető, hogy szépírók is olvassák, ismerik az elméleteit, hatással lehetett irodalmi művek megalkotására.

Tanulmányomban kísérletet teszek annak vizsgálatára, hogy a kiválasztott szerzők írásai, elsősorban azok nőképei milyen viszonyban állnak a freudi teóriákkal, elmondható-e, hogy a női karakterek ábrázolásában, a női attribútumok meghatározásában bizonyos közelítésmódokat, elképzeléseket, hangsúlyokat kölcsönöznek tőle. Többek között arra a kérdésre keresem a választ, hogy ha Jelinek és Gaitskill támaszkodnak a freudi pszichoanalízis belátásaira, akkor azzal implicit módon átveszik-e a Freud munkásságából kiolvasható rejtett, ugyanakkor nagyon határozott nőfelfogást is. Elengedhetetlennek tartom továbbá a kétezres évek legelején a *Titkárnő*ből készült, Steven Shainberg jegyezte filmadaptáció diskurzusba emelését, melyet talán helyesebb önálló, a novella inspirálta alkotásnak nevezni.

¹ A tanulmány alapját képező szöveg a Magyar Filozófiai Társaság *Létezik-e női filozófia?* című konferenciáján hangzott el 2022. március 25-én.

ÖNSÉRTÉS ÉS FIZIKAI REAKCIÓK MINT ELVÉTÉSEK

Steven Shainberg – aki Erin Cressida Wilsonnal közösen írt forgatókönyvet Mary Gaitskill novellájából – 2002-es filmjének nyitójelenetében a címszereplő Lee Holloway (Maggie Gyllenhaal) – vagyis a novel-labeli Debby Roe – éppen „kiszabadul” az intézetből, ahol az elmúlt időszakot terápiás céllal töltötte, miután egy „baleset” fényt derített arra, hogy vagdossa magát. Ő utal így arra az esetre, amikor mosogatás közben meg akarta vágni magát, ám megszaladt a kezében a kés, és az édesanyja észrevette, mi történt. Az, hogy túl mélyre vágott, valóban baleset, ám maga a vágás szándékos, tudatos, visszatérő cselekedet volt – ő tette magával, nem megtörtént vele. Sigmund Freud *A mindennapi élet pszichopatológiájában*



a pszichoneurózis súlyosabb eseteiben betegség tünetként fellépő önsértéssel kapcsolatban leírja, hogy a tudattalan szándék közreműködésének egyik árulkodó jele, hogy az illető feltűnően nyugodt marad az állítólagos balesetnél.² Lee is szenttelen hangon számol be a történetekről; csak azt nem érti, hogyan hibázhatott, hiszen már hetedikes kora óta tesz kárt a testi épségében. „A saját testen okozott, de nem teljes önmegsemmisítésre irányuló sérülés kultúránk jelenlegi állapotában nem is tehet egyebet, minthogy véletlenséggel álcázza magát”³ – írja Freud. Ez a fajta leplezés, tabusítás nyilvánul meg abban, hogy Lee családjából egyedül az anya reagál a lányával történetekre: először, amikor elővigyázatosságból elzárja az éles tárgyakat, majd, amikor megkönnyebbülve hallja Leetől, hogy leveheti a szekrényről a lakatot, mert már nem érez késztetést arra, hogy megsebezze magát. Ebből az esetből is látszik, hogy szülői féltése, gondoskodása olyan formát ölt, hogy Lee gyermek marad mellette, így nem nyílik lehetőségük valódi, felnőttek közötti kommunikációra, az önsértést kiváltó okok felderítésére, a trauma feldolgozására.

Freud szerint „bizonyos mértékű megsemmisítési törekvés sokkal több emberben megvan, mint ahánynál érvényt szerez magának; az önsértés rendszerint kompromisszum az említett ösztön és a még ellene működő erők között”;⁴ az önvád, az önbüntetési törekvés egyik lehetséges megjelenési formája.

A titkárnő egyik jelenetében Lee tanúja lesz annak, hogy állását elveszítő, alkoholista apja verbálisan és fizikailag bántalmazza az anyját, felkapja a vízforralót, és egy pillanatig úgy tűnik, a forró, nehéz tárggyal kiáll az apja ellen és megvédi az anyját, ám az indulatát

² Sigmund FREUD, *A mindennapi élet pszichopatológiája*, ford. GERGELY Erzsébet, LUKÁCS Katalin, Bp., Gabo, 2016, 212.

³ *Uo.*

⁴ *Uo.*, 214.

önmaga ellen fordítja. Önszembzésének oka az apjával való kapcsolatában, annak alkoholizmusában gyökerezik, láthatóan mindig akkor tör rá a késztetés, amikor a férfi állapota rosszabbra fordul, amikor cserbenhagyja őt – ez az, amivel nem tud másképp megbirkózni.

Elfriede Jelinek *A zongoratanárnő*⁵ című regényének egy múltidéző jelenetéből megtudjuk, hogy az anyja és a nagyanyja által féltve őrzött, a vele egykorúak társaságától és szórakozásaitól többnyire elzárt főszereplő, Erika Kohut⁶ szexualitása ott tört utat magának, ahol tudott: a félmeztelen unokabátyjával való birkózás közepette. Azonban már ezt megelőzően is vagdosta magát egy borotvapengével. Mint Erika életének más területein, itt is az önrendelkezés, az irányítás, a dominancia látszata jelenik meg: nem akar gyengének, alávetettnek tűnni, lázad az anyai intés ellen, ami minden veszélytől óvja, mindeközben saját kezének kiszolgáltatottja: egy rossz mozdulat, s akár el is vérezhet. Nem véletlen, hogy a két kiemelt hely, ahol szereti megvágni magát, a *keze*, a zongorázás eszköze, és az *alteste*, nőiességének, szexualitásának központja.

„Az alteste és a félelem barátságos szövetségese, csaknem mindig együtt jelentkezik. Ha a két barát közül az egyik kopogtatás nélkül belép a fejébe, biztos lehet benne, a másik sincs már messze. Éjszaka az anya ellenőrizheti, hogy kezét a paplan fölött tartja-e, ám a félelem ellenőrzéséhez már meg kellene lékelni a koponyát, s személyesen kitisztítani belőle a félelmet.”⁷

Aminek a gyönyör forrásának kellene lennie, az Erika esetében a szenvedés, az ártás. A hosszú várakozás után elérkező magány pillanataiban Erika a maga módján, a borotvapengével fedezi fel a testét. Jelinek úgy írja le az önvagdosást, mint hobbit. Erika kísérletezik, hogy meddig mehet el, s közben nem érez fájdalmat. Ezzel próbál áthatalni saját testének barikádján, így próbál rést ütni azon, ami minden értelemben zárt. Mindeközben úgy gondol rá, mint ami hiába a sajátja, „rettenetesen idegen”.⁸

⁵ A műről írt tanulmányomat lásd: MOKLOVSKY Réka, *Az intellektualitás és a szexualitás zongorajátéka – Elfriede Jelinek: A zongoratanárnő című regényének elemzése = Tavaszi Szél – Spring Wind 2019*, szerk. BIHARI Erika, MOLNÁR Dániel, SZIKSZAI-NÉMETH Ketrin, Bp., Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2020, II, 26–36. <https://www.dosz.hu/fil/68e69fd9fe1db0b6493b4bc651c47f91b3dba2db60f56ee1b29d5032b4e9cfb6> [Letöltés ideje: 2023. 11. 20.]

⁶ A név akár utalás is lehet Heinz Kohut osztrák származású amerikai pszichoanalitikusra, a szelf fogalmának megalkotójára. Ő a szelfet önálló egységként kezelte, melynek fejlődését Freuddal ellentétben a szexuális fejlődéssel párhuzamosnak, ám attól függetlennek gondolta el, amely a narcizmus ősi archaikus formáitól az érettebb formák felé halad. „Heinz Kohut szerint a primer narcizmuson át (a kisgyerek eredeti önszeretete) megy végbe a *magáratalálás*, aminek »szekunder autonómiához« kell vezetnie. A narcisztikus zavar magját és ezzel a neurózis fő okát a személyes én hiányos struktúrájában, ugyanakkor a fogyatékos személyes ében látja.” Hellmuth BENESCH, *SH atlasz – Pszichológia*, ford. Dr. ALPÁR Zsuzsanna, Bp., Springer Hugarica, 1994, 377.

⁷ Elfriede JELINEK, *A zongoratanárnő*, ford. LŐRINCZY Attila, Dunaújváros, AB OVO, 1997, 72.

⁸ *Uo.*

„Jól bánik a pengével, hiszen neki kell borotválnia az apját, a gondolatok és akarat nélkül való, tökéletesen üres homlok alatt a puha atyai arcot.”⁹ Az önvagdosás eltávolítja az anyjától, ugyanakkor közelebb hozza az apjához, hiszen az ő borotváját használja; talizmánként utal rá, ez az öröksége, miután gondozásba adták az eszét vesztett férfit. Az apa képében megtestesül maga a férfi: nem lehet rá számítani; fel kell készülni, hogy alkalmatlansága hamar bebizonyosodik, és a nőnek csalódnia kell.

Amíg Freud azt írja, „[a]z öncsonkítás valamikor régen a gyász bevett és elfogadott jele volt, megint más korokban a vallásosságnak és a világról való lemondásnak szolgálhatott kifejezésül”,¹⁰ addig Jelineknél ellenszegülés az „atyaisten” és a „természetanya” akaratának, az egységet alkotó, egymáshoz rendelt dolgok erőszakos szétválasztása, tiltott cselekedet, amely megbosszulja magát.

Freud az elesésről, megbotlásról, félrelépésről, megcsúszásról azt állítja, hogy nem minden esetben csupán a motorikus cselekedetek véletlen elhibázásai; a testegyensúly feladásában visszafojtott fantáziálások nyilvánulhatnak meg.¹¹ Ehhez hasonlóan többletjelentéssel bíró fizikai reakciók jelennek meg *A zongoratanárnőben*: amikor Erikának az érzelmeiről kellene beszélnie fiatal tanítványával, Walter Klemmerrel, köhögőrohamot kap, illetve az egyik együttlétük során, orális szex közben elhányja magát.¹² Erika torkán akadnak a szavak, „nem tudja lenyelni”, ami történik vele: azt, hogy nem az ő kezében van az irányítás, hogy kiszolgáltatott és sebezhető egy férfi előtt. Ezek a testi megnyilvánulások szimbolikusak, túlmutatnak önmagukon, de tudattalanok, nem idézhetőek elő szándékosan. A kifejező a kifejezett érzelmi tartalom elől menekül, a kifejezésben egyszerre rejtőzik el és mutatkozik meg, ebben az aktusban meghasad, nincs egységben önmagával. Éppen az elrejtőzésben, az elrejtőzéssel mutat meg valamit, amit *nem* akar megmutatni.¹³

A másnak-mutatás aktusa a *Titkárnő* filmadaptációjában, Lee önsértési gyakorlatában is tetten érhető. Azzal, hogy sebet ejt a bőrén, szó szerint megnyitja magát, ugyanakkor a sebtapaszkok, kötések és ruhadarabok mindezt elfedik a tekintet elől. Lee nem tudja, vagy nem akarja szavakba önteni az önsértés tapasztalatát, helyette a főnöke,

⁹ *Uo.*, 71.

¹⁰ FREUD, *A mindennapi élet, i.m.*, 212.

¹¹ *Uo.*, 208.

¹² Freud szerint „[a] szájnak nemi szervként való alkalmazása perverziószámba megy, ha az egyik személy ajka (nyelve) a másiknak a nemi szerveivel jut érintkezésbe.” Sigmund FREUD, *Három értekezés a szexualitásról*, ford. dr. FERENCZI Sándor, Bp., Helikon, 2020, 40. Ebben a részletben a *perverzió* szó hívja fel magára a figyelmet, ám fontos megjegyezni, hogy Freud korában az orális szex azért számított perverzióknak, mert szexuális aktusként nem töltötte be a reprodukció funkcióját – az állítás erre vonatkozik, máskülönbent mentes az ítélezéstől, minősítéstől. Mindez *A zongoratanárnő* kontextusában azért releváns, mert az orális szex szintén perverzióknak tekinthető, amennyiben nemi cselekvésként elvételi a regénybeli funkcióját, nem éri el a célját, azaz a két fél közelebb kerülését, a gyönyörszerzést.

¹³ A jellemzően hisztériás tüneteket, melyeknek nem volt kimutatható orvosi oka, a freudi pszichoanalízis úgy kezdte vizsgálni, mint rejtett, kifejezhetetlen tartalmak szimbolikus megnyilvánulásait. VERMES Katalin, *A testi kifejezés rétegei: fenomenológiai és pszichoanalitikus reflexiók*, Kellék 55(2016), 200–201.

az ügyvéd Mr. Grey (James Spader) teszi ezt meg: „Mert néha a belső fájdalomnak felszínre kell törnie, és ha látja a belső fájdalom bizonyítékát, tudja, hogy valóban itt van? És ha látja a sebet gyógyulni, az megvigasztalja?”¹⁴ Az, hogy Mr. Grey a tanúja annak, hogy Lee mit tesz magával, mégsem fordul el tőle, mi több, megérti őt, gyógyító erővel bír a számára – a fájdalom hozza közelebb egymáshoz a két karaktert, a fájdalom okozásában és elszenvedésében ismernek rá a másokra mint rokonlélekre.

Freud szerint a fájdalom az egyik módja annak, hogy az ember teste különváljon az érzékelt valóságtól, illetve köze lehet ahhoz, ahogyan a testének képzetét megszerzi.¹⁵ Az előbbi értelmezés Leehez köthető, aki a saját magának okozott fájdalommal mintegy kilép önmagából, így reagál a környezetében lévők viselkedésére, ekképpen menekül a traumatikus események elől; míg az utóbbi inkább Erika önmegismeréséhez, a feltételezett női rejtély megoldásához kapcsolódik – ám a fájdalom elszenvedésének mindkét karakter esetében van egyfajta tudatosító jellege.

Lee önsebzése a novella és a film közötti egyik leglényegesebb eltérés, ugyanis előbbiben szó sincs arról, hogy a címszereplő vagdosná magát. Egyértelmű, hogy Debby nem kiegyensúlyozott, stabil személyiség, de hogy pontosan milyen problémái vannak, miért érzi úgy magát, miért viselkedik úgy, ahogy, az nem derül ki. Csupán olyan utalásokat látunk erre, hogy az apja kiabálva veszekszik az anyjával (de nincs szó tettlegességről, sem alkoholizmusról), hogy egy évvel korábban egy ideig nem mert elaludni, mert attól félt, hogy betörnek hozzájuk és mindenkit megölnék stb.¹⁶ Gaitskill elmondása szerint „Debby szülei nem bántalmazók; legyőzöttek – bizonyos mértékig az őket körülvevő erősen korlátozott világ, de elsősorban saját érzelmi alkalmatlanságuk által.”¹⁷

Debbyt az ügyvéd bezárkózottként és merevként jellemzi, falhoz és géphez hasonlítja, szerinte interakciói során úgy hangzik, mintha az alkonyzónában lenne. Az utóbbi megjegyzés különösen találó a későbbi történések tükrében; a nő valóban egy homályos, megfoghatatlan, átmeneti állapotban van, mind a helyzetét, mind a lelkiállapotát illetően. Leevel ellentétben abszurdnak találja a gondolatot, hogy az ügyvéd ajánlására megvitassa vele a problémáit. Később visszagondolva a beszélgetésükre egyfelől „seggfejnek” tartja az ügyvédet, másfelől a megjegyzéseit furcsán meghatónak találja, és „szörnyen” érzékenyen érintik, előtte ugyanis még soha senki nem tett rá ilyen személyes megjegy-

¹⁴ *A titkárnő*, rend. Steven SHAINBERG, forg. Budapest Film, 2002.

¹⁵ Sigmund FREUD, *Az őszvalami és az én*, ford. Dr. HOLLÓS István és Dr. DUKES Géza, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991, 29–30.

¹⁶ Freud is megemlíti a meggyilkolástól való félelmet, mely egy paranoid megbetegedés magvát képezheti, s melyről kiderülhet, hogy már a preödipális időszakban is fennállt, és az anyára vonatkozott. Sigmund FREUD, *A nőiség* = S. F., *Válogatás az életműből*, ford. LENGYEL József, ERŐS Ferenc, Bp., Európa, 2003, 704.

¹⁷ Mary GAITSKILL, *Victims and Losers: A Love Story – Thoughts on the Movie Secretary* = M. G., *Somebody with a Little Hammer*, New York, Pantheon Books, 2017, 78. (A Gaitskill-idézeteket, -hivatkozásokat saját fordításban közlöm.)

zéseket.¹⁸ Minden, amit az ügyvéd mond, igaznak bizonyul, de az, hogy elmondja, határ-átlépés, ugyanis az egymáshoz való viszonyulásukat a társadalmi normák, a szakmaiság bizonyos keretek közé szorítja.

SZADIZMUS ÉS MAZOCHEZMUS

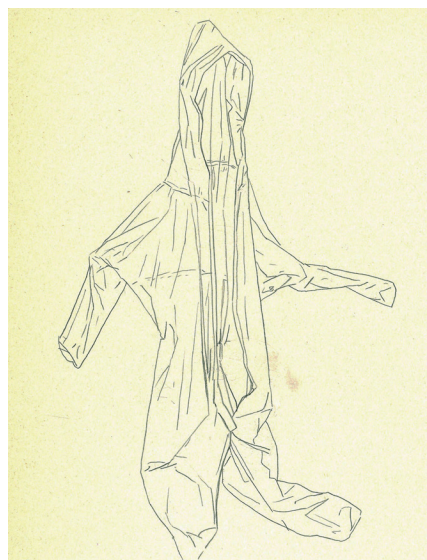
A központi férfiak, az ügyvéd és Walter karakterének megértésében segítségünkre lehet Freud szadizmus-definíciója, mely szerint:

„[a] legtöbb férfi szexualitásához hozzá van keverve bizonyos mennyiségű támadókedv, legizálásra való hajlam, melynek élettudományi jelentősége hihetőleg az, hogy a nemi tárgy ellenállásának a leküzdéséhez a csábítás eszközein kívül még egyéb is szükséges. A szadizmus így a nemi ösztön önállóvá lett, túlságba hajtott, eltolódás útján a főhelyre került támadási összetevőjének felelne meg.”¹⁹

Perverzióról akkor beszélhetünk, ha a kielégülés kizárólagosan a másik fél alárendeléséhez, megalázásához, bántalmazásához kapcsolódik.

Ennek ellentétpárjaként Leere és Erikára vonatkoztathatjuk, amit Freud a mazochizmusról fogalmazott meg: „[h]asonlóképp a mazochizmus elnevezés is felöleli a nemi élettel és a nemi tárggyal szemben lehetséges szenvedőleges beállítást minden fokát, melynek szélsőséges esete az, mikor a kielégülés kizárólag a nemi tárgy részéről elszenvedett testi vagy lelki fájdalomhoz kapcsolódik.”²⁰

Jelinek prózájában a férfi és a szadizmus kapcsolatának vizsgálatakor felfedezhetjük a csábítással való megszállottságot, a kihívásra irányuló igényt és az ezeket ismétlődően leíró „a vad és a vadász” motívumokat. A nő és a mazochizmus esetében pedig a szadizmus és a mazochizmus közötti összefüggéseket, ezek egymásra hatását. Ebből a szempontból releváns Freud megállapítása, mely szerint a mazochizmus gyakran az egyén saját személye ellen fordult szadizmus, aki így önmagával pótolja a nemi tárgyat.²¹ Erika esetében erről lehet szó, figyelembe véve erőszakosságát, kegyetlenkedéseit az anyjával, a tanítványaival és idegenekkel



¹⁸ Mary GAITSKILL, *Secretary = M. G., Bad Behavior*, London, Penguin Random House, 2018, 142.

¹⁹ FREUD, *Három értekezés, i.m.*, 48–49.

²⁰ *Uo.*, 49.

²¹ *Uo.*

szemben. Öncsonkítását értelmezhetjük úgy is, mint a másikkal való szexuális kapcsolatot, sőt a maszturbációt²² is kiváltó cselekvést.

Freud megkülönbözteti egymástól a nemi ösztönt (Eros [sic!]), mely magában foglalja az önfenntartási ösztönt, illetve a szadizmusban kifejezésre jutó halálösztönt, destruktív ösztönt – az élet küzdelem és megalkuvás a két törekvés, az építés és a szétesés, az élni és a pusztulni akarás között.²³ Ha a destruktív elem megelőzi az erotikus elemet, a szerelmi érzés ellenségeskedésben és agresszióra való hajlandóságban jut kifejezésre, mint ahogy történt ez Erika és Walter viszonyában. „A nemi ösztön szadisztikus összetevőjében a célszerű ösztönkeveredés klasszikus példája áll előttünk, az önállóvá lett *szadizmus* pedig, mint perverzió, egy – ha nem is végsőkéig fokozott – ösztön-bomlás mintaképe.”²⁴

A *Titkárnő* filmváltozatában a domináns–alávetett kapcsolatok „tanulságát” egy kazetta fogalmazza meg, amit Lee az egyik ebédszünetében hallgat: „Sokan gondolják úgy, a legjobb, ha elmenekülnek a fájdalomtól. De van egy boldogabb élet, mely felöleli az emberi érzések teljes spektrumát. Ha teljesen átéljük a fájdalmat, ugyanúgy, ahogy az örömet, akkor mélyebb és teljesebb életet élhetünk.”²⁵ Ebben, és a tanulmányom címeként használt filmes idézetben is az a koncepció mutatkozik meg, mely szerint a fájdalmat (fel)használó kapcsolatok nem kórosak. Egy, a rendezővel készült interjúban hangzott el, hogy amikor a film finanszírozását intézte, a lehetséges befektetők arra számítottak, hogy *A titkárnő* a gyógyulás narratíváját mondja el, hogy Lee maga mögött hagyja káros szenvedélyét, a szadomazochista szexuális játékokat. Csakhogy Shainbergnek teljesen más elképzelései voltak arról, hogyan kellene ezt a történetet, férfi–nő-kapcsolatot filmre vinni: Lee beállítottságára, ízlésére, vágyaira nem betegségként tekintett, azokat nem ítélte el, bármennyire is erkölcstelennek tűntek hollywoodi mércével. Shainberg alkotása felnövéstörténet: arról szól, hogy egy fiatal nő megtalálja önmagát és a szerelmet, a gyermekkort (és vele együtt az önsebzést, a ténylegesen negatív cselekvést) meghaladva.

²² Erika számára a maszturbáció tiltott cselekedet. Nem csak a szoros anyai közelség tartja vissza, még akkor sem nyúl magához, amikor prostituáltakat és szeretkező párokat les meg, peepshowra és pornóvetítésre jár. Nem keríti hatalmába szexuális vágy, kívülről tekint befelé, és valóban mindössze ennyit akar: nézni. Freud szerint a nézelődés a kéjes izgalom felébresztésének leggyakoribb módja, ellenben perverzióvá lesz, ha a normális nemi célt nem előkészíti, hanem kiszorítja. FREUD, *Három értekezés, i.m.*, 46–48. A maszturbáció tilalma megjelenik a *Totem és tabu* című művében, ahol az érintési kedv elfojtására irányul a törekvés. A tabu lelkiismereti parancsként olyan cselekvést tilt, amelyre a tudattalanban erős hajlandóság, vágy mutatkozik. Ugyanakkor a tabu társadalmi képződmény, kulturális alkotás is. Sigmund FREUD, *Totem és tabu*, ford. Dr. PÁRTOS Zoltán, fapadoskonyv.hu, 2012, 43–47, 93.

²³ FREUD, *Az ősválami, i.m.*, 51–52.

²⁴ *Uo.*, 53.

²⁵ *A titkárnő, i. m.*

ELGÉPELÉSEK MINT ELÍRÁSOK

Az elírások jelentőségének, lehetséges jelentéseinek tárgyalásakor Freud kitér arra a jelenségre, amikor írás és másolás közben egy-egy szó gyakran ismétlődik, azaz a perszeverációra: „[...] mintha ilyesféle véleményt helyettesítene: »én is, én is«. [...] [M]intha a másoló, megunva személytelen szerepét, a következő széljegyzetet fűzné az irathoz: Egészen az én esetem, vagy: Így van ez nálunk is.”²⁶ Hasonló jelzés, „önkifejezés” történik *A titkárnő*nek abban a jelenetében, amelyikben Lee egy hivatalos levél végén a „sincerely”, azaz „tisztelettel” formula helyett azt írja, hogy „sincerelee”, vagyis belecsempészi a saját keresztnévét. Ugyancsak árulkodó az első tévedés, amelyet Mr. Grey Lee gépelesében felfedez: az, hogy éppen a gender (nem) szót írta el (egy helyett két r-rel).

Mr. Grey – önmaga előtt – tiszta lappal indul, amikor meglévő titkárnőjét elbocsátja, s helyette Leet kezdi el alkalmazni. Ami mégis a nő fegyelmezésére, büntetésére készíti, az az, hogy látja őt egy másik férfival, Peterrel (Jeremy Davies) vacsorázni.²⁷ Ekkor újra előveszi a javításra használt piros tollat – domináns énjének, szadisztikus vágyainak szimbólumát. A filmben vizuálisan is hangsúlyos megoldás az alá-fölérendeltség munkahelyi jellegén túl, pedagógiai áthallásaival, a felnőtt-gyermek-viszonyt is beemeli a tanár-diák-analógia által. Mr. Grey olyan viselkedésbeli hibákat is felró Leenek – babrálja a haját, szipog, dobog a lábával stb. –, melyeket ugyan helyteleníthet, ám munkaadóként nincs abban a helyzetben, hogy ezeket szóvá is tegye. Ez a típusú rendre igazítás sokkal inkább hasonlít ahhoz, ahogyan egy tanár a diákját vagy egy szülő a gyereket neveli²⁸ – tovább erősítve a gyermeki státuszt, amelyben a húszas éveiben járó nő ragadt. Másfelől a piros toll motívumának szimbolikus ereje a megsebzésben rejlik, a tinta úgy jelöli meg a papírt, ahogyan a vér a bőrt, s így a fegyelmezés és a büntetés eszközének bizonyul. Az alá-fölérendeltségnek, a másikkal való rendelkezésnek, a patriarchális hatalom gyakorlásának, a tekintély érvényesítésének ez a két rétege egymásra épülő, egymást kiegészítő jellegű.

A mindennapi élet pszichopatológiájában Freud Wilhelm Wundt indoklását idézi arra az elgondolásra vonatkozóan, hogy írásban hamarabb követünk el hibát, mint beszéd közben.

„A normális beszéd folyamán az akarat gátló működése állandóan arra irányul, hogy a fogalmi folyamatot és az artikulációs mozgást összehangolja. Ha a fogalom megjelenését követő kifejezési mozgást mechanikus okok lassítják, mint az írásnál [...] akkor különösen könnyen állnak elő ilyen anticipációk.”²⁹

²⁶ FREUD, *A mindennapi élet, i. m.*, 159.

²⁷ Az állásinterjú kérdései nem Lee tanulmányaira, munkatapasztalatára irányultak, hanem a magánéletére. Mr. Grey meg akart bizonyosodni róla, hogy nem kell férjvel és gyermekkel osztozkodnia rajta, nem fogja a családalapítás vágya miatt „elhagyni” őt.

²⁸ Ebbe a kategóriába tartozik az a kontroll is, hogy előírja Leenek, hogy mit és mennyit ehet.

²⁹ FREUD, *A mindennapi élet, i. m.*, 162.

Lee gépelés közben eredendően felszabadultan viselkedik, az írás aktusában mondhatni megfélekedzik magáról, ezért is fordulhat elő, hogy a gépelési és helyesírási hibákon túl viselkedésbelieket is vét.

Gaitskill novellájában, amikor az ügyvéd szóvá teszi Debby hibáit, a nőnek úgy tűnik, hogy a férfi azt hiszi, szándékosan hibázik, miközben ő nagyon is igyekszik a tőle telhető legjobb teljesítményt nyújtani. Mivel az elírások esetében a szándéktól való eltérések látszanak a lényeges elemnek, elvétéseknek mondhatjuk őket, s még ha figyelmetlenség következményei is, felfoghatók határsértésként, amely csak ráerősít a főszereplő sajátos attitűdjére. A külső kontroll bevonásával, az alávetett pozícióba helyezkedéssel a nő képessé válik a korábról ismert szégyenérzetnek, a megaláztatás élményének formába öntésére.³⁰

Mi is ez a sajátos attitűd, hogyan lehetne még pontosabban megragadni Debby szégyenhez, megaláztatáshoz fűződő viszonyának specifikumát? Ahogyan Gaitskill *Victims and Losers: A Love Story – Thoughts on the Movie Secretary* című esszéjében megfogalmazta, Debby

„megaláztatás iránti vágyát talán pontos lenne öngyűlöletként leírni; mégis, ha kevésbé ítélkezően tekintünk rá, ez egy lelkes és őszinte vágy, hogy képviselje – teljes lényével – az eltorzult világot maga körül és magában, ahol az erőt és a szenvedélyt megalázzák és megbüntetik azáltal, hogy nem vesznek róla tudomást vagy kiforgatják.”³¹

A filmben Lee egy idő után szánt szándékkal, a következmények tudatában „hibázik” a gépelésben, ugyanis várni és vágyani kezd a büntetésre. Miután Mr. Grey személyében kapott egy külső kontrollt, már nincs szüksége a vagdosás önfegyelmező gyakorlatára. A fizikai bántalmazás, a fájdalom nem tűnik el az életéből, az erre való igénye nem szűnik meg – más forrásból érkezik, és összekapcsolódik a szexuális vágygal és gyönyörrel.

A freudi felettes-én az apai értékek bensővé tétele, a patriarchális társadalmi lelkiismeret hangja. A fiúkkal ellentétben a lányoknak nem kell tartaniuk a kasztrációtól, így kevésbé motiváltak abban, hogy engedelmesekek és szabálykövetők legyenek.³² A freudi elmélet szerint a tanítóknak és a tekintélyekben az apa szerepe folytatódik;³³ az ügyvéd karaktere ezeket a vonásokat ötvözi, s mintegy felettes-énként próbálja az általa hozott szabályok betartására, normák követésére kötelezni a titkárnökjét, akinek a kihágásokkal voltaképpen az ösztönénje tör a felszínre. Ugyanakkor – apai eredetéből adódóan – a felettes-én a védelmezőt és a megmentőt is jelenti – ezt egyedül a filmre vonatkoztathatjuk,

³⁰ „A »megaláztatás« szó olyan erővel jutott eszembe, hogy hatékonyan kizárt minden más szót. Továbbá úgy éreztem, a gondolat, melyet képviselt, valójában jó ideje jelentős erő volt az életemben.” GAITSKILL, *Secretary*, i. m., 142. Freud a szégyent jellegzetesen női tulajdonságnak tartja, melyben az az ősi szándék kerül kifejezésre, hogy a női nemi szerv fogyatkozását, vagyis a pénisz hiányát takargassa. FREUD, *A nőiség*, i. m., 717.

³¹ GAITSKILL, *Victims*, i. m., 78.

³² Rosemarie TONG, *Pszichoanalitikus feminizmus*, ford. HÁRS György Péter = *Freud titokzatos tárgya – Pszichoanalízis és női szexualitás*, szerk. CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, Bp., Új Mandátum, 1997, 23–31.

³³ FREUD, *Az ősválami*, i. m., 45.

ahol a filmkészítők koncepciójának megfelelően, a romantikus film műfaji követelményeinek eleget téve Lee és Mr. Grey szerelembe esnek és összeházasodnak, és a nő a férfi hatására felhagy az önsebzéssel.³⁴

ÖSSZEGZÉS

Tanulmányomban Elfriede Jelinek *A zongoratanárnő* című regényében, Mary Gaitskill *Titkárnő* című novellájában, illetve utóbbi filmváltozatában szereplő, női karakterekkel kapcsolatos motívumokat vettem össze a pszichoanalízis Sigmund Freud műveiben megjelenő felfogásával, rámutatva a hasonlóságokra. Az önsértés, az elvétel, a szadomazochizmus és az elírás jelenségeinek vizsgálataiból azt a konklúziót vontam le, hogy, noha Freud pszichoanalitikus megközelítésének nem célja „a nő” fogalmának meghatározása, valóban implikál egyfajta nőképet, amelyet Jelinek és Gaitskill is bizonyos mértékben, ha akaratlanul, öntudatlanul is, de átvett a tárgyalt szövegekben.



³⁴ Uo., 77.

Lengyel Zsanett (1996) Kisvárdai, Budapest. Ismereteit többek között a Debreceni Egyetemen, a Pécsi Tudományegyetemen, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, a Budapesti Metropolitan Egyetemen, valamint a Budapesti Corvinus Egyetemen és az amerikai University of New Mexicó-n bővítette. Design- és művészetteoretikus, kulturális menedzser és újságíró, jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának hallgatója. Érdeklődési területei a hazai kulturális ipari szegmensek, az izlandi képzőművészet, valamint a technológia-társadalom-kultúra összefüggései.

Lengyel Zsanett

GONDOLATOK A KARANTÉNKULTÚRA SZÍNHÁZÁRÓL ■

*„A színház, függetlenül a színházfogalomtól,
»élőben« zajlik, de használhatja
valamennyi mediális komponens
és maga is mediatizálható”¹*

Az elmúlt néhány évben a színházi szcena jelentős átalakuláson ment keresztül. Egyfelől a kulturális iparra is jellemző nagymértékű bizonytalanság a COVID-19 pandémia következményeként előtérbe került, másfelől pedig az ideiglenes karanténkultúra időszakában a színházak/játszóhelyek/társulatok önnön határaikat átlépve igyekeztek működésüket fenntartani. A hazai kulturális ágazatok, azon belül is azok, melyek korábban túlnyomó részben a periférikus kulturális ipari területekhez tartoztak, a karanténkultúra, valamint a járványlét időszakaiban részben a fő kulturális területek logikája alapján kezdtek el működni, mely leginkább az online jelenlét, közvetítettség – kitettség – aspektusainak volt köszönhető. Jelen írásban áttekintem a karanténkultúra, valamint járványlét terminusait, teszem mindezt azzal a szándékkal, hogy egy speciális „szűrőn” keresztül ideiglenes mintavételt vegyek a hazai, avagy a magyar színházművészet gyakorlatából. Az elméleti bevezető további részében bemutatom a fő és periférikus kulturális szegmensek logikáját, és röviden ismertetem azok jellemzőit, továbbá egy, az említett területeken végbement transzformáció narratíváját vázoló fel. A tanulmányt – a bevezetőt követően – a felsorolt fogalmak mentén szervezem, ezáltal a magyar színházi szcena adott időszakban létrejövő megoldásain keresztül értekezem a jelenlét, az előadás, a befogadás és a mediatizáció jelenségeiről, valamint bemutatom, hogy a színház

¹ Andreas KOTTE, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Edit KOTTE, Bp., Balassi Kiadó, 2020, 144.

miképpen volt képes egy, meggyőződése szerint nem organikus, avagy „erőszakos” mediatisálódási folyamat révén olyan transzformációra, mely részlegesen a fő kulturális területek mechanizmusainak tárházába történő integrációt is jelenti.

A vizsgálat alá vont időszak a mai kor embere számára korántsem ismeretlen. A történelem során feljegyzésre kerültek nagy, pusztító járványok, melyek könyörtelenül gyűjtötték áldozataikat. Egy globális járvány nemcsak évszázadokkal ezelőtt, de a jelenben is kihívások elé állította az embereket, a társadalmakat. Az azonban, hogy lokálisan és globálisan egy adott járvány megfékezésére milyen eszközpark (és tudás) áll rendelkezésre, az ún. karantén időszaka milyen lemondásokkal jár az egyén, valamint az ossztársadalom számára, az a COVID-19 pandémia esetében kardinálisan eltér a korábbi, már a történelem részévé vált esetektől.

A technológiai fejlődés, azon belül pedig leginkább a kommunikációs technológiák fejlődése jelentős változásokat eredményezett: a kommunikáció leegyszerűsödött, mára új kommunikációs módok, csatornák segítik a társadalom szervezését. Ezek az újfajta formák nem feltételezik a személyes kontaktust, ezért egy olyan speciális helyzetben, mint egy járványidőszak, az internet, valamint az okos eszközök és információs rendszerek segítségével a munkavégzés, az oktatás, a szórakozási lehetőségek egy bizonyos formája nem veszett el, csak jelentősen a digitális térbe integrálódott.

Kétségtelen, hogy a COVID19-világjárvány a jelen társadalmakat kizökkentette megszokott működésükből. A kulturális szféra krízishelyzetbe került 2020 márciusától kezdődően. Bezártak a színházi játszóhelyek, művelődési házak, múzeumok, galériák. Elmaradtak a kulturális programok is, melyek a szabadidő eltöltésében vállaltak volna érdemi szerepet. A technológia segítségével azonban egyes színházak közvetítéseket tartottak, sőt egyedülálló karantén-színház kezdeményezés is született hazánkban – ez utóbbi gyakorlatokról hamarosan, a vonatkozó alfejezetben tesztek említést.

Szükségesnek mutatkozik a karanténkultúra, valamint a járványlét terminusainak társadalomtudományokban, illetve tárdiszciplínákban történő bevezetése. Az említett két fogalmat Jakab Albert Zsolt, valamint Vajda András *Karanténkultúra és járványlét. A pandémia hatása a mindennapokra* című tanulmánya tisztázza:

„Ahhoz, hogy megértsük, hogy elbeszélhetővé/leírhatóvá tegyük a Covid19-járványt, valamint ahhoz, hogy megértsük ennek működését, azt a világot, amely körülvesz minket, és azokat a társadalmi gyakorlatokat, amelyek a szemünk láttára alakították át a mindennapokat, két fogalom – a karanténkultúra és a járványlét – bevezetését és megkülönböztetését javasoljuk. A megkülönböztetés során abból az alaptézisből indulunk ki, hogy miközben a karantén egy átmeneti állapotot jelöl, mely – annak ellenére, hogy a mindennapi gyakorlatok szintjén jelentős változást eredményezett és számos kulturális viselkedésmintát hozott létre – a pillanat hevében született gyors és időben jól körülhatárolható döntések szintjét je-

lőli a járvány társadalmi szintű kezelése tekintetében. Ezzel szemben a járványlét elhúzódó, sokáig a jelenben lévő, sőt, a jövőt is meghatározó állapotot jelöl.²

Tehát a karanténkultúra átmeneti állapotot jelöl, a járványlét pedig időben elhúzódó gyakorlatot feltételez. Ezáltal a karanténkultúra gyakorlatai bizonyos mértékben a járványlét időszakában is beépülnek a mindennapokba – akár teljes mértékben, akár részlegesen. Ez utóbbira kiváló példa az egészségügyi maszk viselése.³

Az írás soron következő alfejezetében, mielőtt rátérek a színházi szcénában végbemenő transzformációkra, röviden áttekintem, miképpen kapcsolódik egymáshoz a karanténkultúra és a kulturális ipari területek témája. David Hesmondhalgh *The Cultural Industries* című monográfiája megkülönbözteti az ún. *core cultural industries* (fő, azaz „mag” területekként hivatkozom rájuk) területeket, valamint *peripheral cultural industries* (periférikus) területeket.⁴

A szerző fő kulturális ipari területekként az alábbiakat jelöli meg: televízió és rádió, filmipar, zeneipar, nyomtatott és elektronikus könyvkiadás, videó és számítógépes játékok, reklám, marketing, public relations, web design.⁵ A felsorolt ágazatok bizonyos erőforrásokért versenyeznek, valamint kapcsolatban állnak egymással. Felmerülhet a kérdés, hogy miért nevez Hesmondhalgh periférikusnak bizonyos szegmenseket? Ebbe a kategóriába a performatív művészet (színház), valamint a képzőművészet (például múzeumok, galériák – művészeti intézmények) tartoznak. Bizonyos kulturális szegmensek a felgyorsult technológiai fejlődéshez gördülékenyebben tudtak adaptálódni, s vannak

² JAKAB Albert Zsolt, VAJDA András, *Karanténkultúra és járványlét. A pandémia hatása a mindennapokra. = Járvány-lét-helyzetek. A Covid19-világjárvány hatása a mindennapokra és a társadalomkutatásra.*, szerk. JAKAB Albert Zsolt – VAJDA András, Kriza János Néprajzi Társaság – Néprajzi Múzeum, Kolozsvár – Budapest, 2022, 7.

³ A járványlét időszaka, melyben egyébként jelenleg is élünk – hiszen 2023-ban is a világ számos pontján még újra és újra felülte fejt a vírus –, kifejezetten bizonyos gyakorlatok integrálódását jelenti a korábbi gyakorlatok tárházába – avagy mára már nem online színház vagy személyes jelenlétben alapuló színházi előadás létezik, hanem párhuzamosan van jelen a két gyakorlat. Vannak olyan e-színház oldalak, ahol előre rögzített előadásokat lehet megtekinteni – ez utóbbi esetben az élő, személyes színházi élmény átalakulásáról beszélhetünk. 2023-ban, a karanténkultúra időszakát követően működnek hazai színházi streaming oldalak, melyek nagy népszerűségnek örvendenek – ezek egyfajta alternatívapusnak is tekinthetők a hagyományos mellett.

⁴ Röviden megjelenik a határterületek áttekintése, melyek többek között a divat, a sport, a design és a közösségi média. Meglátásom szerint azért lehetséges, hogy a szerző határterületként említi a felsorolt szegmenseket, mert valamennyi a kreatív ágazathoz tartozva a kreatív gazdaság részeként hasonlóságokat mutat a kulturális iparral, mely egyébként a kreatív gazdaság egyik részének tekinthető. Hesmondhalgh a kulturális iparág definíciójának problémáira is kitér, melynek alapvető okai mind a kultúra, mind az iparág terminusok definiálási nehézségeiben keresendők. A kulturális iparágakat ezért több helyütt „*media industries*”, „*creative industries*”, továbbá „*information industries*” címszavak alatt is emlegetik. David HESMONDHALGH, *The Cultural Industries*. SAGE Publications Ltd., 2018, 104. (Az idézett szövegrész a szerző saját fordítása.)

⁵ *Uo.*, 85–87.

olyanok, melyek csak részben vagy lassabban találják meg azon lehetőségeket, melyekkel az internet, a közösségi média és a virtuális valóság korában jelen tudnak lenni egy ún. új típusú valóságban.⁶ A technológia fejlődése által bizonyos kulturális ipari termékek azonban könnyedén tudnak a tömeggyártás, transzformáció, terjeszthetőség szempontjainak megfelelni, ellenben azok, melyek esetében az egyszeri és a megismételhetetlen ténye kardinális aspektus, kevésbé „zökkenőmentesen” képesek adaptálódni a megváltozott környezet igényeihez. A színházi szcena az „itt és most” határaival szembesülve már rég kereste a helyét, hiszen igény volt az előadások rögzítésére, azok későbbi megtekintésére színházi dokumentumként. A fő kulturális területek a jelenlét kérdésében kevésbé érintettek. Példaképpen: finansziális értelemben egy átlagos játékfilm előállítását hatalmas anyagi erőforrásokat igényel, ellenben amikor elkészül, a terjesztése, további ismétlése arányosan kevesebb költséget emészt fel, mint az egyszeri előállítás. A streaming szolgáltatókon keresztül a terjesztés globális méreteket öltve alakította át a gyártói és befogadói oldal mechanizmusait. Ebbe a gyártói és fogyasztói logikába érkezett meg a színházi műfaja. A pandémia azonban a kulturális szektor azon szereplőit, akik az „itt és most”, valamint a reprodukálhatóság határaival küzdöttek a digitalizáció korában, gyors reagálásra készítette.

Ez a gyors reagálás a túlélésük egyfajta záloga is volt, másfelől mind az előállítói, mind pedig a fogyasztói oldal számára új típusú viselkedésformát jelent, ami alatt leginkább a testtechnikák, valamint az esztétikai élmény milyenségének megváltozását értem. Az említett, részemről ún. instant reagálásnak nevezett változás többféle intézményt eltérően érintett. A többféle megküzdési mód számos aspektusból eredhet: humán erőforrás, online-digitális kompatibilitás, korábbi digitális eszközhasználat módozatai, eszközpark, tudás megléte. Az (anyagi) erőforrások, a nézői/látogatói támogatottság, a közösségi mé-

⁶ Az új típusú valóság diskurzusához szorosan kapcsolódik a mára divatossá vált, valamint előszeretettel kutatott ún. virtuális valóság kérdésköre. Fehér Katalin, egy, a Médiakutatóban 2003-ban megjelent cikkében úgy fogalmaz: „A virtuális valóság vagy nemzetközi rövidítésével élve VR (virtual reality) ma egyszerűen az informatikai fejlődés, a digitális világ produktumaként jelenik meg a köztudatban. Az orvostudományi kísérletektől a katonai szimulációs berendezésekig a legkülönbözőbb kontextusokban beszélünk róla – s dicshimnuszokat zengünk róla, vagy éppen borúlátó jövőképeket festünk. Mindenesetre a reális fokozatosan átszüremlik a virtuálisba, egyelőre hosszú távon beláthatatlan következményekkel. Ez az úgynevezett felfalt valóság esete, ahol az Internet egyre szélesebb körű felhasználása csak az első kardinális lépcső, mely mind közelebb hozza a *cyber space* világát. A reális világot felfaló VR pedig egy alapvető, humán kiindulóponttal dolgozik, mely elsősorban az embert mint kommunikációs lényt használja fel: az érzékelést, illetve az ebből fakadó, interaktív módon kényszerű kommunikációs folytonosságot helyezi át technikai térídejébe. Adott ugyanis egy másik négy-dimenzió, melyben éppúgy ingerekkel, információkkal, kommunikátumokkal stimulálják érzékszerveinket és ezen keresztül tudatunkat és viselkedésünket, ami minket is kommunikációra kényszerít. Ezt a négy dimenziót azonban egy médium mint közvetítő közeg juttatja el hozzánk, aminek tényét tudatunk egy bizonyos belebonyolódási szint után már nem pozicionálja.” FEHÉR Katalin, *A virtuális valóság elmélete és gyakorlata*, Médiakutató, 2003/2, 95–102., Tehát a reális világot felfaló, a technológiai fejlődés produktumaként megjelenő újfajta valóság az embert elsődlegesen, mint kommunikációs lényt használja fel.

dia jelenlét pedig mind-mind fontos részei voltak egy-egy kulturális intézmény digitális reprezentációjának, és azok lehetőségeinek.

A különféle kulturális ipari területek működésében azonosíthatók jellegzetes mechanizmusok, melyek meghatároznak egy-egy területet. A fő kulturális ipari szegmens termékeire nagyobb a kereslet, mint a periférikuséra, hiszen a periférikus területek kifejezetten a transzformáció határaival küzdöttek korábban. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy a technológia segítségével már korábban, évtizedekkel a karanténkultúra előtt rögzítettek színházi előadásokat, valamint foglalkoztak szakemberek azzal, miképpen lehetne nemcsak a személyesen megjelenő közönséget szórakoztatni, valamint, hogy milyen módon tudnak szélesebb közönséghez eljutni egy-egy előadással. A karanténkultúra azonban megteremtette a tömeges igényt a színházba járó közönségben, akik számára értékesíthetővé váltak az online színházi tartalmak. Felmerült egy lokális, valamint globális igény arra, hogy a nézők online kaphassanak számukra megszokott, a szabadidejükben fogyasztható kulturális tartalmat. Ana Alacovska, Peter Booth, és Christian Fieseler az európai uniós Horizon 2020 kutatási és innovációs projekt keretében folytatott munkájuk jelentésében, mely *The Role of the Arts in the Digital Transformation* címet viseli, kifejezetten hangsúlyozzák, hogy a társadalmi és politikai válságok a történelem során új művészeti mozgalmakat indítottak el. Példaképpen a dadaista, valamint a szürrealista mozgalmakat említik, melyek az első világháború borzalmait követően az emberi lét újfajta értelmezési módjaival foglalkoztak.⁷ A karanténkultúra tehát nem organikusan ugyan, de transzformálta a színházat egy olyan működésre, mely leginkább a fő kulturális logika alapján értelmezhető, avagy eltolódott az a határ, mely hagyományos értelemben, de meghatározta mind a színházi kultúrát. S mégis milyen azonosítható jellemzői vannak a fő, valamint a periférikus kulturális ipari szegmensnek? Ennek az áttekintéséhez Hesmondhalgh már korábban említett írását veszem segítségül. A fő kulturális ipari területek jellemzői többek között: egymás között versengenek ugyanazokért az erőforrásokért,⁸ ezek azok az iparágak, melyek szövegeket termelnek,⁹ magas előállítási, kisebb reprodukciós (terjesztési) költségűek,¹⁰ valamint a horizontális és vertikális terjeszkedés, nemzetköziesedés, multiszektor és multimédia integráció jellemzi őket,¹¹ továbbá, sztárok, műfajok, szerializáció alapján osztályozhatók,¹² a forgalmazás és a marketing pedig

⁷ Ana ALACOVSKA, Peter BOOTH, Christian FIESELER, *The Role of the Arts in the Digital Transformation*, 2020, 5–6. https://www.bi.edu/globalassets/forskning/nordic-centre-for-internet-and-society/artsformation_the-role-of-the-arts-in-the-digital-transformation.pdf [Letöltés ideje: 2023.03.01.]

⁸ Ezek az erőforrások a következők: korlátozott rendelkezésre álló fogyasztói jövedelem, korlátozott számú reklámbevétel, korlátozott számú fogyasztási idő, képzett és kreatív technikai munkaerő. HESMONDHALGH, *i.m.*, 86–87.

⁹ *Uo.*, 117.

¹⁰ *Uo.*, 124–126.

¹¹ *Uo.*, 128–130.

¹² *Uo.*, 131–133.

szigorúan ellenőrzött.¹³ A periférikus területekre pedig az jellemző, hogy a reprodukció limitált, valamint, hogy félig ipari és nem ipari módszerekre támaszkodnak, és kevésbé vesznek részt a szövegek sokszorosításában.¹⁴

Utóbbira a szerző a művészeti alkotás példáját (installáció, festmény, szobor) említi, melyek kiállítása például jelentős összegbe tud kerülni, de a reprodukciója limitált, ha egyáltalán lehetséges. A printek limitáltságát, jelentőségét is beemeli röviden a diskurzusba¹⁵ – mely egy tágabb összefüggésben az érték, mennyiség, egyediség kritériumai-val operál. Ezen gondolatok a fő és periférikus területek alapvető differenciáját mutatja, mely a reprodukció létrehozásában és a reprodukálhatóság mértékében ragadható meg. Nevezhetnénk mindezt transzformálhatóságnak is: transzformáció, pontosabban egy ún. digitális transzformáció alatt olyan működési módok átalakulását értem, melynek során a befogadó közönség igényei (elvárásai) figyelembevételével egy megszokott mechanizmus megváltozik. Ez a változás jelen esetben a digitális technológiák közvetítésével történik meg, a befogadó igénye pedig olyan társadalmi igény, mely nem feltétlenül organikus, hanem társadalmi változások által felgyorsított folyamat.

A reprodukálhatóság a technológia és művészet kérdéskörében, művészettörténeti, művészetfilozófiai horizonton évtizedek óta tárgyalt téma. A technológia rohamos fejlődése azonban a művészeti szegmensek elé nemcsak újabb lehetőségeket, hanem újabb akadályokat is állított. A digitális alkotások esetében oly sokszor elveszett szerzőség kérdésre legutóbb például a művészeti NFT-k jelensége¹⁶ reflektált.

Amiképpen a fentebb összegzett gondolatokból levezethető, a reprodukálhatóság a terjeszthetőséggel kerül összefüggésbe, vagyis azzal, hogy egy adott produktumot ki, hol, mikor tud „megnézni”, befogadni. Hétköznapi példa a filmipar vagy a zeneipar területe. Egy játékfilmet, egy zenei albumot, egy sorozatot ma már a televíziókészülék előtt, vagy a laptopon és egyéb okos eszköz segítségével szinte földrajzi helyzettől és időtől

¹³ *Uo.*, 134–136.

¹⁴ *Uo.*, 87–88.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ Néhány éve a művészeti szcénába, azon belül is leginkább a képzőművészetbe megérkeztek az NFT-k. Ezek úgynevezett nem helyettesítő tokenek, fókuszba kerülésük a FinTechnek, azaz az újfajta pénzügyi technológiáknak köszönhető – gondoljunk csak az olyan híresebb kriptovalutákra mint a Bitcoin. Sára Vanda az Új Művészet folyóirat internetes portálján megjelent rövid írásában jelzi, hogy „Röviden összefoglalva: az NFT-eket egy blokklánc-hálózaton, főként az Ethereumon lehet létrehozni (szakszóval élve: mintelni), majd azokat kriptovaluta segítségével lehet megvenni. A megvásárolni kívánt tárgyak sokfélék lehetnek: digitális műtárgyak mellett gyűjthető kártyákat, videoklipeket, de akár tweeteket vagy a virtuális avatarunknak szánt ruhákat és kiegészítőket is beszerezhetünk az ezeknek kialakított online piactereken, mint amilyen például a Nifty Gateway, a SuperRare vagy a Decentraland.” (Sára, 2022) SÁRA Vanda, Az NFT-k hasznáról és káráról. Az NFT-jelenség. <https://ujmuveszet.hu/labor/az-nft-k-hasznarol-es-kararol/> [Letöltés ideje: 2023.12.07.] Az NFT-k lényege, hogy ezek a megvásárolt tárgyak vagy éppen alkotások csak a virtuális univerzumban léteznek, tehát ha megvásárolok egy művészeti NFT-t és az éppen egy hagyományos táblakép virtuális verziója, azzal nincs meg fizikai valójában az adott alkotás és nem akaszthatom a lakásom falára.

függetlenül meg lehet tekinteni, saját ritmusban, akár megszakításokkal. A digitális fejlődés kéz a kézben alakította át az előállítói, sőt a befogadói oldal gyakorlatait is. A digitális technológiák előtérbe helyezték a kulturális javak elérése, fogyasztása, valamint a demokratizálódás aspektusait. Amint földrajzi helyzettől függetlenül vagyunk képesek megtekinteni egy adott tartalmat, akkor már a tartalomfogyasztás és a demokratizálódás kérdései merülnek fel. Természetesen a fentebb említett cselekvésnek van belépési kritériuma: okoseszköz megléte, digitális kompetenciák, bizonyos esetben előfizetés megléte stb. A belépési kritérium – példaképpen az olyan szubjektív fogalmakon túl, mint az egyéni érdeklődés és ízlés – olyan készségek vagy kompetenciák megléte, melyekkel az egyén a digitálisan elérhető tartalmakat magabiztosan el tudja érni.

A hagyományos színházban érvényes fogalmak jelentésüket tekintve a karanténkultúra színházaihoz képest átalakulnak. Mielőtt azonban rátérek a fogalmakra, röviden áttekintem, milyen változások történtek a karanténkultúra hatására a magyar színházi szcénában. Az említett időszak alatt alakult meg a SzínházTV¹⁷, valamint az eSzínház¹⁸, melyek a mai napig üzemelnek. A streaming színházi koncepció új utakat nyitott meg a színházcsináló és a színházat fogyasztó közönség előtt. Ezek az oldalak vállalkozások, valamint koncepciók is egyben, melyek által a hazai színházi szcéna egy szeglete becsatlakozott a fő kulturális ipari területek logikájába, és megpróbál azok mintájára működni: a streaming-szolgáltatók a színházat átvezették az internetre. A karanténkultúra színháza számos új jelenséget hozott a hazai szektornak: karantén-színház, SzínházTV, versenyek, korábbi színházi előadások közzététele (melyeket színházi dokumentumnak tekintek) mind-mind egyfajta átmeneti, túlélési eszköznek tekinthetők színházszakmai aspektusból. Oberfrank Balázs a *Forbes* oldalán megjelent szakmai cikkében kiemeli a két hazai streaming színházi platformot: írásából kiderül, hogy az eSzínházat az Alapítvány a Magyar Színházakért nonprofit szervezet működteti már 2020 szeptembere óta, és jelenleg több, mint 40 partnerintézmény előadásait streamelik, a SzínházTV pedig 2020 novemberében alakult meg, és több mint 10 színházzal dolgoznak együtt.¹⁹ Az online színházi formák egyfajta gazdasági modellbe illeszthető formái (lásd pl.: e-színház) több, mint két éve jelen vannak a hazai, valamint a nemzetközi kulturális piacon:

„Véget ért a járvány, kinyitottak a színházak, a közönség pedig visszatérhetett a nézőtérre. A streaming színház ugyanakkor nem tűnt el, továbbra is velünk él. A zászlóvivőik pedig az alacsonyabb nézőszámok ellenére ugyanolyan bizakodóak, mint eddig.”²⁰

¹⁷ A Színház TV hivatalos honlapja: https://szinhaztv.com/?gclid=Cj0KCQjw37iTBhCWARIsACBt1IxY_DLsBk1iLhoviP74dP25PIIIAFTMY59dSeIrvP8hyHi0JzXivUaAuVxEALw_wcB [Letöltés ideje: 2023.03.01.]

¹⁸ Az E-színház hivatalos honlapja: <https://eszinhaz.hu/hu> [Letöltés ideje: 2023.03.07.]

¹⁹ OBERFRANK Balázs, *Színház a kanapéről: a járvány vége és a magas rezsi sem nyírta ki a streamelt előadásokat. Sőt.* <https://forbes.hu/a-jo-elet/online-szinhaz-streaming-jarvany-utan/> [Letöltés ideje: 2023.03.12.]

²⁰ Uo.

A színházi előadás fogalma kétségtelenül időben alakuló, változó terminus – ez utóbbira Jákfalvi Magdona is felhívja a figyelmet: jelzi, hogy a színházi előadás fogalma, észlelése, sőt definiálása is hasonló fordulatoktól övezett, mint maga a színháztudományi diskurzus.²¹ Jákfalvi sorra veszi a színházi előadás definíciójának megközelítésmódjait, említi Peter Brook minimáldefinícióját is: „Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé vált az Üres térben leírt és tézismondattá vált kijelentése, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik.”²² – ez azonban térhez köti a színházi eseményt.

A karanténkultúra színházában aligha valósul meg a néző és a játékosok együttes testi jelenléte. A német színháztudós, Andreas Kotte Heiner Müller 1995-ös gondolatai alapján kiemeli, hogy az ún. színházi gépezet a perspektívától az internetig alapvetően magába szívott valamennyi olyan technikát és technológiát azt követően, hogy feltalálták.²³ Kotte kísérletet tesz arra, hogy megértse a színház és a médiumok metszéspontjait, s midőn a karanténkultúra színháza a technológiától elválaszthatatlan, idézem átgondolásra érdemes szavait:

„A médium – latinul medius – jelentése: »középen található«, »középső«, illetve, a 18. század második felétől kezdve, »középső«, »közvetítő«. [...] A fogalom jelölhet olyan információhordozókat is, amelyek nem befolyásolják az információt és olyanokat is, amelyek rajtuk hagyják lenyomatukat. [...] A színház – függetlenül attól, hogy milyen színházfogalmat használunk – nem tartozik a tömegkommunikációhoz, és bár gyakran és szívesen használ technikai eszközöket, azokra nincs okvetlenül szüksége.”²⁴

Kotte a fentebb kiemelt gondolatokat követően tovább mélyíti a diskurzust, és fontos aspektust emel ki, miszerint lehetséges olyan színházfogalmat kialakítani, mely nem az aktorok és nézők, hanem a színház és a médiumok közötti különbségre irányítja rá a figyelmet:

„Szemléltessük egy példával: szerzők, rendezők, dramaturgok, díszlettervezők stb. létrehoz-
nak egy produkciót, amit színháznak neveznek, mivel a nézők előtt játszódik. Ebben az ér-
telemben a színház a »középső«, és (mint egy film) közvetít alkotók és befogadók között.
A rendezés átviszi a létrehozók intencióit a szereplőkről a nézőkre; tehát információközvetít-
és történik. A színház és a médiumok közötti alapvető különbséget – technológia, reprodu-
kálhatóság – itt nem vesszük figyelembe.”²⁵

²¹ JÁKFAI Magdolna, *A színházi előadás fogalma a digitális média korában*, Theatron, 2014/1, 23.

²² *Uo.*, 25.

²³ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE. Budapest., Balassi Kiadó, 2015, 231.

²⁴ *Uo.*, 231–232.

²⁵ KOTTE, *i.m.*, 232.

A reprodukálhatóságon keresztül, melyet a technológia tesz lehetővé, csatlakozik be a diskurzusba a kamera, mint az egyik olyan eszköz, mely képes rögzíteni színházi folyamatokat, színházi jeleneteket, ezzel egy új típusú szemként irányítani a figyelmet, láttatni a produkció létrehozói által választott lényegi aspektusokat: „A kamera képes arra, hogy ami kívül esik az emberi szemem, leképezze, feldolgozza és tároló vagy közvetítő médiumokhoz továbbítsa. A folyamat képpé válás útján megy végbe.”²⁶ – Valójában ez a képpé válás történik az előre rögzített előadások esetében is²⁷: elvész az intimitása a meghittsége a néző és az aktor(ok) együttes jelenlétének, a néző pedig egy ún. irányított „szem” által nézheti meg a „színházi előadást”.²⁸

Felmerül a kérdés, hogy ezt a fajta színházat nevezhetjük-e még egyáltalán színháznak? Meglátásom szerint igen, hiszen újfajta élményt kínál a néző és feltehetően az alkotó számára is. Az esztétikai tapasztalat, az érzékelés megváltoztatása vagy éppen megváltozása azonban nem újszerű aspektus a színháztudományban. Deres Kornélia jóval, majdnem tíz esztendővel a pandémia előtt publikált írásában – *A médiatechnológia színrevitele* – a technológiai médiumok terjedésével és változásaival foglalkozik, s számos szerzőre támaszkodik, melyek már a 20–21. század folyamán átalakították a színház konvencióit:

„A történeti avantgárd 20. század elején megvalósuló művészeti projektjei ráirányították a figyelmet a műalkotások társadalmi-gazdasági státuszának, a művész szerepének, valamint a befogadó pozíciójának és perspektívájának változó lehetőségeire, illetve a jel- és értelemképzés konstrukcióira. Kazimir Malevics 1915-ben kiállított *Fekete Négyzet* című képe, melyet egyébként két évvel korábban tervezett egy futurista opera díszleteként, az absztrakt festészet egyik első képviselőjeként arra kényszerítette szemlélőit, hogy rákérdessenek saját befogadói pozíciójukra, s a befogadás konvencióira.”²⁹

A színház digitális transzformációja esetén azonban egyfajta képpé, avagy mozgóképpé válás történik. A képpé válás folyamatában eltűnik a testiség, azonban megjelennek

²⁶ *Uo.*, 235.

²⁷ Kotte Jean-Luc Godard filmrendezőt idézi, aki rávilágít arra, hogy a „képpé válás folyamatában eltűnik a testiség és a képpel eltolódik valami, ami korlátlanul tárolható és korlátlanul rendelkezésre áll.” *Uo.*, 235–236.

²⁸ Walter Benjamingt már az 1930-as években foglalkoztatták a műalkotások reprodukálhatóságának következményei. Ő jelzi, hogy még egy tökéletesnek tekinthető reprodukcióból is felléphet a hiány: „Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávetettje volt. Ide számítanak az idők során fizikai struktúrájában elszenvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok.” (Walter) A műalkotás olyan körülmények közé kerül, melyben megfosztódik az „itt és most”-jától, amihez pedig kapcsolódik az aura. WALTER Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, Ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József. Online elérhetőség: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html [Letöltés ideje: 2023.12.08.]

²⁹ DERES Kornélia, *A médiatechnológia színrevitele = Újmédia, újn nyelv, újfilozófia, újirodalom(elmélet), újpédagógia?*, szerk. ORBÁN Jolán, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2015. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-20130014/96/deres_kornelia_a_mdiatechnologia_sznrevitele.html [Letöltés ideje: 2023.12.08.]

a technológia adta olyan előnyök, mint a tárolás, az archiválás aktusai. A színház azonban az összetett érzékelés útján a néző különféle érzékszervére hat, melynek során kérdés, hogy a technológia kiszélesíti vagy éppen beszűkíti ezt a perspektívát:

„A technológiai médiumok emberi érzékelésre gyakorolt hatása összefonódik a valóság teljesebb megismerésének ígéretével, valamint a világ ábrázolásának és észlelésének legitimként és hitelesként elfogadott lehetőségeivel. Ráadásul a színház olyan művészeti médiumként létezik, amelyik hibrid jellegénél fogva magába olvaszthatja a látáshoz, a halláshoz, a szagláshoz, sőt még a tapintáshoz kötődő médiumokat is, amennyiben képeknek, testeknek, hangoknak, szagoknak, anyagoknak a gyűjtőhelye. Így a színháznak a valósághoz, illetve a valóság reprezentációjához fűződő kérdései is az emberi érzékszervek és érzékelésmódok sokaságával kapcsolódnak össze.”³⁰

Deres úgy fogalmaz, hogy a színház a valóság reprezentációjaként az emberi érzékszervek, érzékelésmódok sokaságával kapcsolódik össze, illetve a színház egyfajta hibrid művészeti médium. A mozgókép színházba történő integrációja azonban tovább erősíti a színház és technológia közös párbeszédét. Deres jelzi, hogy viszonylag hamar elindult a 20. században a mozgókép integrációja, mely alapvetően a színházi rendezésekben megjelenő filmbetétekben merült ki.³¹

A kamera jelenléte a színházban a képpé válás következményeit emeli be a diskurzusba. A képpé válás folyamatának azonban vannak következményei, melyek a karanténkultúra színházában is érvényesek, habár már jóval a karanténkultúra színháza előtt foglalkozott valamennyi művészeti ág (pl.: filmtudomány, fotográfia) az élet/halál közti váltás témakörével. A test nélküli szféra, az élő, személyes jelenléte fokozó interakció, a játék, valamint a folyamat a rögzített képben átalakul:

„Éppen ez a belépés egy »test nélküli szférába« tehermentesíti pszichikailag, és ez az, ami oly kívánatos és lenyűgözővé teszi az elektronikus képet. Tiszta jelenléteben helyeződik át a pillantás egy virtuális világba, a valódi jelenléte problémái nélkül. A képben megszűnik a szcenikus folyamat, befagy az interakció, a játék eltűnik, hasonlóan ahhoz, ahogyan a halálban.”³²

³⁰ Uo.

³¹ „Azonban a színház mint a technológiától elzárkózó, tiszta és közvetlen, a filmmel alapvetően szembeállított művészet ideájának térhódításával párhuzamosan a mozgóképek színházi integrálására is találunk hatástörténetileg is fontos rendezői munkásságokat a századelőről. Erwin Piscator már az 1920-as években rendszeresen használt filmbetéteket színházi rendezéseiben: az I. világháború éveit történelmi revüként feldolgozó *Trotz Alledemben* (1925) a színészek mögé filmhíradókból származó mozgóképeket vetített, melyek a háború borzalmait ábrázolták.” Uo.

³² КОТТЕ, *i.m.*, 236.

A színház tehát a film és a televízió által kínált mediális anyagokhoz csatlakozik: Kotte úgy véli, hogy a film és a televízió alapvetően kétféle mediális anyagot kínál fel, egyfelől a számítógéppel generált képeket, filmszekvenciákat, hangokat, másfelől pedig a kamerával rögzítetteket.³³

A médiumok és a színház kérdésében leginkább eddig a színházi, szcenikus folyamatban fellelhető mediatizáltság révén értekeztek a színházi szakemberek. Személyes előadás-élményeimből az egyik optimális példa Milo Rau *Five Easy Pieces* című előadása. Az egyik legjelentősebb nemzetközi politikai színházi alkotó is előszeretettel alkalmazza dokumentarista előadásában a kamera használatát, melyek kiegészítik a rendezői eszköztárát is. A technológia mára egyébként nemcsak a kamera megjelenésével lényeges a színháztudomány számára: a legújabb színházi gyakorlatokban a robotszínház, az emberi és nem emberi cselekvő poszthumán és transzhumán design/művészet diskurzusa is számottevő.

S miképpen kapcsolódik a karanténkultúra színházához a fentebb említett számos aspektus? Egyfelől a karanténkultúra időszakában számos hazai színház elérhetővé tette korábban rögzített színházi felvételeit különféle közösségi oldalakon, másfelől az üzleti potenciált kihasználva a streaming szolgáltatókhoz hasonló modellbe illeszthető SzínházTV és eSzínház megalakulása már a teljes színházi előadás mediatizáltságát szemlélteti. A SzínházTV előadásai vagy élő vagy *on demand stream* formában tekinthetők meg. Az említett két új jelenség mára már kész üzleti vállalkozásként van jelen a piacon: a néző jegyet vásárolva, otthon, akár a nappalijában élvezheti a színházi előadást, mint egy filmet, sőt még bérletet is vásárolhat. A színház mint korábban periférikus kulturális terület a fő kulturális logikába való becsatlakozása kifejezetten a mediatizált megoldásnak köszönhető, mely feloldotta a színház reprodukálhatóságával kapcsolatos határait, ezzel lehetőséget teremtve olyan szórakoztatóipari termékek körébe becsatlakozni, mint a filmek, sorozatok, realityk, stb.

A karantén, valamint a járványlét időszaka nemcsak az általam eddig kiemelt transzformációt eredményezte a színházi szcénában, hanem már a kizárólag online térre létrejövő színházi előadások megjelenését is. Ez utóbbi nem kíván a hagyományos térrel operálni, illetve megjelentek a járványra reflektáló előadások is. Utóbbira formabontó példa egy sétaszínházi előadás: Az *East End, Idővonal* című előadás³⁴ sajátos sétaszínházi koncepciójával egy Budapest belvárosában létrejövő esemény, melynek során egy-egy kitelepített jelene- tet látnak a nézők, miközben a járvány miatt kiürült város ürességével egyaránt szembenéznek. A séta során a műsort egyénileg, egy készülék segítségével hallja a befogadó,³⁵ út-

³³ Uo.

³⁴ *East End, Idővonal*. https://trafo.hu/programok/est_end_idovonal_setaszinhaz_majus1_2 [Letöltés ideje: 2023.03.01.]

³⁵ A koncepció hasonló a múzeumok által gyakorta felkínált egyéni tárlatvezetési lehetőségekhez: egy fülhallgató és egy készülék szükséges. Ez utóbbi azért izgalmas a séta színházi koncepcióban, mert a néző egyéni és csoportos részvétele feszültségbe került egymással.

közben pedig különféle jelenetekkel találkozunk, melyek a hanganyagot kiegészítik vizuális elemekkel: többek között performanszokkal, dokumentarista jelenetekkel. Valamennyi jelenet többek között egy érzésre, a hiátus nyersességére, valamint a félelemre reflektálnak. A Katona József Színház e-színházi inkubátorprogramban létrejött előadása, mely Nadas Péter és Vidovszky László *Találkozás*³⁶ című drámájának online színházi adaptációja, kifejezetten online tekinthető meg. E két példával érthető, hogy nem kizárólag a hagyományos mechanizmusok transzformációja azonosítható, hanem másfajta új gyakorlatok kialakulása is, melyek megjelenése nem függetleníthető a karanténkultúra, a járványlét okozta hatásoktól sem.

A színháztudományban a technológia és a határátlépés kérdései már évtizedek óta jelen vannak. Alapvetően az intermedialitás kérdései kerülnek előtérbe. Jelen írásomban igyekeztem áttekinteni, hogy milyen fogalmak mentén lehetséges a karanténkultúra színházáról elmélkedni. A pandémia előtt periférikus kulturális ágazatként a színház önnön határaival küzdve, de azokkal kísérletezve – pl. szcenikus folyamatok képpé alakítása – igyekezett a technológiát eszköztárába integrálni, azonban ez a típusú integrációs folyamat még nem volt formázható, szerializálható, az online térben értékesíthető – habár az eszközök, a technológiai apparátus már rég rendelkezésre állt, valamint a fő kulturális ipari termékek példájából számos tapasztalatot meríthettek a kulturális ipari szereplők. A színházi előadás képpé válásának folyamatát azonban széles körben a pandémia legitímálta, és mozdította el az újfajta színházat a fő kulturális ipari logika irányába, miközben ahhoz, hogy az újfajta, teljes egészében mediatizált színházi élmény létrejöhessen, nem lehetséges leválasztani a hagyományos színházi eseményt, valamint a konvencionális fogalmakat sem. Kétségtelen, hogy a járványlét időszakában már újfent a személyes befogadáson alapuló színházi élmény a hangsúlyos, azonban a SzínházTV, valamint az eSzínház mint alternatíva, folyamatosan rendelkezésre áll a közönség számára, illetve egy esetleges járvány esetén már kidolgozott formátumban tudja kiszolgálni a közönségét. (Hatalmas előnye továbbá a földrajzi távolság leküzdhetősége, melyről jelen írásban nem tettem említést.) Felmerülő kérdés azonban, hogy tekinthetjük-e a jelenséget a hozzáférés/elérés tekintetében demokratizálódási folyamatnak? A két gyakorlat (személyes és *streaming* színház) egymás mellett a színházi műfajok, fogalmak sokszínűségét reprezentálja, illetve azt, hogy a társadalom-kultúra-technológia hármasa milyen szoros függési viszonyrendszerben áll egymással. A transzformáció mellett újfajta módok megjelenése szintén tetten érhető: a csak online térre létrehozott színházi előadás, illetve a karanténkultúra speciális testtechnikáit alkalmazó, például a sétaszínházi koncepció mind-mind a színházi szcena gyakorlatainak kiszélesedését jelenti.

³⁶ *Találkozás*. <https://katonajozsefszinhaz.hu/eloadasok/bemutatok/43582-talalkozas> [Letöltés ideje: 2023.03.01.]

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 fogadjunk!

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

