

- 
- Bara Boglárka ■
 - Barna Márton ■
 - Bodor Erzsébet ■
 - Bokor Judit ■
 - Borbíró Bíborka ■
 - Chalupa Krisztina Ajna ■
 - Darabán Enikő ■
 - Friedl Viki ■
 - Frind Bianka ■
 - Gál Zsuzsanna ■
 - Hocza-Szabó Marcell ■
 - Kálai Sándor ■
 - Kis Virág ■
 - Kovács Edward ■
 - Kovács Kincső ■
 - Kovács Petra ■
 - Kugler Viktor ■
 - Mikoly Zoltán ■
 - Nagy Krisztina ■
 - Pavlovics Zsófia ■
 - Begonya Pozo ■
 - Szeles Judit ■
 - Tankó Andrea ■
 - Török Eszter ■
 - Vági János ■

SZKHOLION ■

A DE-BTK HÖK művészeti és szakfolyóirata
2025/1-2



SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
23. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Mikoly Zoltán

SZERKESZTŐK: ■

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

FELELŐS KIADÓ: ■

Ecsedi Cintia (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 – 2025/1–2

■ KÓRTEREM

KOVÁCS KINCŐS: Előhang 5

■ MŰ-TÉT

BEGONYA POZO (Ford. FRIEDL VIKI): Esernyő alatt; Életeket rejtő; Kinn sosem hallott; Az ablakból nem; A telefonban; Kulcsolt; Oly gyöngéd; A folyó 6

BARA BOGLÁRKA: Bérc; Ahol a homok tetemet ér 9

DARABÁN ENIKŐ: bomlósárny; azt mondták hasonlítottunk 11

CHALUPA KRISZTINA AJNA: Sivatang 14

KUGLER VIKTOR: alapozás; a sehol paraméterei 16

SZELES JUDIT: Nem szeretem a földrengést 18

TANKÓ ANDREA: A folyosó végén jobbra, 6-os szoba 20

VÁGI JÁNOS: Ketté 23

■ NAGYVIZIT

A tapétaajtótól a fekáliával festésig – Vági Jánossal HOCZA-SZABÓ MARCELL és KOVÁCS EDWARD beszélget 43

Az anyaversek után – Horváth Florenciával KOVÁCS KINCŐS beszélget 51

FRIND BIANKA: Kimondani a kimondhatatlant (Horváth Florencia: *Hiátus*) 56

TÖRÖK ESZTER: „velem elszámítottatok magatokat” – a személyes sebezhetőségtől a társadalmi elszámoltatásig (Rékai Anett: *Menetiránynak háttal*) 61

KOVÁCS PETRA: Gyökeret vert életösztön (Fancsali Kinga: *Nem a haláltól*) 66

NAGY KRISZTINA: A kötöttség szabadsága (Tóth Krisztina: *Bálnadal*) 75

BORBÍRÓ BÍBORKA: Laggol a nyelv, török a valóság (Závada Péter: *Éngép*) 78

KÁLAI SÁNDOR: „Csupa nem” (<i>Kicsi fények. Tar Sándor összegyűjtött versei</i>)	82
GÁL ZSUZSANNA: Titkokkal terhelt örökség (Bánki Éva: <i>Apjalánya</i>)	86
BOKOR JUDIT: Nem elég koszos (<i>Queer</i> , rendezte Luca Guadagnino)	91

BONCASZTAL

BARNA MÁRTON: Zenél a tribün – a magyar fanatikus futballszurkolók auditív kommunikációja	96
BODOR ERZSÉBET: Női szereplehetőségek Arany János egyes balladáiban	107
KIS VIRÁG: Az irodalomban rejlő pszichológia – a pszichológiában rejlő irodalom. Nárcisztikus személyiségzavar Flaubert <i>Bovaryné</i> című regényében?	117
PAVLOVICS ZSÓFIA: A feltámadás tanúsításának fenomenológiája Éric-Emmanuel Schmitt <i>L'Évangile selon Pilate</i> című regényében	131
MIKOLY ZOLTÁN: A test meghódítása - Biopolitika, hatalom- és testdiskurzusok Juli Zeh <i>Corpus delicti</i> című regényében	145

A borítón és a lapban Buka László festményei láthatók.

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

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

A *Szkholion* egykori szerzőjeként nagy öröm számomra, hogy tavasz óta a szerkesztőség tagja lehetek, igyekszem az ezzel járó feladatoknak eleget tenni. Élménydús volt a lapszámmal dolgozni, a szerzőkkel és szerkesztőtársaimmal való közös gondolkodás, a készülő szövegek nyomon követése, a szerkesztői munka által a látóköröm bővítése alkotói és tudományos közegekben is mind nagy lehetőségnek bizonyulnak PhD-ra készülve.

Mű-tét rovatunkban Friedl Viki fordításában olvashatunk költeményeket Begonya Pozo valenciai költőtől. Bara Boglárkának és Chalupa Krisztina Ajnának első szövegeit közöljük. Versei jelentek meg Darabán Enikőnek (*bomlószárny; azt mondják, hasonlítunk*), Kugler Viktor költeményeiben (*alapozás; a sehol paramétere*) apai és gyermeki beszédmódokat olvashatunk. Szeles Judit a 2023-as szír-török földrengés áldozatainak emlékére írt egy személyes hangvételi verset (*Nem szeretem a földrengést*), Tankó Andreának pedig egy prózaszövegét olvashatjuk *A folyosó végén jobbra, 6-os szoba* címmel.

A lapszám bővelkedik a kritikákban, *Nagyvizit* rovatunkban publikáló szerzőink figyelme elsősorban a 2025-ös év kiemelt líramegjelenéseire irányult. Borbíró Báborka Závada Péter *Éngép* című kötetéről, Kovács Petra Fancsali Kinga *Nem a haláltól*, Frind Bianka Horváth Florencia *Hiátus* kötetéről írtak. Török Eszter Rékai Anett *Menetiránynak háttal* verseskötényéről, Gál Zsuzsa Bánki Éva pedig *Apjalánya* regényéről recenzált. Filmkritikából sincs hiány: Bokor Judittól alapos írást olvashatunk Luca Guadagnino *Queer* című alkotásáról. Kálai Sándor Tar Sándor *Kicsi fények* posztumusz kötetéből recenzált, Tóth Krisztina *Bálnadal* könyvéről pedig Nagy Krisztina írt.

A *Boncaszta* rovatban többek között Kis Virágtól olvashatunk tanulmányt a nárcisztikus személyiségzavar reprezentációjáról Flaubert *Bovaryné* művében. Barna Márton a magyar fanatikus futballszurkolók auditív kommunikációjáról értekezik, illetve Pavlovics Zsófia és Bodor Erzsébet tanulmányai tartogathatnak még izgalmas gondolatmeneteket az olvasók számára.

Eme lapszámban két interjút is közöltünk, Horváth Florenciával, illetve Vági Jánossal beszélgettek szerkesztőségünk tagjai. A szövegek mellett pedig nem elhanyagolandók Buka László, debreceni festő alkotásai sem, melyek a lapszám vizuális élményét biztosítják. Szerkesztőtársaimmal együtt kellemes elmélyülést kívánok a *Szkholion* 2025/1-2. számában!

Kovács Kincső

Begonya Pozo (1974) valenciai költő. A Valenciai Egyetemen francia és olasz filológiát tanít, valamint dékánhelyettes. Pozo alkotta meg a kriptogónia kifejezést, mely azt a jelenséget írja le, miszerint a történelem során és a legtöbb kultúrában visszatérő jelenség, hogy a nőket és a női referenciákat elrejtik a társadalom különböző területein, különösen a legrangosabb területeken. Jelen versei az olaszul írt *Novunque (Vertebre Romane)* című kötetében (2015) jelentek meg.

Friedl Viki (1989) Pécs. Feminista aktivista, író, fordító. Leginkább a FEMTREK című blogján publikál: <https://femtrek.substack.com/>

Begonya Pozo

1. ESERNYŐ ALATT

Esernyő alatt
a kövér felhők is
megszáradnak

míg sétálsz nyugalomban:
talán nem ázol meg.

ÉLETEKET REJTŐ

Életeket rejtő
redőnyök mögött
fáradt szemed

nézi a napot:
túl sok a fény.

KINN SOSEM HALLOTT

Kinn sosem hallott
harangok szólnak.
A zene

függő falak
mögött mind tiéd.

AZ ABLAKBÓL NEM

Az ablakból nem
tágít az a jól ismert
hülye légy.

Dühösen fújsz és
bámulod agóniád.

A TELEFONBAN

Maybe Campos-nak

A telefonban
érdes hólyag
lesz a csönd.

A piszkos tapaszt
hirtelen téped le.

KULCSOLT

Kulcsolt
nyálas ujjak között
fekete fogakkal

az örület kihányja
a hajótörés maradványait.

■ OLY GYÖNGÉD

Oly gyöngéd
ez a vágyra
hajlott test.

Még mindig azt kérded
magadtól: meddig?

■ A FOLYÓ

A folyó
és a tenger között van
a tested:

a melled tele vízzel
a nemiség árad.

Fordította: Friedl Viki



Bara Boglárka (2007) Szatmárnémeti, Debrecen. Jelenleg a Debreceni Református Kollégium Gimnáziumának 11. évfolyamos tanulója. Aktív tagja a Csokonai Önképzőkörnek, valamint a gimnázium színjátszóköreinek. Ez az első publikációja.

Bara Boglárka

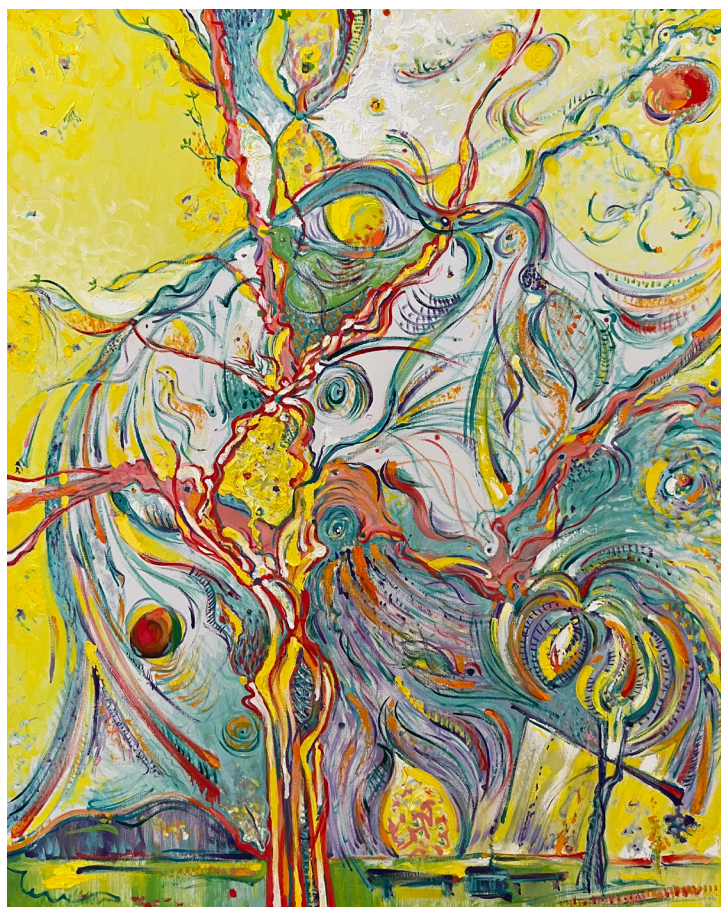
BÉRC

Most a Nap játszik úri hölgyet.
Szoknyáját lebbenti
a csendesen strázsáló sziklákra.
Bársonya hevít,
már-már perzsel.
S szél hasít a levegőbe.
Bórszagató, csontig hatoló ordítás.
Megremegsz, de a szikla
nem mozdul, csak túri
a szüntelen koptatást.
A nyárfa is meghajol.
Földig, mert alázatos.
De gerincbe fut a hasadás,
talaj lesz ágyává.
Majd újra napfény jön.
Erdőtűzként tör át.
Glóriás dámává lett,
Mert legyőzte a halált.

AHOL A HOMOK TETEMET ÉR

A kőbe faragott jeleket
Dűnék rejtik.
Emelné testét,
Az zsákként húzza le.
Tüdője nyomja földbe.

Lassan süllyed el.
Kecskék rágják
Ördögszekér hajcsomóit.
Penészes csontjait
Elporladt bőre fedi.
Húscsontjait
Bogarak hordják.
Vért ízlel szája,
Vizet álmodik.
Kúszna az ember
Egy vízcsepp után.
Amott oázis van,
Ez mind csak mirázs.
S majd a test adja fel,
Saját dögöd leszel.



Darabán Enikő (1975) Mátészalka, Debrecen. A Debreceni Egyetemen és a Wesley János Lelkészképző Főiskolán végezte tanulmányait. Mentálhigiénés szakember és komplex művészeti terapeuta, jógaterapeuta. Versei az Entroplázában jelentek meg.

Darabán Enikő

BOMLÓSZÁRNY

épp túl voltam
a meseolvasáson
elalvás előtt
fantáziáltam hogy
reggel gubanc nélkül
indulunk oviba
ébredés

a kórházban
az élet szálai szövetté sűrűsödnek
az elme bőrré keményedik
a szív szorosra fűzi a testet
szíjat kap a téveszme
rácsba csapódik az arc
beszorul ahogy szabadulna
visszatér a megszokott üvöltésbe

kísérleteznek
az öleléssel
a szavakkal
a hatásfokokkal
tűpontosan adagolják
a sorsot
receptre írják
lepecsételik
ki mehet az ablakon túlra
zuhanás nélkül
törés nélkül

ebéd után
sétálni fákat nézni
virágot szedni
a tüdő mezején
kilélegezni
a fogság csíkjait

este ha visszaengednek
aztán majd haza
mindenki úgy tesz
mintha a bomlás időszakában
semmi sem történt volna

reggel mindenkit hamar elfelejtenek
én halványabb vagyok másoktól is
sehova se ér el a kezem
csak gyermekágynyi rács
kiférek két gondolat között
az ablakon is túlra
ahol soha földet se érek

délre repülök ahol foltokban szakadozik az ég
összegömbölyödik minden sugár
mégis madarak születnek

otthon alkonyatkor
láttam egy rigót
hosszasan néztem
hogyan tűnik el

■ AZT MONDTÁK HASONLÍTUNK

sötét redőny a csend
ott vette el a boszorkány
a fénylő királylány arcát
anyu bejött és azt mondta
meghalt egy kislány

elküldtél lisztet venni
nyúltak az ujjak
zongora helyett dagasztás
reggeli vajaskenyér szelte
tánc nélkül az éveket

egyedül hagytál a gyással
pillámra ráfagyott sok tél
hiába mélyítették ki a földet
maradtál mások ráncait nézni

mécses vagy
hamar leégsz újratöltelek
tovább lobogsz megolvasztod
azt a fagyos augusztust
amikor meghaltál

Chalupa Krisztina Ajna (1997) Debrecen. Mesterdiplomáját molekuláris biológia szakon szerezte. Jelenleg a Debreceni Egyetem Patológia Intézetének PhD-hallgatója. Ez az első publikációja.

Chalupa Krisztina Ajna

■ SIVATAG

I.

Kvarcból szórt ösztön. Lebegésben fosztatlan, akár az önzetlenség forró lélegzete. Szemcsés paráznaság, mely perzseléskor párologtatja el a reménység elegyéből a tékozló ragadalmat: nyelhetetlen, kevert kristályként olvad tovább az akut sorvadásból flegmáló madrigálja.

Szájakból pergő közönyös kaszkád, klórterhelt kárhozás, az idegenség dementált szinapszisa, akár a psziché kozmoszában keringő vándorok önkívülete, megismered, viseled, szokod, de.

II.

A viszoly fekunditása, kénsárga affér: perben igazolt lexémák kezdik el sorvasztani az elv tetániától higított testét. Machiavellista leplezés vazallusa: vákuummegadással tátog belőle a föloldott jelentések íztelen varianciája.

A gyötrés váltásban ingerelt statikája: ebből faragták ki valaha az inzultáns megvető szándékát, hasított csontszilánkok verődéseit a lélek felkoncolt halasztásában. A rekedés óta a szenvedésből enyészett fantazma arányfosztásban gyarlott, konzervált vesztegetés tikkadása. Csak halk foszlányok tétova szorongásai, szcintillált emlékezet holokrin kihunyásai.

Nincs, mi többé uszítást temperáljon a homály világtalan miazmaiból.

Nincs, mi többé irigységgel kölcsönössé tehetné az alatt izzón enyésző, bűzben zákányos fekélyt.

Nincs, mi többé forrasztott pyrexiába lazítsa a valódiság kékbe dermedt, kristályfagyos celláit.

III.

Deferáló árnyék klonális szakadása, lelkesedésből tettett invektíva, leplező alkony mozgását korrigáló, alávaló szédület. Mukózából ábrázolt, szalagaré merevedés, ricinusból fakasztott rögeszme. Savónyaladzás, anilingyújtott szikkadások öklendező orgánumi. Nullórában granáló gyűlölet, forrástól tátongó, szinergista bíborfüggőség. Átverésbe presszionált, lépésenként mártírolt igazgatás, önmagát restauráló önmegbocsájtás.

Kontúrlobbant homály, sejtelemből pártolt kriofoszlás: dermedt fázisszándék, a tűnt ragaszkodás tranzienst hite. Reszkető tehetetlenség gravír tükröződése. Felserdülnek az éjeli sönt csendben hűlt konstellációi.

Mulasztásokban gerjedt, kondenzált érzetek szivárgása, a csapolt desztilláció párlott szándéka. Önálló hajlamok, mint téréo gyöngycseppek, kezdettől differenciált tágulatukban, egymás folytatásait taglalják. Ízisz fogadalmából rögzült szelíd diszperzió, fondorlatos hintés.



IV.

Villámrecés szkarabeuszok, mint Heper sokaságból gyűlt, indulatos kegyelmei, a rezgő azuritfluxus pengései, gravitáns késztetésben s zárolt célzatban. Obszidiántorkú kobra mar bele a rezonált rekedések bőrrebe, a szegmentált önmegvetés konduktanciájába, hogy aztán fejtett szorongások térülésében, a halovány múlandóság lebegő tétlenségében lágyljanak el. Gyöngyházfényből villanó íbisz a szabadulások eozinzöldben gázló oázisában.

Míg a gyűlésben fertilizáló javulás hagyja, nevelni fogom azúrban áradó Nílusom mellett a bizakodás árkuszában zengő papíruszokat. Hátha a zsenge cselben, a csillanó, gondos dajkálásban a Kármán viaszáig nyúlhatnak. A lendület realgárba kristályosodása alatt serdülhet a látkép, vele együtt a kelepcebe vetett Alexandria is, ahogyan a lángoló lelkesedés pulzusában hasadnak ki a feltámadás obeliszkjén a tűzből fogadott, szabad zsarátok, majd onnan, együttes kitartásban, röppenhetnek fel a Szíriusz bölcs homlokára.

Kugler Viktor (1993) Budapest. Költő, pedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem tanítóképző szakán végzett. Írásait többek között a Műút, a Tiszatáj, a Látó és a Népszava közölte.

Kugler Viktor

ALAPOZÁS

ha belegondolsz, apa,
milyen jó, hogy te faragtál bele
ebbe a szétcsiszolt életbe. örülök,
hogy nem engedted, hogy szétforgácsoljam
anyát a születésemmel. minden
mozdulatomban ott van a szálka.
ha ideges vagyok, én szószerint
begyulladok, apa. mikor hidegvérrel
próbálsz lehűteni a dühömet,
abba is csak a testem dagad bele,
jól megszívja magát veled.
a temperamentumodat, mint
lakkot kentél a felületemre.
azért van, amit nem sikerült
teljesen lepolíroznod rólam.
itt vannak ezek a göcsörtök, érzed?
már nem tudsz alakítani rajtam semmit.
kész vagyok, élek. tökéletesíteni,
aligha, viszont megszüntetni,
arra még mindig képes lennél, apa.

A SEHOL PARAMÉTEREI

van úgy, hogy nincs semmi, fiam.
ezt majd később érted meg.
valószínűleg egy másik aggyal,
ha hihetünk a biológiának,
miszerint hétévente kicserélődünk.

konkrétan hétévente elgyászoljuk magunkat, fiam. olyan gyorsan változol, hogy szinte minden reggel újra kell ismerkednem veled. persze idővel ez is megváltozik, sokáig alakulsz majd ugyanolyanra. nálam is lesz egy pont, amikor hirtelen meglátszódik rajtam az öregség. de úgy a semmiből. hát van úgy, fiam, de olyan is van, hogy az élet csak úgy kifogy egy emberből és van úgy, hogy csak lelkek leszünk, a sehol paraméterei.



Szeles Judit (1969) Csenger. Író, költő. 2003-tól Svédországban él. Kötetei: *Ilyen svéd* (2015), *Szextáns* (2018), *Ibsen a konyhában* (2022), *Libegő* (2024), *Világatlasz* (2025).

*Köszönet Waad al-Kateab filmrendezőnek
A 2023-as szír-török földrengés áldozatainak az emlékére*

Szeles Judit

■ NEM SZERETEM A FÖLDRENGÉST

„Nem szeretem a földrengést” – mondta Koutaiba apának utoljára, mielőtt apa elment volna üzleti útra, és soha nem látta viszont a kisfiát élve.

Nem szeretem a földrengést én sem, pedig nem sok tapasztalatom van ezzel kapcsolatban. Egyszer, még gyerekkoromban éreztem, hogy az ágyam kicsit mozog, amikor 1977-ben kipattant a Nagy Vranceai Romániában. Valami ősi emlék pattant ki a fejemből, és azóta nem szeretem a rengést én sem. Emlékszem, pánikot kaptam, amikor Gyimesbükkben a hajópadló picit inogni kezdett, meg a fa budi is megmozdult. Aztán éppen Norvégiában karácsonyoztunk, és a hazautazás előtti éjszaka én szörnyű földrengésről álmodtam. Másnap reggel hallgattuk a rádióban a híreket, bemondták, hogy az Indiai-óceánban akkora szeizmikus esemény volt Szumátra egy kis szigete mellett, hogy az cunamit okozott az egész régióban, és skandinávok tűntek el például a csodálatos Khao Lak aranyhomokos strandjáról. Akkor is sírtam, amikor 2015-ben minden összedőlt Kathmanduban. Most is sírok, amikor Waad dokumentumfilmjét, a *Death Without Mercy*t nézem, és tudom, nem merem holnap megkérdezni Amirtól, hogy hány rokona halt meg Törökországban a 2023. február 6-án helyi idő szerint 04:17-kor (UTC szerint 01:17-kor) kezdődött rengést követően. Fadi Al Halabi tizenhat családtagját veszítette el akkor. Tíz napig kereste-kereste őket a felismerhetetlenné vált Antakya városában. Azok a hullák, amelyek már fel voltak fújódva, szenvedtek a legkevesebbet,

azonnal meghalhattak már február hatodikán, de azok – mint Fadi apukája –, akik nem puffadtak fel, napokig lehettek a romok alatt.

A szíriai férfiak tudnak a legszebben sírni az egész világon.

Bennem is ők sírnak. A tömegsírokban sorban ott fekszenek felnőttek-gyerekek.

A muszlimok azt tartják, ha egy gyerek meghal, kismadár lesz belőle a paradicsomban.

Koutaiba, a kismadár még azt mondta utoljára apának:

„Nem szeretem a földrengést” – tudta, hogy az asztal vagy a kiságy alá kell bújni, és majd jönnek a tűzoltók, a mentők és a rendőrség – bár ez utóbbi nem tud semmit tenni.

Napokig nem tettek semmit a török és szír hatóságok a földrengés sújtotta területeken.

„Aludj békében, szemem fénye” – mondta Fuad Sayed Issa még utoljára, amikor megtalálta a kisfia testét. Tizenhat családtagját veszített el Fuad is.



Tankó Andrea (1997, Sepsiszentgyörgy). Kolozsváron, a BBTE-n végezte tanulmányait, magyar nyelv és irodalmat, komparatiztikát és szociális munkát tanult. 2025-ben irodalomterapeuta végzettséget szerzett a Pécsi Tudományegyetemen. Szociális munkás, jelenleg tanodapedagógus is, irodalomterapeuta, irodalom- és filmkritikákat, fül-szövegeket és prózát ír. Írásai leginkább az Újváradban, Helikonban, Látóban kapnak helyet. 2024-ben jelent meg első novelláskötete, *A ránc gyermekei*.

Tankó Andrea

■ A FOLYOSÓ VÉGÉN JOBBRA, 6-OS SZOBA

Csoszog, felemel, csoszog, felemel. Valaki. Sok valaki. Kék eldobható műanyag cipőkben susog az ismeretlenek lába, felemelhetetlenül vonszolják magukat a folyosón. A föld hideg, sötét, csúszós, a takarító nem csavarta ki eléggé a felmosórongyot, latyak maradt utána, csupa latyak. A mocsok a sarokban, oda seprik be mind, délelőttös és délutános műszakban dolgozók, bejárók és bennfekvők, és azok, akik sosem voltak itt. A sarokban tornyosul mind, mellette a tegnapi kiömlött kávé, zsemlemorzsa.

A váróban félhomály, mintha mindig füst lenne, szivartól vagy a szomszédos épületből. Ott a boncterem van és a hamvasztó. Szivaré nem lehet. Vagy talán nem is füst, hályog ül a szememen, belém kúszott a láthatatlanság, beszövi a tekintetem. Se ki, se be.

Amikor kinyílik az ajtó, a lányokkal életrajzsdít játszunk. Találgatjuk, milyen az élete, kit látogat, mi van az arcán és mi a szívében, mit evett ebédre, ha evett, utolsóként pedig az arcát képzeljük el, miközben mögé állunk a sorban vagy mellé a liftben, megfestjük a száját és a szemét, a szemöldökét.

Kisasszony, maga mit keres itt? Menjen vissza, kérem, a saját kórtermébe – egyből tudom, hozzám szól, pedig sokan vagyunk, mind ugyanúgy, szültünk már, de a teherből maradt még, olcsó rózsaszín műanyag hálóingben vagy fekete selymesben. Az egyik nőnek ilyen van, neki egyedül, ki is tűnik a többiek közül, még kórházzagú hálóköntösben is csinos. A hangja ciccegő, mármint azé, aki szólt és én tudtam, hogy hozzám, kicsit, mint amikor macskát kerget az ember a dörgölőzést megelőzendő, keskenyre húzott szemmel, a fogak között kipréselt levegő sziszegésében, *kacc, el innen*.

Csak nézelődöm, itt tágasabb – mondanám vagy mondom is, akkorra már mindegy. A hang teste közelebb jött, hogy megmutassa, a kérése nem kérés volt, inkább parancs, menjek el innen, hát nem értem. A macskakergető szeme szórja rám a szavakat, közben emeli a kezét, mintha sürgetőleg tenné rám, de megáll a vállam fölött pár centivel. Közelebb egy tapodtat sem. A délutános takarító az, a kórházban és a hivatalban minden

dolgozó egyenértékű, ha hozzánk szól és nem a feletteséhez, a takarító és a portás, lefele beszél, utasít, megvet.

Tiszta vagyok, ne féljen, hozzám érhet – ezt már biztosan kimondom, mert az arcán felhő suhan át, gomolygó szürke, elidőzik, zuhogjak, ne zuhogjak, aztán továbbáll, mint én is. Beveszem a kanyart, majd vonszolódom, ugyanúgy, mint ők ott kinn, de rajtam nincs kék műanyag cipő, én ide tartozom, egy darabig legalábbis itt kell lennem, míg megerősödik a kicsi és én is, nem jöhetnek-mehetnek kedvemre, legtovább az alagsori kávéautomatáig.



A várón kívül máshogy telik az idő, vonszolja magát ő is, hörög, sikong, sír hangosan, sír némán, a percek a szülő nők be- és kilégzésére telnek. A folyosón kicsiket lépek, mint-ha súlytalan, végighaladok a szülőszoba és a jajgató előtt, épp kicsavarnak egy rongyot, valaki énekel. A számozás megáll az ötnél. Mikor először voltam itt, nem találtam vissza a szobáimig, kétségbeesve kerestem egy asszisztentst, mondja meg, hol vagyok és hol a fiam, nincs meg a számom, a szobám. Azóta már tudom a stikit, a számozás csak a beavatottaknak folytatódik, a végek ismerőinek, az 5-ös szoba után jobbra keskeny folyosó nyílik és vezet tovább az egyetlen ajtóhoz, a 6-os szobába. Az ablakon alig lehet kilátni, a mocskok itt nem csak a sarokban gyűl, rég járt itt a műszakos, biztos ő is el-elfelejtí, hogy hat terem van az osztályon.

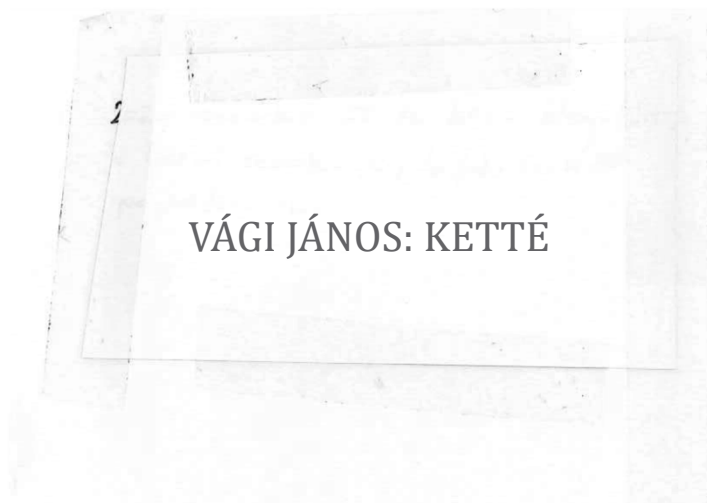
Nyitom az ajtót, most én vagyok a váratlan belépő, ha nem ismernének, jöhetne az életrajzodsi, de ide idegen nem jön, nincs kit megrajzolni. A szobában hűvösek a szemek, árvák, éjfeketék. Amikor itt vagyok, nem tudok aludni, nézem ezeknek a mindig más lányoknak és asszonyoknak a hátát, nézem a haját, babájuk ringatásának ritmusára dülöngélek az évek között. A betegszállító fiút látom, fiatal még, a szemfoga fennebb nőtt, mint a többi, azzal vicsorog rám, *hallgassak, majd sírhatok, ha megszülettem és meglátom, nem lesz az se szebb, mint a többi, akkor sírjak*, a tolókoszi zakatol, a hátsó kereke lötyög. Három keréken tol be a műtőbe. A ferdén nőtt szemfogát és a mondatát dülöngélném ki magamból, de hiába az előre-hátra. A párkányra varjú száll, éjfekete, mint Manyi szeme, tátogatja a csőrét, de lehet, hogy inkább holló, mindig ugyanaz vagy többen vannak, nem tudom, sokszor száll a párkányra, benéz az ablakon, tátogó csőrrel kiválaszt magának, szeme két napraforgómag, perzsel. Tátogásában mélyre látok, fekete az út, egyirányú, csak lefele van, körülöttem orvos és asszisztensek, könyékig érő kesztyűben. Maszkot tesz és fölém hajol, még egy gyors vizsgálat, mennyire tágultam, ingatja a fejét, gondolom, nem eléggé, de a görcsök jönnek és maradnak, *ma szülni fogunk*, mondja, mindig ez a többes, már hogy szülné ő, én szülök, én szülök és nem először, ha nem tágulok az ő ritmusában, befecskendezi majd a gyorsítót, de azelőtt még odaszól, *ne jajgasson itt, hallja, akkor kellett volna, mikor bevette*, egy kacsintás még jár hozzá. Aztán már másfele néz, dudorászik, odamegy az ablakhoz, kinyitja, én meg közben fuldoklom a bennrekesztett hangjaimtól. Akkor kellett volna.

A varjú vagy holló vagy akármilyen, de nagytestű fekete madár torka kapar, még mindig csak lefele vezet út, vissza az elsőig. Huszonöt éves voltam, *maguknál ez már öregnek számít, első szüléshez*, mikor elfolyt a vizem szaladtam anyósomhoz, rettegetem, mi lesz most, meg kell fürdeni, míg kijön a mentő, akkor még nem tudtam, hogy a mentő nagyon későre jön majd, hozzánk ritkán járnak, ráérősen. Mire beértünk a kórházba, a szülésznek már csak apropózni volt ideje, kipottyant a gyerekem, szaladtak, elvitték, egy napig nem láttam, nem beszéltek róla, a nővérek ködösen néztek rám, ha beléptek a szobába. A főnővér jött legközelebb, talán még mindig az az első nap volt, a szülés utáni első, *meghalt a gyermeke*, ennyit mondott, a szeme sem rezzent. A föld sikamlós lett, puha, kifolyni készült a talpam alól, ordítani kezdtem, toporzékolni. Az én gyerekem él, az én gyerekem él, az én gyerekem. Egyszerre sokan szaladtak be, mindegyikük hangosabb volt nálam, rám pirítottak vagy egymásra, végül az orvos megnyugtatót. Nem az enyém volt az. *Tévedés volt*, mondta, majd becsukta maga mögött az ajtót. Mintha mi sem. Belehaltuk magunk az életbe, rögtön az első napon.

Márta, etetés van, vár a kicsi – rázta meg a vállam éjfekete szemű Manyi, a legfiatalabb anyuka. Az órára néztem. Egy óra öt perc. Meg kell etetnem a fiam.¹

¹ A novella megírásakor a szerző a 2024. évi Móricz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíjban részesült.

Vági János (1978) Marcali. Író, építész, a debreceni Építészmérnöki Tanszék megbízott tanszékvezetője. Első szépirodalmi kötete 2024-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál *Hanghordozó* címmel. Írásai jellemzően folyóiratokban jelennek meg (Alföld, Apokrif, Bárka, Irodalmi Szemle, Kalligram, Múút, Prae, Tempevölgy).



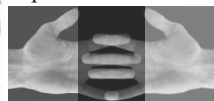
2012. október 5-én Bögös Loránd képzőművész az öregapja kisújszállási házának udvarában hozzálát, hogy a bádogépítményt megszabadítsa a lencseszínű zománcfestéktől. Piros, sárga, zöld és kék színt őriz az emlékezete. A négy színt világosan látom. Majdnem minden más sötét.

Önkéntelenül kínálkozott a sokszorozás lehetősége. A kettő – valaminek a képe, máskor valaminek a mása – keltette fel az érdeklődésem, majd az egy, amint belülről meghasad.

Délben találkoztunk, mikor a lehető legrövidebb az árnyék és felfüggesztődik az idő. Távozásom azóta is tart, nem múltó érkezésem tükörképeként. A tükör, mert szaporítja az embert, egy uqbari eretnek szerint éppolyan utálatos, mint a közösülés. A házban nem találtam tükröt. Beszélgetésünk olyan ütemben bontakozott, ahogy a terekben összehordott tárgyak – amelyek jelentőségéről előzetesen már tudtam – előtűntek a felfordulás látszatából: lépcsőről lépésre. A konyhaasztal mellől beláttam az előszobán át a lakóterbe, és annak a sámlinak a farostból készült mását fedeztem fel, amin épp ültem. A házat korántsem meghatározhatatlan számú tárgyak tették ki, mégis az volt az érzésem.

Jorge Luis Borges

És most, miközben épp feldolgozom a látottakat, és rögzítem a hallottakat, egyszerre szándékomban áll bizonytalannak tűnni, és belefogni egy kísérletbe (bizonytalanul), amit a szöveg tárgya kínál. Adódik ugyanis a lehetőség, sőt a kényszer, hogy a szöveget használjam, mint formával, alakkal, határfelülettel rendelkezőt. A dialógust, ha vizualizálni kellene, két egymás felé fordított képként képzelem el.



A házban meg nem talált tükör képe: felelet egy fel nem tett kérdésre.

Miklós Miklós

Végére is hadilábon a szavakkal, a nyelvvel. A dialógusban résztvevők nehezen kommunikálnak. A kikényszerített hallgatás már annyira megközelíti az egyszerűséget, mint az elillant évek szőlőhegyén a széldongás. Az igényelt és vágyott egyszerűség már annyira megközelíti a hallgatást, mint az elillant évek szőlőhegyén a széldongás.

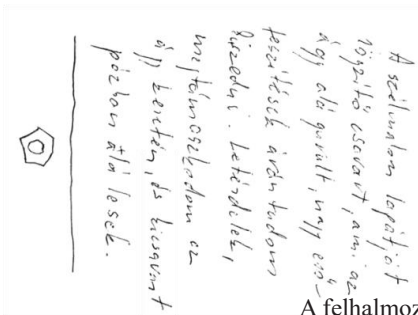
és a
helyett
képek.
kiből
a
tárat!

Önkéntelenül kínálkozott az osztódás lehetősége, meghasadt az egy. Benne valaminek a képe, máskor valaminek a mása.

Arcra bukott férfi meg akar álmodni egy embert, egy másolatot, ami nem volna lehetetlen, csak éppen természetfeletti. A házban, ami annyiban tekinthető álomtérnek, hogy a valóság sokszorozódik benne, nem láttam tükröt. Láttam kredencet, láttam annak másolatát a lakóterben. Láttam, ahogy egy miniatűr, piros, sárga, zöld és kék színre festett farost

*
2019 június 24-én
találtam meg
először. Egy
nem sokkal
művészetes.





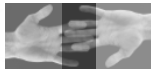
szélmalom lapátját pörgeti. Arra szólított fel, hogy lássak a kép mögé; onnan, ahonnan és amilyen irányból néztem, mindössze a látvány tárgya nem volt érzékelhető, kizárólag az értelmekkel. Utalások útvesztőit láttam. Járatokat, kijelölve a másolatok között, intenció nélkül.



A felhalmozott tárgyak: az önismeret eszközei,

Adódott a lehetőség, sőt az *akarát*, hogy a szövegtestet tájként kezeljem: egy kisújszállási ház udvarán két alak sétál le-föl, sötét hófelhő vonul a háttérben; az alakok mozgását kamerák veszik, a kamerákat kamera-másolatok. Egymásra irányított *nézésük* utalás, ahogy a kamerák másai is utalások. Az ember alávett valakinek, aki a legjobban ismeri: önmagának. A dialógust, amennyiben vizualizálni szükséges, két egymás felé forduló testként képzelem el.

Az időjárás
a bevezetés
ját szott



Végtére is hadilábon a szavakkal, a nyelvvel. De másképp. Emiatt jutok eltérő megfigyelésekhez, mint ő, aki tizenkét éve végez önmagán kísérletet; a külvilág azonos történéseit különféleképpen értékeljük: az egyikben más-más világgép alakul.

M.M.

Leváltattam magam a külvilágról.

Az elbeszélés tárgya (lesütött szemmel) elmondta, volt, hogy hónapokig nem beszélt. Az embertan minden vonatkozásában vizsgálja az embert: köldöknéző antropológia. Tarts önmagadtól!

Erdély Dóttás

Egyszerűen szóval
B.L. mennyi idő? (!)



Húsz év után visszaköltöztem a gyerekkorom színhelyére. Nem ugyanazt találtam, mint amire emlékeztem.

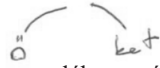
Két valóság találkozott, nekiláttak gyöngéden, lassan átformálni egymást. Az, amit kezdetben úgy érzékeltem, mintha csak a hajnali fény a szoba homályából előcsalna néhány tetszőleges tárgyat, valójában az emlékek előhívásaként játszódtott le – a tudat mögött. A különbözőben kereste az azonosat, az azonosban az eltérést.

Miközben nem nyúltam semmihez.

A hatást figyelte, amint az emlék és a megképződött látvány összemosisodik és összejátszik, majd az emlék veszt az erejéből, ahogy a város zaja hótakaró alatt, és az érzékelt világ komótosan átalakul. Az érzetek (szagok, színek, hangok) estek áldozatul elsőként; a ház tereiről és a felhalmozott tárgyakról alkotott képek tartották magukat. Például a fotókép és annak másolata, a fotel, amiben az öregapa üldögélt, összedolgoztak és előálltak egy harmadik valósággal. Ugyanígy a televíziókép és annak másolata, a televízió, aminek fekete üvegeben az öregapa tükörképe torzult. Az öregapa – két évig éltek

Amikor Rudolf Blauber (1904-1970) akinek neve a glaukoma miatt lehet ismerős, az újkor kezdésén a savak és sók kémiai reakcióinak alaps vizsgálatához látott; a vegyilegi létezését, az affinitást ugyanúgy képzelte el, mint Empedoklész (i.e. 492-430) hülönbőz a nyugaló körüli 'recept és jüvölöt' alapján!

M.M.



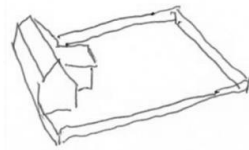
W együtt – nem tudott az emlékezet tárgyává válni; olyan távol került tőle a képe, hogy vonal őket össze nem köthette. Talán épp ez a távolság hívta fel a figyelmét arra, hogy az öregapa házában ő csak vendég; az idegenség érzete, ami nézőpontját a megfigyelő szeméhez igazította, az öregapa *érvényes* jelenlétéből következett.

Az öregapám megélt az ottlétet, én a megélésen gondolkodom.

Nincs valami meggyőződésed? E.M.

De. Volt.

Elárulod?



Kivezetett az udvarra. Néztem az udvarban álló építményt, a fűskamrát, az ott felállított megfigyelő-állványzatot, a fotel és a szekrény felnagyított mását, és az volt az *érzésem*, ez nem ugyanaz az udvar, amit láttam, mielőtt beléptem a házba. Valami megváltozott?



Húsz év után visszaköltöztem a gyerekkorom színhelyére. Nem ugyanazt találtam, mint amire emlékeztem.

Két valóság találkozott, nekiláttak gyöngéden, lassan átfőrnéni egymást. Az, amit kezdetben úgy érzékelt, mintha csak a hajnali fény a szoba homályából előcsalna néhány tetszőleges tárgyat, valójában az emlékek előhívásaként játszódtak le – a tudat mögött. A különbözőben kereste az azonosat, az azonosban az eltérést.

Miközben nem nyúltam semmihez.

A hatást figyelte, amint az emlék és a megképződött látvány összemósodik és összejátszik, majd az emlék veszít az erejéből, ahogy a város zaja hótakaró alatt, és az érzékelt világ komótosan átalakul. Az érzetek (szagok, színek, hangok) estek áldozatul elsőként; a ház tereiről és a felhalmozott tárgyokról alkotott képek tartották magukat. Például a fotelkép és annak másolata, a fotel, amiben az öregapa üldögélt, összedolgoztak és előálltak egy harmadik valósággal. Ugyanígy a televízióképek és annak másolata, a televízió, aminek fekete üvegében az öregapa tükörképe torzult. Az öregapa – két évig éltek együtt – nem tudott az emlékezet tárgyává válni; olyan távol került tőle a képe, hogy vonal őket össze nem köthette. Talán épp ez a távolság hívta fel a figyelmét arra, hogy az öregapa házában ő csak vendég; az idegenség érzete, ami nézőpontját a megfigyelő szeméhez igazította, az öregapa *érvényes* jelenlétéből következett. Látta a festett bútort, és arra gondolt, hogy jól tapadó cukros-savós kancatejben feloldott festékekkel vonták be. Látta az öregapát, ahogy megéli az ottlétet, önmagát, ahogy a megélésen gondolkodik. Jegyzeteket és rajzokat kezdett készíteni, a munkálkodást számúzta a házból: az udvarban álló építményen végzett emlékezetkutatót. A pirosat, a

Tejük fel, 10 éves.

Atkar 8 évesen ott

laboth. Tejük fel, 25.

Atkar 3 évesen már

ott laboth.

$$x - 12 - 20 = y$$

Ez nem a lelki

ismeretlenségi epizód

Tandori kál

$$(x=y)$$

intébb a kor meg-

határozhatatlansági

egyenlete, ahol x és y

különbsége (32) az

egyetlen ismeret szám,

aminek az $\frac{5}{8} - a$

ismeretlen.

sárgát, a zöldet és a kéket tárta fel. Visszakaparta a beköltözése előtt felvitt festékréteget.

Valahogy így működik az emlékezet, (mondta)

Kérdőjel Thomas Bombard miatt

És az építmény elfedett képe rányílt a hiányra, amit láttam. MINT EGY PALINDROMBAN, AVAGY EGYETLEN SOR SEM IGAZI TÜKÖRKÉPE EGY MÁSIKNAK.

Jacques Bourboud



Az Fb7-ol nehezen estek ki. Mint az olvasható (és sem estek). Bele abanban égetni a szövegbe, de minden igyekezetem ellenére az éjszai seb begyógyult. Ez is csak az HEB.

Amikor nem tudok elaludni, erre a számsorra bízom magam: egy, egy, egy, egy, egy, egy, egy, egy, egy. Nincs szükségem a számok jelentésére, a számot képként képzelem el. Egy, egy és egy ablak néz az utca felé, de nem tudom, melyik egyet iktatta ki belülről. Reliefszerű volt az ablak farost mása, a sötétítő függöny durva posztó. A házról kérdeztem, hogy az osztódás felől nézve mennyiben tekinthető élőknek, miközben az uqbari szerzetes vélekedésére gondoltam. Majd vettem a bátorságot, és feltettem a következő kérdést, amit nekem másképp tett fel. Hiszed-e, hogy amíg az egész osztódással önmagához visszatál, akármi lehet, akár szék, akár szekrény, akár ágy, akár sparhelt, akár ablak? Ló? Fordítsuk komolyra a szót.

Sándor Miklós

Önmagunk vizsgálata azzal kezdődik, hogy megszületünk. Aztán azzal folytatódik, hogy valaki meghal. Az öregapa még részese volt annak a csodának nem nevezhető nekiiramodásnak, ami a sparhelttel vette kezdetét. Különös, de egy másolattal. Az uradalmi gépész dédapa, hogy megörvendeztesse gyermekeit (azt az öregapát is), olyan kicsinyített sparhelttel hegesztett, amibe be lehetett gyújtani. A tűz szimbolikája.

Késülöttem mintha többször voltam nála, mint születésénél. A világban nincs annyira csúnya, mint aszimmetria!

Mi meg az öregapa libling foteljéből egy farost kandallómásolatba beépített LCD képernyőn néztük a szabadtéren égő sparhelt. Hőt persze nem adott. Megtudtam, hogy a mennyezetig érő farost álfallal határolt, három légköbméteres tér, ami a szoba sarkát foglalja el, a ház 1:25-ös méretarányú farost makettjét rejti, mintegy elfalazva. Az elfalazás minnek a metaforája?

Számít a rejtettség, sőt, itt a gyanú a legfontosabb.

Hogy elhiszem. Hogy amíg az egész osztódással önmagához visszatál, akármi lehet, akár ló.

Itt pihenünk meg.



Szükséges elidőzni ott, ahol szükségét érzi. A hajszolás végén kifárad az anyag, a szövegnek most kellene egyre apróbbá és apróbbá válnia. Valahogy^{ig}. Vitatkozom magammal, és én sem teszek mást – inkább ez lenne a dialógus meghatározása. Bocsánat, de ő könyörgött azért, hogy legalább mi legyünk avangárdok. Ketten.



*Asztán rávartlanul, mint aki előtt meg-
világosodott a mindenből levonható
egyetlen és kiterjedhetetlen végkövetke-
zetés, mielőtt kolkista egyetlen edős
váltmányt volna, 9999 lépéssel az ablak
hoz ment; lezabálta a
bárpitot, és két kis fiúval beszélve be-
vette az ablakot, aztán vízszintesre fordítva
csillapító véres lézzel visszafordult az
ágyban fekvő férfi felé, hogy eljutt
vörjé be, míg be nem*

Leválasztottam magam a külvilágról.

Leválasztottam magam a külvilágról.

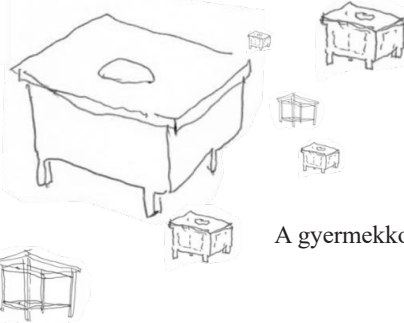


A házról kérdeztem, hogy mennyiben halott, temető. Az ablakai közül az egyik vak, saját kezűleg vakosította belülről. Amúgy minden szobának van ablaka. A laboratóriumnak nincs, az egy zárt rendszer, ami nem cserél anyagot a környezetével és nem hat rá külső erő. Ezt a Wikipédia mondja. Te mit mondasz?

A zárt rendszer a fizikában egy olyan feltételezett rendszer, ami el van szigetelve a környezetétől, ezért vizsgálatok a külső tényezők elhanyagolhatóak. Ezt is a Wikipédia mondja. Te mit mondasz?

ál/
n z
E
b
y
F
N
S
U
L
V

Az önvizsgálat azzal kezdődik, hogy megszületünk. Miért nem mered csodának nevezni a nekiiramodásod? Ami a sparhelttel vette kezdetét. Különös, de egy másolattal. Először képre visszük, grafikává silányítjuk a tárgyat, hogy megszokjuk a látványt, és elhiggyük, hogy a másolat még nem mágia. Holott ki látott egyszerre két tüzet? Két egyforma tűz, amelyek egyformán égnek.



Aztán tizenkét évvel később az öregapa libling foteljéből egy farost kandallómásolatba beépített LCD képernyőn néztük a szabadtéren égő sparhelt. Szoktuk a beszédet azért, hogy ne hagyjuk szóhoz jutni a másolatot, ami elrejtí az eredetit. Az elfalazás minek a metaforája? A gyanú a legfontosabb. Miért kicsinyítesz? Miért nagyítasz?

A gyermekkor megidézése és a gyanú a legfontosabb.

Hogy megértsem, az egyből miként lesz kettő. Kérlek, pihenjünk meg annál a bizonyos fotelnél, kérlek. Szükséges elidőzni.

I
D Ő

A hajszolás végén kifárad az anyag, a szövegnek most kellene egyre apróbbá és apróbbá válnia. Valahogy^{ig}. Vitatkozom magammal, inkább ez lenne a dialógus meghatározása. Beszéljünk írásban, ha már az írás: a mű hiányának a műve. A majd megírt ugyanúgy, mint a már megírt, csakis íródhat. Én könyörgöttem azért, hogy legalább mi legyünk

Maurice Blanchot

avantgárdok. Ketten. Én és én. Ő és ő. A kettő én. Két nyelv van; és én (ő) nincs egyikben sem, hanem mindig: fordításban.



A konyhából a konyha képe lett. Lemásoltam és behelyeztem a konyhamásolatot a lakótérbe.

A konyha a fizikai munka tere, a lakótér a szellemi munkáé. A szellemi munka tere tágas, holott a benne végzett tevékenység fejben zajlik. Mikor fizikai munkát végez, szellemi munkát végez, a kettő egymásból következik. A munka a megfigyelés eszköze, sosincs csak ez vagy az, külön-külön. A tárgyak megkettőzésekor az új felszámolódik, szellemi értelemben is: ez a megismerés tétje. A fizikai munka tere beköltözik a szellemi munka terébe úgy, hogy azt mégis érintetlenül hagyja. Beférkőzik, mint egy baljóslatú gondolat, amely a hajnal fényével fenyeget. A konyha farost mása fenyeget. Hangsúlyozta, őt nem a dolog megkettőzése érdekli, hanem a percipiált látványra és a halványuló emlékképre osztott valóság, és annak metaforába ágyazása. Engem az empirikus valóságba oltott kép érdekel, aminek együttese adja a másik empirikus valóságot, amiből a szimulákrum lesz. Négy külön sík, és mind a valóság része. Ahogy az is: a ház laboratóriumává vált. Lassan, egy pontból kiindulva, koncentrikus körökben, mígnem a határolófal mint hullámtörő már a kétely hullámaint verte vissza, hogy minek és meddig. Persze ettől nem feszült ki a víztükör, inkább zavarossá vált a felszíne. A mániásan depresszív szakaszt a mániákusan aktív váltott fel – a kérdések helyébe a válaszok léptek: a mert és a végeláthatatlanul – örök ciklikusságban.



Sípos Balázs:

* 0. szint empirikus 0. →
 → empirikus I. + empirikus 0. →
 → emlelék (a virtuális) //

Második szint empirikus I. ↔
 ↔ emlelék // empirikus II ↔
 másolat (a miniatúr) +
 empirikus II ↔ empirikus 0. //
 Harmadik szint emlelék ↔
 másolat (a virtuális/szimulákrum határa)

Tárgyakon végzett emberkísérlet tanúja vagyok.

A konceptuális élet fogalmával ő állt elő – szemöldökráncolás közepette. Önmagának tett ígéreteiről beszélt. A beváltatlan ígéretekről beszélek.

A beváltatlan ígéretekről beszélek.

A szék, amin ülök, nem valaminek a mása?

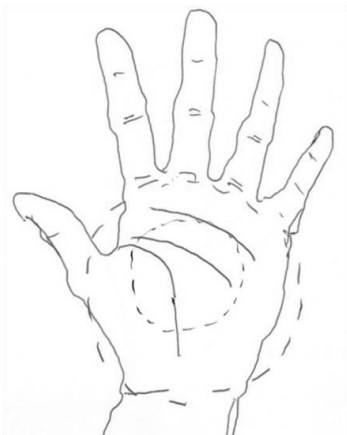
Mindig a kezem ügyében tartok valamit, folyton a valóság megoldozott verziói érdekelnek, ennyiben biztosan nem hazudtam magamnak.



Egy miniatúr, piros, sárga, zöld és kék színre festett farost szélmalom lapátját pörgette.



A konyhából a konyha képe lett. Belépek a térbe, fölteszem a vizet, meghámozom a krumplit, megfőzöm, megeszem, elhagyom a játékeret. Nincs hova belépni, nincs mit fölteni, nincs mit meghámozni, nincs mit megfőzni, nincs mit megenni, nincs mit elhagyni. A konyhaszekrény mellől beláttam az alkóvba az elősebben őt, és annál a szekrénynek a falva betűzött rajzát fedeztem fel, aminél épp neki támaszkodtam. A konyhaszekrény mellett



beláttam a lakótérbe az előszobán át, és annak a szekrénynek a farostból készült mását fedeztem fel, aminek épp nekitámaszkodtam. Beléptem a térbe, föltettem a vizet, meghámoztam a krumplit, megfőztem, megettem, elhagytam a játékeret. Nem volt hova belépni, nem volt mit föltenni, nem volt mit meghámozni, nem volt mit megfőzni, nem volt mit megenni, nem volt mit elhagyni. A lakótérből beláttam a konyhába az előszobán át, és azt a sámlit fedeztem fel, aminek a másolatán épp ültem. A sparhelt forró platnija ekkor még nem égette meg a tenyerem, aminek a geográfiája – mostanra – bántón leegyszerűsödött.

A pszichogeográfia a tudatosan elrendezett vagy spontán kialakult földrajzi környezet az egyének érzelmeire és viselkedésére gyakorolt hatását írja le. Ő a pszichoökögráfiát vezette be. Én ettől dühös leszek. Dühödtem. Egy miniatűr, piros, sárga, zöld és kék színre festett farost szélmalom lapátját pörgetem. Laboratórium a szobám? A mániásan depresszív és a mániákusan aktív szakasz ciklikusan váltakozik? Ami ellenkezik, önmagával mégis összhangban: visszacsapódó illeszkedés, mint az íjé és a lanté. *HELYEK LEÍRÓJA*

A konceptuális élet fogalmával ő állt elő – szemöldökráncolás közepette. Önmagának tett ígéreteiről beszélt. A beváltatlan ígéretekről beszéltek. A szék, amin ülök, nem valaminek a mása. Mindig a *kezem ügyében* tartok valamit, folyton a valóság *megdolgozott* verziói érdekelnek: egy miniatűr, piros, sárga, zöld és kék színre festett farost szélmalom lapátját pörgetem.

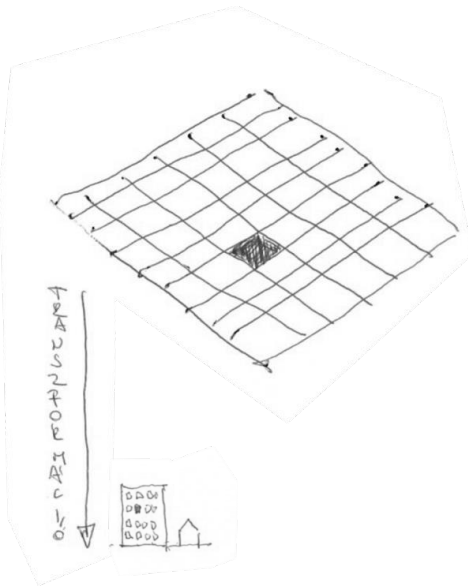


A megfigyelésből, aminek egyszerre voltam alanya és tárgya, a farostlemeznek köszönhetően a megfigyelés képe lett. A kamerák a kamerák (szemeim) képévé váltak; az ágy annak képe lett; a szék csupán egy szék képe.

Akkor te önmagad képe lettél. A képed az én képem lett. A születő, a teremtett a változó ismétlésben jelenik meg és hal el. A másolásnak van törvényszerűsége, mégsem nevezhetjük – bibliai értelemben sem – teremtésnek. Az ember Isten képmására teremtett? Ezzel kiléptem az éjszakába; az ég földi tükörképét láttam a hóolvadás után maradt tócsában. Világos, hogy bármilyenek legyenek is e szövegre vonatkozó latolgatások, amikhez hű akartam maradni, a szándékom legfőképp esztétikai volt. Akkor mit keresek a feneketlen szakadék szélén?

Az ember alvashatatlan képmására teremtett.

*A feltámasztás az én kameráim
(20°)
A feltámasztás az én kameráim*



Kikéredzkedtem a mosdóba, de elvitettem az irányt. A ház metlakival burkolt teraszán (gyakran a német Mettlach nevű település szómásával hivatkozunk a cementlapra) mérlegeltem, hova pisáljak; a négyszintes panelépület ablakaiból az udvar bármely pontjára rálátni. Körbejártam a fa állványzatot, a fotel felnagyított mását, amit szemben helyezett el a felnagyított szekrény másával, olyan elrendezésben, ahogy a házban láttam. A valamihez képest járt a fejemben, és most ez nincs – nincs képest. Sötét hófelhők úsztak a panel felett, a világítás színpadserű volt – a hófelhők miatt ez nem meglepő, ez a vörhenyes szürkeség –, mintha a távoli ház mögött egy óriási hangulatlámpa világítana. A konyhában tudtam meg, hogy a szomszéd épület harmadik emeleti lakásának ablaka kitüntetett nézőponttá vált: kihelyezett külső kameraállás (mint az olvasó pozíciója itt és most), a szemérmetlen kukkolás helye és ideje. Kivezetett az udvarra. Néztam az udvarban álló építményt, a fáskamrát, az ott felállított megfigyelő-állványzatot, a fotel és a szekrény felnagyított mását, és az volt az érzésem, ez nem ugyanaz az udvar, amit láttam, mielőtt beléptem a házba. Én változtam, én, én. Leválasztottam magam a külvilágról?

Esther Nagy Péter

Számolnia kellett a kudarccal, a lehetetlennel, hogy nem lehet végigjárni a ház tereit. Az útvesztőt, amit a szöveg nyújt!



A fárostlemez burkolatnak köszönhetően a megfigyelés képe vagyok, ide zártam be magam, a dőlt betűkbe.

A kamerák, a kamerák dőlt betűs képei, az ágy, az ágy dőlt betűs képe, én, önmagam dőlt betűs képe vagyok. A beszélgetés során a helyem mindig ugyanott volt, az asztalnál, ott, ahová leültem, mikor megérkeztem. Ha felálltam, hogy tegyünk egy sétát a házban, ugyanoda ültem vissza. Nem cseréltünk szerepet, holott a megfigyelő pozícióját én töltöttem be, ahogy a tizenkét év során mindig ő. Ő az én tárgyam, igyekszem az ő eljárását másolni, de a kísértés nem hagyja, hogy hű maradjak eredeti szándékomhoz, és a sokszorozás esztétikai vonatkozását vizsgáljam a szövegen úgy, hogy a megalkotott szöveggép tükrözze őt (tő ezzörküt). Távolodnék eredeti szándékomtól? Helyes a szándék? Vitatkozom magammal, inkább ez lenne a dialógus meghatározása. Képtelen vagyok felidézni a szobák elrendezését, nehezemre esik megtisztítani a tárgyaktól, a tárgyak

tükrözze őt tő ezzörküt

Beleképezem a ház alaprajzát. A fotel helye a sorsvonal és a fejvonal metszéspontja lesz, ahol egyúttal a sorsvonal elágazik. A húroktól megfosztott farost zongora helye a napvonal végpontja.

Lecseréltem magam ezekre a farost elemekre, mintha minden önmagam reprezentációja lenne.

Tenyerem a ház. A vonalak: járatok.



Az én kudarca a reprezentáció végtermékeként tükröződik vissza. A tenyerem tükör. A tenyeremen nincs több szabad hely, az előhívott tárgyak lebillennek a széleken: a farost ágy képe, a farost könyvvállvány képe. A kamera felé fordítom a tenyerem, úgy, mintha egy tál húslevessel egyensúlyoznék a lakótérben felépített konyhamásolat cementlap méretű, négyzetekből kirakott farost burkolatán. Üres tenyerem felülnézeti képét (és még néhány testrészem képét – természetesen felülnézetből) egy alacsony posztamensre installált kijelzőn látom. Nem mondtam neki, hogy émelygek a tárgyak és a másolatok látványától.

Ki akartam tölteni a teret, megdolgozni a tér minden pontját. Végül a másolatok elszívták előlem a levegőt.

Kitöltöm a szövegteret. Olykor képpel, most fekete foltokkal töltöm ki a rést, foltokkal, amik egymásra halmozott betűk, imaginárius, szétírt mondatok a ház előhívhatatlan tereiről, mert minden igyekezetem ellenére képtelen vagyok felidézni a valóságot, csak valószínűtlen másolatok képződnek meg (a tenyeremen), a szobákban látott tárgyak képei és másai mártott és akkor összezavarták a tájékozódásom, kétségbeesett bolyongásra kényszerítettek,

míg nem lerogytam a fotelbe: egy farost kandallómásolatba beépített LCD képernyőn néztem a szabadtéren égő sparhelt.



A mű, ami maga a processzus, nem tudom, honnan való, nem ismerem kezdetét, eredetét még kevésbé.



Szinguláris pontként vagyunk jelen, mint felvillanások a tárgyak között, és nem tudunk mozdulatlaná válni, jóllehet egy ritkuló térben (abban az értelemben is, hogy fogyatkozik, és abban is, hogy többé nem történhet benne semmi) tapogatjuk a tárgyakat, azzal az érzéssel, hogy tapogatva vagyunk. Figyeljük a térbe állított műveket, és egyre szilárdabb a meggyőződésünk: meg vagyunk figyelve. Kamerák másolatai rögzítik a mozdulatainkat, másolatként vesszük birtokba a teret: nem mi beszélünk, nem mi vagyunk jelen és nem most. A másolat – amint a percepció is – időtlenít, a körköröségben megszűnik az idő, a jelen. Mert itt az érkezés és indulás pillanata örök; mintha az átmenet fixálódna, amikor az alkony, ahol éjszaka és nappal



– azonosságban, egy bomló sötétség és egy szűnő világosság javára – látszólag átfordul, és egy pillanatra (?) megkülönböztethetlenné lesznek, ahonnan megtapasztalható egy kimerevített nappal, egy kimerevített éjszaka – kép és kép egymáson, fedésben – és a kettő konstans váltakozása; Erről szükséges gondolkodni, amennyiben igaz a párhuzam, amit az eredeti és a másolat felkínál.

*Öregapa fehér állatjában és keményében láttam
néki a munkáit, amikor a beérkezéskor vetett
árvnyéba már megdöbbent a világ minden éjszaka
odtábori napról. Festékkaparral és spatulával
fejtem ki az első nézetet, ami 2019-ből való.
A második nézet után eldöntöttem.*

2012. október 15.

A versenyzongora másolatához közel a pianínó áll. A pianínóban a mechanika bújjik meg, a zongorában egy gondolkodó idegrendszer. A zenéről nem érdemes diskurálni, a hangok kivonják magukat a játékból, az elméleti fizika szerint nincs két ugyanolyan hang, és erről mindkettőnknek a tévút jut eszébe, kimondatlanul. Minden hangba beoltott: a csönd. Tétélezük fel – és ne csak mi –, hogy a másolás zajjal jár.



Szinguláris pontként vagyunk jelen, megsokszorozódott mozgásban, és a ritkuló teret, ami a tárgyak elszaporodásának köszönhető, úgy vesszük birtokba, hogy nem akadályozzuk a mozdulatlan és mozgó pontok felcserélődését, csak tapogatjuk a tárgyakat, azzal az érzéssel, hogy tapogatva vagyunk. Figyeljük a térbe állított másolatokat, és azok másolatait, egymást, és egyre szilárdabb a meggyőződésünk: rólunk is másolat készül. Kamerák másolatai rögzítik a tétlenséget, amivel kénytelenek vagyunk szemlélni a tárgyak drámáját: felettes erő dönt sorsunkról. A másolat – amint a percepció is – éppannyira vetíti ki a telő időt, mint amennyire fékezni próbálja; egykor és most különbsége inkarnálódik újra és újra, körkörösén. Mert itt az érkezés és indulás pillanata örök. Amikor a hajnal, ahol nappal és éjszaka – azonosságban, egy szétfutó világosság és egy foszló sötétség javára – látszólag átfordul pirkadatkor, és egy pillanatra (!) megkülönböztethetlenné lesznek, ahonnan megtapasztalható egy örök éjszaka, egy örök nappal – tárgy és tárgy egymáson, fedésben – és a kettő konstans váltakozása. Mert itt az érkezés és indulás pillanata semmis. Erről szükséges gondolkodni. A nappal, mint az éjszaka másolata, alkonyatkor: kiviláglik a sötét, szertefoszlik a világos.

*Öregapa ledőlt aludni, miután
mejtette a szemlélteti befogadástól
hozott kérdést: a hűs levelet és a
balanyi serti sötétbányát. Eredetileg*

*figyeltve, hogy még a nyáron néki látok visszabarnítani a beérkezéskor
a leucosia-ü festéket. Időnként halogottam a dolgot.*

2012. október 15.

Az időről kérdeztem, hogy kiiktatható-e. Mennyi időnek kell eltelnie ahhoz, hogy megálljon az idő? Az ipari kamera szemébe néztem. A monitoron nem a tükörképem láttam viszont; kifejeztem abbéli vágyam, mint passzív instanciát, hogy a tekintetem szegeződjék rám. Hazudtuk, hogy igaz, amit látunk.

Az időről kérdeztem, hogy kiiktatható-e. Mennyi időnek kell eltelnie ahhoz, hogy megálljon az idő. Az ipari kamera szemébe néztem. A monitoron nem a tükörképem láttam viszont; kifejeztem abbéli vágyam, mint passzív instanciát, hogy a saját

tekintetem szegeződjön rám. Hazudtuk, hogy igaz,
amit látunk.

A versenyzongora másolatához közel a pianínó áll. A pianínóban a mechanika rejtőzik, a zongorában a művész idegrendszere lapul. A zenéről nem érdemes diskurálni, a hangok kivonják magukat a játékból, az elméleti fizika szerint nincs két ugyanolyan tárgy, és erről mindkettőnknek a tévút jut eszébe, kimondatlanul. Minden hangba beoltott: a csönd. Tételezzük fel – és ne csak mi –, hogy a másolás zajjal jár, tegyük fel, hogy a hazugság igazság.



A művész feladata felkutatni az eredetet. Mókusszőr ecsettel kisöpörni rejtkehelyeket, lombfűrészszel tágítani lyukakat, repedéseket körberajzolni, egymásba csúszott rétegeket lefejtetni. A valóság illúziójából halld ki az illúzió magvát, mint kagylóból a tenger morajlását, aztán vájd ki. Nem elég gondolkodni, csinálni kell. Valósággá tenni, aztán illúzióvá és így tovább. A másolat visszabeszél. Elmesél egy történetet az eredetiről. Gondolkodásra késztet, nélküle nem ábrázolhatnánk róla. Elmélet és gyakorlat szertartása ez. Minden egy kettővé oszlik. Ahogy az ikerszekrénymásolat két fülkéje. Kenyérkereseten töprengünk gyónás közben. Az ikerszekrénybe zárt nagyapa hallgat, holott biztosítva van annak lehetősége, hogy elbeszélje történetét az MDF TV-másolat és az MDF könyvsor-másolat közötti résen át annak, aki az ikerszekrény ikerrészében kuksol. Tisztázzuk, mi az MDF. Medium-density fibreboard = közepes sűrűségű farostlemez. Nagy nyomáson, gyantával vagy anélkül préselt bútorigipari alapanyag, fa-agglomerált lap. Szikével is vágható. Az óra, ami – láss csodát – ketyeg, farostból készült. A farost szikével könnyen vágható. Távolodjunk el a tényektől, hogy pontosabban lássuk a művészt, aki állítja, nem szabad. Merthogy a saját megsemmisülése üldözi. Kinek nem ágyasa a megsemmisülés? Idézzük fel az eredeti és a másolat közti küzdelmet, amiből mindkettő (!) vesztésként kerül ki, végül mégis a másolat diadalmaskodik. Miért? Mert nincs vesztenivalója. Ebben rejlik szabadságának a záloga. Ebből logikusan annak kell következnie, hogy ha sikerül önmagunkat lemásolni, szabadok leszünk. Próbáljuk meg ezt egyesszámban újra, másoljuk át. Ebből logikusan annak kell következnie, ha sikerül önmagammat lemásolnom, szabad leszek. Most cáfoljuk meg a gondolatot.



A művész feladata felkutatni az eredetet? A folyamat nem visszatekintéssel indul, a létrehozás iránya egyértelműen a jövőbe mutat: elkészül a másolat. Az eltérések az eredeti háttérében válnak értelmezhetővé. Kanalazd ki az illúzió magvát, aztán hallgasd csak a kivájt üreg morajlását, ami hasonló a váladékkal megtelt füljárat

zúgásához. Nem elégséges csinálni, elgondolni kell. Elméletté tenni, s aztán illúzióvá és így tovább. A láncolat hatással van ránk. A monómánia kezdetben éppen annyira világítja meg az asztalt, hogy még véletlenül se vegyük észre a boncterem virrasztó kellékeit. A két szikét. A két vesét. Az ikerszekrénymásolat egy-egy rejtett fülkáját. Kenyérkereseten töprengünk boncolás közben. Az ikerszekrénybe zárt nagyapa hallgat, holott biztosítva van annak lehetősége, hogy elbeszélje történetét az MDF TV-másolat és az MDF könyvsor-másolat közötti résen át annak, aki az ikerszekrény ikerrészében boncolásra vár. A közepes sűrűségű farostlemez nem véletlen. Könnyen megmunkálható. Adná magát a pasztelin, a gipsz, a beton. Csakhogy a negatív tér logikai csavar: az inverz mást állít, túl korán szólal meg. Mint a másolat-óra, amely meghamisítja az időt. Távolodjunk el a tényektől, hogy pontosabban lássuk az egyént, aki magyarázatot és predikciót alkalmaz. Lehetséges öt mértékhatározó nélkül szabadnak értelmezni? Idézzük fel az eredeti és a másolat közti küzdelmet, amiből mindkettő (!) vesztesként kerül ki, végül mégis a másolat diadalmaskodik. Jóslat ez is. Ahogy a munkamódszer ígérete, miszerint a másolat vezet el az eredetihez, nem pedig fordítva. Tényleg ennyire jóslatszerű mindez? Van emögött ígéret? Az ígéret előhívja a szabadulás lehetőségét? Ígéretnek kell tekintenem, ha sikerül önmagamat lemásolnom, szabad leszek? Most igazoljuk a gondolatot.



Képtelen ellenállni a művészet legfurább csábításának, „Gáliv Vnyök” akar lenni, erre látszik utalni az önmagából kiforduló kezdő- (tehát vég-) és vég- (tehát kezdő-) zárjel, amelyek mintegy a külvilágot teszik zárójelbe. A zárójelben a parasztágy mögé rendezett táblák (kerti szerszámok nyelei) bukkannak elő, mint álmképek az ébredés pillanatában. A „fejük” látszik ki,

(amit különben illőbb lenne „vég”-nek nevezni).

A táblákon szavak, tüntetnek. A szavak felcímkezik a teóriát; nem a külvilágot teszik zárójelbe. Úgy mint: *oikosz* (kalapács), *ananké* (gereblye), *oikonomeó* (kasza) *ataraxia* (lapát), *proszokhé* (seprű), *tükhé* (dupózó), *alétheia* (vágódeszka), *akédia* (vasvilla), *metron* (kiskapa), *phronészisz* (ásó). A tárgyak elvezetnek a szavakig, szavakért kiáltanak. Mintha itt is eredet-kutatásba botlanánk. Előbb a tárgy lett megalkotva, a szó abból szökött szárba: megneveztük. A másolt tárgy neve nem lehet ugyanaz, mint a lemásolté.

Elárultam, hogy Tlön legrégebb vidékein az elveszett tárgyak megkettőződnek, és hrönöknek hívják ezeket a másodlagos tárgyakat, amelyek – esetlenül – kissé nagyobbak, mint az eredetiek. Azt már elhallgattam, hogy idővel készülnek másod- és harmadfokú hrönök

i
D 0

† német-holland alkimista és vegyész, aki a nátrium-sulfát ($2Na^+$) vegületet elvezeték, 1604 október 5-én született Karlsruhe am Mainban, egy horvály fiaként. Működött vegyészettel beedelt volna foglalkozni, tükrököt gyártott.

é to me túl a zsi z re in
a rai t g) any d) eltozoz
fetele a vadnl che z szaa
egy a év le év oza jai jatoe
lv pmd ta poógi ket.

és így tovább, amelyek túlzásba viszik az eredetinek a torzítását, így a hanyatlás jeleit hordozzák. Felvettem, a névadásnak lehetne az a szabálya, hogy a főnév melléknévhalmozás útján jön létre. Az írógép **||||** másolata: **||||** kopogó-égi-fekete. **||||** A névválasztásból következik a kérdés: a másolat készítésekor milyen szabály alapján dől el, melyek a lemásolni kívánt tárgy legfőbb tulajdonságai? Melyik részlet mosódhat el? A névadás esetében az eljárás a következő: meg kell ismernünk a dolog azon tulajdonságait, amelyek elválaszthatatlanok magától a dologtól. A dolog elnevezése elnevezése valaminek, aminek azt kellene kimondania, amin keresztül létezik, ennél fogva önmagának kellene kimondania önmagát, a nevével, mivel a dolog egésze, ami semmi nem volt, még a saját kezdete sem, a név.



A csábításnak, hogy a tárgyakra ráírja jelentésüket, annyiban képes ellenállni, hogy a jelentésükre mindössze utal. Elölép a nyelv, és ettől ujjongani támad kedvem. Szavak seregeit vezényelem ki – a fantázia igényeinek erejével –, csatasorba állítva az elrozsdált szavakat és az újonnan besorozottakat. Minden felejt, csak a nyelv nem. *Világ Könyv akar lenni*. Anamnézis. Ami marad, az a keserű felismerés, hogy a dolgok valójában azóta nem változtak, amióta a férfi először közöszült kecskével vagy asszonnyal. A tükör, mert szaporítja az embert, egy uqbari eretnek szerint éppolyan utálatos, mint a közöszülés. A szavak felcímkézik a teóriát. Úgymint: *oikosz* (kalapács), *ananké* (gereblye), *oikonomeó* (kasza) *ataraxia* (lapát), *proszokhé* (seprű), *tükhé* (dupózó), *alétheia* (vágódészka), *akédia* (vasvilla), *metron* (kiskapa), *phronészisz* (ásó).

A házat munkatérnek nevezem,

én a munka oltárának. A babrálás szót az ujjak örök nyughatatlanságára cserélem le. Az eszközöknek nyelvük van: a marok jut szerephez, nem az ujj. Szerszámok nyelein tüntetnek a szavak. Jelentésükről a tárgy árulkodik: a szó megkettőzi a tárgyat, még ha a jelentés le is hajlik róla; a libling fotel alól kilátszó perzsaszőnyegre hajlott valami a fedettségéből. A szakralitásról már többször próbált beszélni, de beléfojtottam a szót. Most bizonytalanul előhozakodom vele. Bizonytalanul, mert a profán háttér előtt a szakrális tompa fényben dereng. Megismertem azt, ami a görögöknek ismeretlen volt: a bizonytalanságot. Rituálénak látom az agapé feliratú, földbe szúrt tábla meglocsolását bádóg kannával.

Esterházy Péter

Felvettem, a névadás szent cselekedet: a cselekvést végző ekkor lép ki a kódexmásoló szerepéből, mintha

Az érzéket vizsgáló: Képletem, hogy a hallásom velem szóban költök, illetve egy példányt írtam. A hallásom a szobában megfigyelésnek. Itt a a passzív önszervezésben a Bc. 309 § (1) alapján a passzív önszervezés.
 Budapest, 2019. 08. 01.
 Készítette: ...
 könyvtári feljegyzés

papi szolgálatot teljesítené. Azt akartam neki elmondani, amit nekem is mondott valaki, hogy a dolog elnevezése elnevezése valaminek, aminek azt kellene kimondania, amin keresztül létezik, ennél fogva önmagát kellene kimondania önmagának, a nevével, mivel a dolog egésze, ami semmi nem volt, még a saját kezdete sem, a név. Ezt megtartottam magamnak.



A szoba, legyen bármelyik, térbeli keretet szab a megfigyelésnek. A megfigyelő lopakodik, beszédének néma zaját elnyelik a tárgyak. A csendre helyeződik a figyelem fókusza, mert a csendben az el nem beszélt történetek beszélődnek el, és e történetek elbeszélői a múlt tárgyai, a jelen másolatai. A néma tudás birtokosainak nevezte el őket, megkívánva tőlük, hogy némán tanítsanak, amint ő is teszi: írásait tűzi ki a puha vályogfalba, az önelhallgattatás jegyzeteit. A tárgyak szavakért kiáltanak. A ház néma terei kiáltásuktól hangos. A zaj nem szűnik: eredeti és másolat, másolat és másolat egymásnak felelgetnek. A szobámban olyan iszonyú most a zaj, mint amikor üveget morzsolnak. Elgondolni sem tudom, honnét jön a hang, egyáltalán azt, hogy jön. Ennek az elvont beszédnek nem elválaszthatatlan része a csönd, ami ebben a relációban nem a szavak lehetősége. A beszédről való gondolkodást a közte és a tárgyak közt kialakult, sőt – mondhatni – vágyott viszony kényszerítette ki. A zaj felerősödött, és (talán) ennek elviselhetlensége vezette az elhallgattatás már-már kegyetlennek tűnő gyakorlatához. Önmaga elhallgatásának másolata lett az elhallgattatás, ahogy a hangzó tárgyak (telefon, zongora, rádió, írógép, lemezjátszó, kétkazettás magnó) másait elnémította. A némaságról való emlékem az egyik legrégebbi; látom magam, amint fekvé nézem szobám ajtajának lógó kilincset (törött madárszárny), kétségtelenül betegen. Arra képtelen vagyok visszaemlékezni, amit közben gondoltam, de a szoba némaságára és a halántékom körül érzékelt zúgásra, ami feltehetően a váladékkal megtelt füljárat zúgása lehetett, jól emlékszem.

Esterházy Péter

Es az a jegyzetek a ház
 leírásának jegyzetei
 mellett vannak. Mind
 az önelhallgattatás jegyzetei,
 néma, magam sem
 tudom megfogalmazni
 őket úgy, hogy hallható
 legyenek. (Mert hallom
 őket, nem ráms vanat-
 hozzász.)

Lesütött szemmel vallotta be, volt, hogy hónapokig nem beszélt.

Minden hangba beoltott: a csönd.



A telefon farost másában benne foglalják a híváskor megszólaló hang; a zongora húroktól megfosztott, farost másában – az eredeti hangszer nem létezik; ezt, mint beavatott, megtudtam – benne foglalják mind a 88 hang; a rádió farost másában a 105,3 MHz-es frekvencián sugárzott Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy Amoll zongoraversenye; az írógép farost másában 51 billentyű

ΕΛΜΟΥΡΝΙΣ

Fikció

koppanása; a lemezjátszó farost másában, ami a sparhelt mása is egyben, a tű sercegése; a kétkazettás magnóban valami '93-ból. A tárgyak szavakért kiáltanak. A ház néma terei kiáltozásuktól hangos. A zaj nem szűnik: eredeti és másolat, másolat és másolat egymásnak felelgetnek.

Leválasztottam magam a külvilágról.

A szobámban olyan iszonyú most a zaj, mint amikor üveget morzsolnak. Elgondolni sem tudom, honnét jön a hang, egyáltalán azt, hogy jön. Az elnémulás rejtély. És ezen a ponton realizálódik a távolság fikció és elmondás között. Az elnémulás folyamatát csak rejtélyesen lehet elbeszélni. Az elnémulás pillanata megragadható.

Számít a rejtettség, sőt, itt a gyanú a legfontosabb.

A némaságról való emlékem az egyik legrégebbi; látom magam, amint fekvé nézem a háromágú, réz csillár gyertyaformájú izzóját, kétségtelenül betegen (a csillár alsó tagozata tiszta, de feljebb, közel a plafonhoz poros vagy meszes). Arra képtelen vagyok visszaemlékezni, amit közben gondoltam, de a szoba némaságára (benne egyetlen hang, ahogy valaki (talán öregapa) könyvet lapoz) jól emlékszem.



A szobám falára, ami ugyan nem vályog, kitűztem az emlékezetből megírt saját jegyzetemet arról a jegyzetről, amely a ház leírását tartalmazta, annak a házét, amit az emlékezetében őrzött és lejegyzett. A jegyzetemben nemcsak az olvasható, amit a lakószoba falára tűzött jegyzetéből megjegyeztem, hanem olyan körülményeskedőnek ható részletek is, amik a kitűzött lapot mint tárgyat és annak szűk környezetét írják le. Például: a szög, ami ferdén volt beverve, nem a lap középvonalát szúrta át, ettől a lap is ferdén állt, legalábbis a hozzá közel eső, megsárgult ajtótok által kiadott függőlegessel nem volt párhuzamos. A tárgyat és környezetét leíró részletekre többek között azért volt szükségem, hogy a szobámban olyan helyet találjak a lapnak és olyan módon tűzzem ki, ahol és ahogy a házban láttam, amint az emlékezetem őrzi. ~~Az A4-es méretű, álló formátumú milliméterpapírt így a szobaajtó falolt tokjához közel tűztem ki, jóval magasabban, mint az én szemmagasságom, hozzávetőlegesen az ő szemmagasságába.~~ Az A4-es méretű, álló formátumú milliméterpapírt így a szobaajtó falolt tokjához közel tűztem ki, jóval magasabban, mint az én szemmagasságom, hozzávetőlegesen az ő szemmagasságába. Közvetlenül a jegyzete alatt, ahol a lambéria felső szegőléce futott, egy kis kovácsoltvas konzollal megtámasztott polcon volt a vonalas telefon, aminek farost mását valamely másik szobában láttam, ott, ahol a műről, mint folyamatról beszélt – a bizonytalanságát illusztrálандó széttárt kezekkel –, hogy nem tudja, honnan való, nem ismeri kezdetét, az eredetét még kevésbé. E mondat miatt – ami

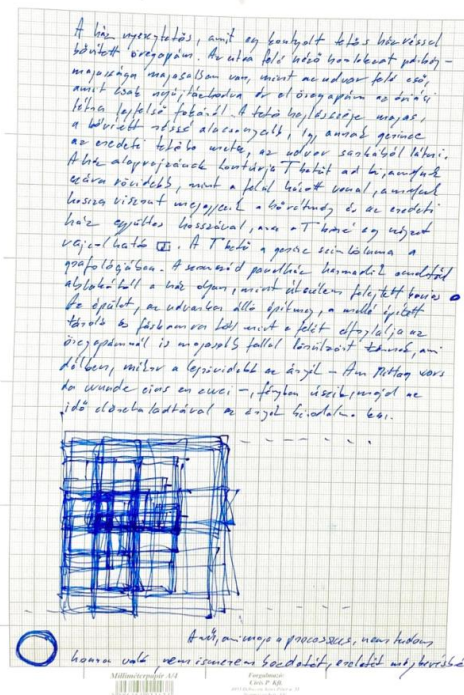
bekerült a jegyzetembe, holott a lakószoba falára tűzött jegyzet a házkép leírására fókuszált, nem megengedve kitérőt, elágazást vagy éppen zsákutcát – egy kört rajzoltam a lap sarkába, ami, mint minden kör, egy pontból indult és ugyanoda tért vissza: (mert) közös a kezdet és a vég.



Lejegyzett és szobám falán függő írásom tekinthető meghasadt írásnak, mivel tartalmát abból meríti, ami megelőzte és tág értelemben létrehozta őt: a kitűzött jegyzetre írt emlék emléke.



Ényésző fénynél lejegyzett házleírás mása; ezt látom, ha az ajtó felé nézek.



Eddig az emlék emlékének leírása. A lakószoba falára kitűzött jegyzeten nincs rajz. Az alaprajzot nem az olvasott írás emléke alapján készítettem, az a bolyongásom rajza, amit a tenyeremen elképzelttem, mielőtt papírra vettem volna, és a milliméterpapírt kitűztem a szobajátó falcolt tokjához közel.



Ennek az elágazásnak a vége: zsákutca. És bár a zsákutca a kudarc fogalmát konnotálja, ott (és itt), akkor (és most) a távlatot, a szabad teret hordozta (hordozza), mivel a zsákutca végén, szemmagasságban, egy apró nyíláson át végtelen térre láttam (látok), és amennyiben elfogadjuk, hogy a *perspektíva* szó a latin *perspicere* (keresztüllát) származéka, nem is számíthattam máshoz. Ugyanakkor a ház és a geometria ismeretének (?) fényében lehetetlenek

véltem a jelenséget (?), hogy egy szürke négyzetet érzékeljek, akár egy égkivágatot hanyatt fekve a réten. Akkor ez a zsácutca *kép*, benne a végtelennel, mindössze a szűzsére vonatkozik? Sajnos csak részben. Nem tartom kielégítőnek a választ, hogy érzéksalódásról van szó, hogy nem adható valós térbeli magyarázat, mert ha belenyugodnék a valótlán lehetőségébe, a szűzsé is valótlanná, hamissá válna, ugyanis minden egy kettővé oszlik, de a kettő nem olvad eggyé. Mivel ez a zsácutca paradox módon a szabadba nyílik – ahol az udvarban álló építményt, a fűskamrát, az ott felállított megfigyelő-állványzatot, a fotel és a szekrény felnagyított mását kellett volna látnom –, nem lehet más, mint a szabadság *képe*, ennélfogva nem maga a szabadság. Hagyhattam volna, hogy szabad fuvallat járja át a szövegtestet – szellőssé téve azt, mint formával, alakkal, határfelülettel rendelkezőt –, ha bolyongásom közepette nem jutottam volna zsácutcába, aminek a végén, szemmagasságban, egy apró nyíláson át végtelen térre láttam. Így a szűzsé zsácutca *képe* nem a szabad választásból fakad, hanem a ház tereiből, ahogy a szabadság *képe* sem szabad választás eredménye, hanem a szürke négyzetre adott térbeli magyarázattól adódik, mivel a jelenség nem érzéksalódás volt. Amint a zsácutca végén álldogáltam, természetes testtartásban kissé előre dőlve, egyszeriben sötét hófelhő vonult át az apró nyílást kitöltő szürkeségen. Mint egy gyermek, aki nem hisz a szemének, benyúltam a nyílásba és megérintettem a látványt, az ég *képét*, ami a negyvenöt fokban elhelyezett tükröprizmán vetült ki. A tükör, mert szaporítja az embert, egy uqbari eretnek szerint éppolyan utálatos, mint a közösülés. A zsácutca, úgy a szövegben, mint a térben, határt jelölt (jelöl) ki (eddig és ne tovább), a távlat a határ hiányát. A zsácutca végén, szemmagasságban, egy apró nyíláson át (a periszkópban) látott és a szövegben táguló végtelen tér a határ hiányával körülhatárolt területté vált (válik). A szabadság *képe* ilyenformán belülré került (kerül), így az, hogy a szabadság a *Kívülihez* tartozik, következmény. Az égkép jelenléte a zsácutca végén valamiféle dunyhává vált (válik) (inkább egymást fedő ágyneműkké), amelyen (amelyeken) vagy amely (amelyek) alatt érezzük, megébredvén, hogy reménytelen nap áll előttünk: lesz kelmekék ég, ing alá bújó fuvallat, lesz remegő esőcsepp a szederbokor gyümölcsén, levegő a törékeny mulandóságban. De kérdezem én, vajon a szöveg minél inkább magába zárul, annál inkább állítja, hogy a *Kívülihez* tartozik? ■■■

Az írás Bögös Loránd munkáira reflektál, és a vele folytatott beszélgetések és levelezések alapján készült. Az Olvasó (amennyiben lát a sötétben) sorrendben a következő szerzők írásaiból vett szövegrészletek átiratait lépheti át, vagy a következő szerzők írásaiból vett szövegrészletek átirataiban bukhat fel (amennyiben nem): Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész* (ford.:Szigeti Csaba); Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (ford.:Benyhe János); Mészöly Miklós: *A pille magánya*; Jorge Luis Borges: *Körkörös romok* (ford.:Boglar Lajos); Mészöly Miklós: *A pille magánya*; Erdély Miklós: *Kollapszus orv*; Mészöly Miklós: *Naplójegyzetek*; Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész* (ford.:Szigeti Csaba); Erdély Miklós: *Kollapszus orv*; *Thomas Pynchon: Entzopia* (ford. Bant / Litua) ;Maurice Blanchot: *A túl nem lépés* (ford.: Szabó Marcell); Epheszoszi Hérakleitosz; Erdély Miklós: *Kollapszus orv*; Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*; Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész* (ford.:Szigeti Csaba); Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*; Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (ford.:Benyhe János); Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész* (ford.:Szigeti Csaba); Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*; Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész*; Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*; Friedrich Nietzsche: *Aus hohen Bergen*; Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (ford.:Benyhe János); Jacques Roubaud: *A nagy londoni tűzvész* (ford.:Szigeti Csaba).

Vági János (1978) Marcali. Író, építész, a debreceni Építészmérnöki Tanszék megbízott tanszékvezetője. Első szépirodalmi kötete 2024-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál *Hanghordozó* címmel. Írásai jellemzően folyóiratokban jelennek meg (Alföld, Apokrif, Bárka, Irodalmi Szemle, Kalligram, Múút, Prae, Tempevölgy).

Hocza-Szabó Marcell (1996) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola hallgatója, az Alföld Stúdió tagja.

Kovács Edward (1995) Székelyhíd, Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola hallgatója, a Szkhion szépirodalmi rovatának szerkesztője.

A TAPÉTAAJTÓTÓL A FEKÁLIÁVAL FESTÉSIG VÁGI JÁNOSSAL HOCZA-SZABÓ MARCELL ÉS KOVÁCS EDWARD BESZÉLGET

Kovács Edward: *Tavaly szeptemberben jelent meg a Hanghordozó (2024) című köteted. Ennek a publikációnak és az eredeti szakterületednek apropóján rögtön felmerülhet a kérdés: van-e átfedés az építési és írói szerepek, foglalkozások között? Ugyan köztudott rólad, hogy az építészet határterületein is rendre kísérletezel, mégis arra lennék kíváncsi, mi vett rá arra, hogy az építészet felől egy ilyen vállalkozás erejéig az irodalom irányába fordulj? Hogyan vetődött fel benned az irodalomra mint közlésformára való áttérés?*

Vági János: Ezt az áttérést inkább valamiféle leágazásnak mondanám. A Doktori Iskola keretein belül döntően írásban gondolkodtunk építészetről, elméleti szövegekkel ismerkedtünk, szükségszerűen a nyelv vált a közlés elsődleges eszközévé. Ez volt az az időszak, amikor először publikáltam; Rem Koolhaas egyik épülete kapcsán írtam a skizomániáról. Persze, ehhez az is kellett, hogy író-olvasó tanáraink legyenek, akik jellemzően nem egyenesen az építészet felől érkeztek: például Kerékgyártó Béla, aki rendkívül aktívan vett részt az említett írásgyakorlatokban. Így visszagondolva, úgy járt el a szövegeinkkel, mint egy szerkesztő: korrektúrázott, húzott, megjegyzéseket, szövegutalásokat tett, írásban üzött-hajtott minket. Így jutottam el a disszertáció megírásáig, amit annak ellenére is élveztem, hogy egy olyan intenzív munkafolyamat volt, amit kifejezetten az olvasás, értelmezés és írás töltött ki. Jó volt a szöveggel hosszú időn át magamra maradni – azt hiszem, monomániás vagyok. A magány vált alapélményemmé és az íráshoz mai napig ezt társítom. És persze az olvasáshoz is, ami nélkül nincs írás.

Hocza-Szabó Marcell: *A köteted elején, a Tapétaajtó című első fejezet részben megragadtak azok az elsőre talán kissé furcsa leírások, amelyek egy regény konvencionális nyelvezetétől némileg idegen építészeti (szak)kifejezésekkel mutatják be a történet helyszínét. Ám arra*

csak néhány fejezettel később figyeltem fel, hogy a kötetstruktúra is egy nagyon szigorú – vélhetően az építészeti praxisból eredeztethető – tervezettséget mutat. Úgy tudom, hogy van is egy Excel-táblázatod, ami egyfelől a struktúra pontos megalkotásában segített, másfelől pedig követhetővé tette az egyes szövegrészek közti összefüggéseket. Hogyan képzelhetjük el az írás folyamatát egy ilyen munkamódszerrel a háttérben?

V. J.: A tervezettség onnan ered, hogy az első 40 oldal megírása után már sejtettem, mit akarok, de még inkább azt, hogy mit nem akarok. Ezért olyan szabályokat hoztam, mint például a történetközpontúság és a lineáris szövegszervezés elvetése, a részletes karakterábrázolás tagadása, vagy – hogy ne csak a nem-akarásról beszéljek – a monotonitás nyelvi eszközzé tétele. Elhatároztam, hogy következetes leszek, és ehhez szükségem volt egy sorvezetőre: ez lett az Excel-táblázat. Egy eszköz, hogy ellenőrizni tudjam, hol sérül a struktúra, mely szakaszokban milyen kódokat rejtek el, és hol hibázok. Meglehetősen összetett szerkezetet hoztam létre: 6x4 alfejezet szövődik szövegtextúrává, így az olvasónak a legkevésbé sincs könnyű dolga, ha ki akar belőle hámozni valamit. Valaki, akiről nem tudunk semmit, felbukkan, majd távozik, úgy, hogy nem tudtunk meg sokkal többet róla. Következésképp nem épül fel egy koherens világ. A szereplő, éppen úgy, mint az olvasó, egyszer csak belökődik a szövegtérbe, jön-megy, tesz-vesz, beszél vagy éppen hallgat, majd ugyanolyan váratlanul kihullik, de mindeközben a szövegek közti hálózat fokozatosan épül. A kötet struktúráját a váltófutás szabályaihoz hasonlóan kell elképzelni, ahol a fejezetek egymásnak adják át a stafétát. Ez ugyanakkor azzal is jár, hogy egy-egy fejezetrész leválik a kötetegész összefüggérendszeréről annak érdekében, hogy a következő szakasz zökkenőmentesen vegye át a helyét. A váltófutás hasonlata annyiban viszont bonyolódik a regény esetében, hogy mindvégig van egy valaki, aki az átadás pillanatában jelen van, azaz a 4x100-as váltófutás alatt ő 400 métert tesz meg – na de ki ez a valaki? Ezenfelül az is nehezen olvashatóvá teszi a *Hanghordozót*, hogy a tájékozódást segítő referenciákat kivettem a szövegből. Például ha egy botlócsetlő „véglényt” nézünk, annak sem a nevét, sem a származását nem ismerjük meg, de még azt sem, hogy milyen korban vagyunk, vagy milyen földrajzi szélességi körön. Ám hogy valamelyest segítsem az eligazodást, kitaláltam egy kódrendszert, hogy a rejtett, szövegek közti kapcsolódási pontokon keresztül fel lehessen fejteni az egyes véglények közti azonosságot vagy éppen különbséget. Mondhatni lehessen felismerni, hogy igen, ő már feltűnt itt vagy ott, tehát most visszatért.

K.E.: *Mindez viszont azt is jelenti, hogy az írás folyamata közben is jelentős szerkesztői munkát végeztél/végeztetek a szövegeden.*

V.J.: Igen, tulajdonképpen a munka úgy zajlott a szerkesztőmmel, hogy megjelölte azokat a pontokat, ahol úgy érezte, hogy jobban ki kellene bontani a szövegrészt, mert ennek hiányában nem vagy alig érthető. Emiatt a szerkesztés nem arról szólt, hogy egyes helyeken húzott a szövegen, hanem inkább abból állt, hogy a kijelölt szakaszokat továbbbírtam, szem előtt tartva a kötetkonceptiót.

H-Sz.M.: *Az olvasót vállaltan nehéz helyzetbe hozó, a referenciák kiiktatását célzó írásmódszered összefügg a valóságtapasztalattal is, vagy ez inkább irodalmi igényként fogalmazódott meg benned?*

V.J.: A valóságtapasztalatba, ha a léttel kapcsolatos bizonytalanság is beleértendő, akkor természetesen igen. Lehetne ezt az ontológia felől is vizsgálni. Ha a bizonytalanságról mint lelkiállapotról gondolkodunk, bennem ez a fogalom egy sajátos létérzettel és ilyenformán ténylegesen a valósággal kapcsolódik össze. Mindemellett viszont azt hiszem, részben irodalmi előképekhez is kötődik, azaz leginkább a két tényező együttesen gyakorolt rám hatást.



H-Sz.M.: *A Majdnem törzsi tánc című fejezetrészben egy zsúfolt buszon lezajló tömegjelene-tről olvashatunk, ami talán mindenki számára egy hétköznapi élmény lehet. Ugyanakkor a szövegben észrevehető az ember minduntalan jelenlévő identitásproblémája is, mely abból az ellentétből ered, hogy egyszerre kell a társadalomba beilleszkednie és önálló gondolatokkal rendelkező individuumnak lennie. Hasonló paradoxikus kiéleződés példájaként*

szolgál egy későbbi fejezetrész is, ahol az idős és fiatal közti generációs különbségekből fakadó konfliktus leírásába beleszövődik előbbinek a saját maga múltbéli, utóbbinak pedig jövőbeli énjével folytatott küzdelme. Sőt, fizikális harci helyzeteket részletező történet is van, amelyben az ember egyszerre civilizált és barbár jellege kerül előtérbe. Ezek az emberi egzisztenciába kódolt ellentétek tehát elég hamar toposzokká válnak a könyvben, és időről időre felbukkanva egyfajta átjárhatóságot képeznek a szövegek közt – akárcsak a könyvborítón látható mátrixszerű számsorok mögött felsejlő homályos ajtó. Miből fakad ez a sorozatosan előkerülő, paradoxonokban feloldódó és elmosódó létképzet?

V.J.: A szöveg elmosódására vagy összemosódására rájátszó gyakorlat leginkább a homályosság ellenpontjaként fellépő hiperrealisztikus leírások felől nyeri el igazi értelmét. Ezeknek az együttlétező, nagyon is absztrakt jelenségeknek a feladata, hogy a szöveg vizualitása és dinamikája egy kettősségben működjön, miközben a *Majdnem törzsi táncban* például ez összefüggésbe kerül az említett egyén és társadalom paradoxikus viszonyrendszerével. Innen nézve válik valóban érthetővé a borítón szereplő ajtó is, mely ezáltal egy mágikus teret maga mögött tudó átjárót szimbolizál. A borító vizualitása egyébként azt a Múcsarnokban készült térinstallációt idézi meg, melyet Szakács Istvánnal együtt alkottunk. Az installációban tetten érhető „átsejlesztésben” találtam meg az egyén és közösség homályos kapcsolatának képi reprezentációs esélyét. Mindazonáltal a kiállított műben és a szövegekben is az elbizonytalanodás és elbizonytalanítás effektusa telepszik rá a homályra, ami a legszembetűnőbbben a nem definiálható, céltalan, érdemi cselekvés nélküli, egész egyszerűen a lényükben csődöt mondó „véglény” szereplők által mutatkozik meg. Ezeket a semmitmondó életeket szerettem volna összerakni azért, hogy közösségi szintre lépve legalább egy olyan tömeget képezzenek, ami által valamilyen egységesség viszonyában megjelölhetőként emelkedhetnek ki addigi sorsukból. A szöveg elbeszélői aspektusokat lazán kezelő narratív rendszere pedig már eleve ugyanezt sugallja, hisz egyes részeket olvasva az lehet az érzésünk, hogy noha nincsenek megnevezve azonos szereplők, de akár egy valakiről is szólhatnak. Olvasás közben a különbözőségekben rátalálunk az azonosságra. Ez egy hitvallása is lehet a könyvnek: bármennyire is különbözünk, szeretem azt hinni, hogy azonosság van köztünk, amit ha tudatosítunk magunkban, egymásra találhatunk, és szép-új világot teremthetünk. De nem akarom ezt elérzelgősködni, csupán arra akartam utalni, hogy a tömegnek és az abból szerencsés esetben formálódó közösségnek fontos szerepe van abban, hogy ne az egyént helyezzük a középpontba.

K.E.: *A Majdnem törzsi tánc elbeszélésébe ugyanakkor – hol vulgáris, hol érzéki nyelven – egyszerre íródna be az erotika és a törzsiség képzetkörei. Ez utóbbi magába foglalhatja a mitikus-ritualisztikus világfelfogást is, melyhez nemcsak a címben megidézett táncmozgás, hanem a maszk viselésével együtt járó szerepjátszás is kapcsolódhat. Innen pedig már csak egy lépés az irodalmi nyelvalkotásnak az a sajátossága, mely nyomán gyakran a szöveg mögött megbújó elbeszélőt is egy ugyanilyen maszkot viselő személyként képzelhetjük*

el. Mindemelett pedig – ha Nietzsche gondolatai felől nézem – a dionüszoszi világot és a kollektívában feloldódó embert látom benne. Ugyanakkor akad olyan markáns képszerűséggel rendelkező, konkrét mitikus referenciákat mozgató szöveghely is – például a Növényvilág című fejezet részben –, amely Devecseri Gábor Ovidius-fordításának átvételével idézi meg Orpheusz alvilágjárását. Miért fontos számodra a mitikus hagyomány, illetve milyen szerepet tulajdonítasz az említett jellegadó képszerűségnek a szövegeid szerveződésében?

V.J.: A nyelvvel bár nagyon szeretnék, nem tudunk egy teljes világot megragadni, mert nem képes erre. Tud összetettséggel rendelkező atmoszférát teremteni, akár csak a terek, azonban mégsem tud teljessé válni. Ez a felismerés azt hozta magával számomra, hogy megpróbáljak más médiumokból ismerős eszközökkel is kísérletezni. Ilyen volt például a film, ami érzékletesen képes megmutatni nagytotálban, kistotálban vagy szuperplánban bizonyos mozgásokat, valamint az időkezelés és a hangkeltés tekintetében is megannyi eszköze van. Ezek a filmből eredő mediális sajátságok érhetőek tetten az olyan szövegrészekben, ahol nagyon apró, mondhatni egy történet „pillanatának pillanatnyi” részét igyekszem lassítva elkapni. De akad olyan szakasz is a könyvben, amikor épp ezzel ellentétben, rendkívül gyorsan próbálok átlépni egy-egy eseményen. A *Hanghordozó* pedig ezen belátások következtében többször is azzal játszik el, hogy a filmes nyelvhez hasonlóan tobzódik az elaprózódó háttérinformációkban, mellyel a szöveg egy eszelős, feljegyzéseket készítő narrátor produktumává válva érezteti vizslató tekintetét mindenben és mindenkin – még az olvasón is. Ugyanakkor a lejegyzésnek mindig van egy eszköze, például egy hangrögzítő, amely segítségével újraépíthetőek az adott jelenetek, amiket írásban „felvett”, azaz lejegyzett valaki. A mitikus hagyomány pedig ott lép színre, ahol a lejegyzés mellett a szereplők szimbólummá való kiterjesztése történik. Az egyik fejezet részben a Minótaurusz alakjára azért volt szükségem, hogy ezzel ábrázoljam a mindannyiunkban meglévő kettősség dialektikáját: félig emberek, félig állatok volnánk. Persze ebben azért van egy antropocentrikus világgépet kibillentő dehumanizálási szándék is, ami arra figyelmeztet, hogy össze lehet mosni úgy az állati és humán létszintet, hogy az ember elgondolkodjon, ott terpeszkedik-e még a teremtmények hierarchiájának csúcán. A mindennapok tanúságai ugyanis egyre inkább azt mutatják, hogy már nem az ember az, aki átszabhat mindent maga körül, hanem sokkal inkább csak környezetének és önmaga korlátainak kiszolgáltatottja. A mítoszokból ismert szereplők vagy cselekmények átvétele ennek érzékeltetésében volt segítségemre. Van azonban prózaibb magyarázat is: szeretek elmerülni a mitológiai történetekben, a mágikus-mesés világokban, ahol létezik a valóság egy másik szintje. Ez utóbbi a legtöbb fejezetben azáltal jelenik meg, hogy mindig van egy olyan tér, aminek a pusztá feltételezése nem vagy csak nehezen fér össze a hétköznapi valóságérzékelésünkkel. Egy olyan mágikus szint, amelyről nem tudni, hogy csak a tudatunkban képződik meg, vagy valóságosan is. Már ha egyáltalán létezik e kettő közt éles határvonal, és nem egymás mellett élve önmagában is mágikus vagy mitikus térnek nevezhető helyek vannak – akár fizikális, akár nem.

H-Sz.M.: *A mitikus utalások képisége mellett számos olyan fejezetrésszel is találkozhatunk, amelyben legalább ugyanennyire hangsúlyos a nyelvszerűség, a nyelvi megformáltság is. Több szakaszt is tudtam úgy olvasni, mint amely magáról az írás folyamatának előzetes meghatározottságáról szól, vagyis arról, hogy a világhoz már mindig is csak a nyelv által tudunk kapcsolódni, ami egyúttal távol is tart minket tőle. A könyved utolsó, Állok az ablaknál című fejezetrészeiben több olyan szakasz van, ahol visszatérő kiindulópont az ablaknál álló – egyébként másolással foglalkozó – szereplő tekintete, melyen keresztül mintha az előzőekben jelzett felismerés, a világhoz való közvetett, nyelv általi hozzáférés mutatkozna meg, valamint az, hogy az ezt némiképp feloldani próbáló cselekvés, a másolás, csupán egy ismétlésalapú szabályszerűséget illeszt az egyébként szabálynélküliséget érzékeltető tapasztalatokba. Másrészt pedig az ismétlés és a másolás magával vonja a platóni-arisztotelészi, utánzó jellegű művészet gondolatkörét is, mely mintegy arra kárhoztatott, hogy mindörökké másodlagossággént hasson. A fejezetrészben mintha e kettő egyszerre működne, hiszen túl azon, hogy a szereplő leírásai perspektívaváltásokat alkalmaznak – először bentről néz ki a kertbe, majd kintről be a szobába –, összerosódik a másolás közben átélhető, a másolat tárgyához való viszonyulás sokféleségével is. Mintha csak az a vágy jelenne meg ebben, hogy a művészetet el lehet emelni az utánzástól; hogy lehet a valósághoz közvetlenül, a nyelv nélküli kapcsolódni. Számomra ennek a törekvésnek egy bizonyítéka az a momentum, amikor a könyv önmagára mint könyvtárgyra hivatkozik: a másolás tárgyának és munkafolyamatának részletezése közben egybeesik a fikción belül lévő 182. oldal a valóssal, azaz a kezünkben tartott kötet ugyanazon oldalán olvashatjuk az adott szövegrészt, mint amelyen a másoló is. Értelmezhető ez a mozzanat a másolásnak az alkotás helyébe lépő, ám ugyanazon funkciót tökéletesen ellátó praxisának?*

V.J.: Igen, abszolút olvasható így. A szövegben megkreált, másolt, illetve a szöveg szövegében megkreálódó szöveg ténylegesen egyé tud válni. Ez pedig akár azt is üzenheti, hogy mi magunk is ilyen észrevételeket tettünk a könyv elolvasásakor még akkor is, ha mindvégig mi voltunk azok, akik ezt megfigyelték. Az olvasó ezáltal alkotóvá válik, ha ehhez a felismeréshez elég energiát fektet be. A másolás ugyanis kötődik a megfigyeléshez, hisz amikor megfigyelünk valamit, folyamatosan ismétlünk, és minél mélyebbre akarunk menni ebben, annál inkább törekednünk kell az újraértésre. Hasonlóképp igaz lehet ez a perspektívaváltásokra is, ami nagyban támaszkodik a felidézett fejezetrészben arra, hogy az ablaknál való állás magában hordozza az üveg – mint az ablakképet meghatározó médium szubjektív – „torzítását”. Engem mindig magával ragad, amikor állok egy ablak előtt, és például kint fúj a szél, rázza a fák a leveleit. Ez azonban összerosódik azzal, hogy én bent vagyok egy temperált térben, kint pedig tudom, hogy fagy, azaz egy teljesen más világot érzékelek kint, mint amiben bent vagyok. Ez utóbbiból adódóan velem mindig az történik, hogy mivel nem megfejtteni akarom a figyelmemet lekötő falevél fajtáját, hanem az egészre mint képre tekintek rá, szükségszerűen elmerengek – például arról, hogy el tudjuk-e képzelni saját magunkat önmagunkon kívülről nézve. Ilyenkor mintha

az énünk egy külső kamerája figyelne ránk. Több helyen a szövegekben ezért is érzékelhetőek a perspektívák afféle kvázi-kameraállásokként, amit a nyelv leginkább a(z) – akár unalomérzetig fokozható – monotonitás eszközével lelassított képekkel tud megvalósítani. A monotonitással pedig újfent az ismétléseknél vagyunk, melyhez azonban fontos hozzávenni a másoló történetében is hangsúlyos kudarcélményt. A másolási folyamat ugyanis hiábavaló lesz azáltal, hogy a szereplő nem tudja befejezni a munkáját. Ennyiben pedig olyannyira feleslegesnek érezheti magát, mint amennyire mi gondolhattuk annak a korábban említett véglény létezését, aki semmi mást nem csinál, csupán lejegyez dolgokat; akinek voltaképp nincs is köze a világhoz, és még csak nem is hasznos a tevékenysége. Ugyanakkor ebben az antiesztétikához, a haszontalan, csúf, béna, megcsonkított, roncsolt dolgokhoz fűződő vonzalmam is kifejeződik. Az egészszelvűség elkerülése érdekében a szövegek is gyakorta roncsolva vannak, hisz beékelődnek olyan elemek, amelyek bár önállóan is működnek, egyáltalán nem oda valók.

K.E.: *Az említett, különböző szöveg- és narrációs szintek között megképződő összefüggérendszer a genette-i metaleptikus szervezőelvvvel is rokonságot mutathat, amelyben gyakran észrevétlenül ugrunk egyik elbeszélői pozícióból a másikba, szándékoltan nehezen követhetővé téve a könyv szerkezetét. Ugyanakkor az ismétlés kapcsán felvetett gondolatok – nem egzakt ismétlésekről lévén szó –, a Derrida által bevezetett iterabilitás fogalmával mutatnak kapcsolatot. A könyved ezen túlmenően azonban a krimi műfaji hagyományát is megidézi, ugyanakkor arra figyelmezteti az olvasót, hogy valójában nincs titok, csak titokeffektus.*

V.J.: Igen, írás közben mindvégig megvolt bennem a nyomozásra való hajlam. Lényegében ez hasonlíthat arra a szituációra, amikor a nyomozó a sorozatgyilkos áldozatszedési technikájára próbál rájönni, és a tettes fejével igyekszik gondolkodni, hogy rájöjjön, ki lehet ő. A befogadó a könyv olvasása közben néhol effélét átélve azt érezheti, hogy egyre inkább körülveszi egy sejtés: a szövegben van valaki, akit bár nem látunk, irányít mindent. Olykor egyfajta emberkísérletszerű lehet az egész, ahol a koncentrált figyelemre való késztetés összemosódik a tárgyával – akárha a nyomozó egyben a gyilkos lenne, vagy az olvasó egyben az író.



H-Sz.M.: *Ha már egy ilyen némiképp oidipuszi, antik hagyományból ismerős gondolkörben vagyunk, az elmondottakkal összhangban a könyv utolsó fejezet része ezzel a mondatral zárul: „De ne szaladjunk előre.” A végszó tehát bizonyos értelemben a szövegiséggel szükségszerűen összekapcsolódó cirkularitást, a folyton visszatérésnek való megfelelés vágyát hangsúlyozza. Az érdekesség ebben, hogy ez épp a másoló ismétlődő tevékenységének kudarcba fulladásával olvad össze, mely így elkerülhetetlenül rávetülve a könyvre mintegy arra figyelmeztet, nem kecsegtethetjük magunkat azzal, hogy valahova kilyukadunk majd egyszer, mert mindig minden ugyanarról fog szólni: a visszatérés lehetetlenségének felismeréséből fakadó kudacról. Épp ezért az a kérdés merült fel bennem a kötet elolvasása után, hogy lehet-e egyáltalán emiatt ennek a könyvek valamilyen folytatása vagy előzménye. Merthogy a zárás „előre-nem-szaladása” az előzőekben leírt konklúzióval ellentétben azt is sugallja, mintha közvetlenül valami előtti pillanatban lennénk – ennyiben pedig a kudarcélmény mégiscsak feloldódik a reményben. A két általam felvázolt sugallat közül melyiket érzed közelebb magadhoz? És egyáltalán: mik a terveid a jövőre nézve?*

V.J.: A cirkularitás szerintem is egy fontos dolog, mert a kudarc maga is ez alapján működik. A könyv zárata emiatt számomra nem az elejére való visszatérést, hanem sokkal inkább a végtelenségig való folytatás lehetőségét kínálja fel. Persze itt mégiscsak ugyanarról beszélünk, hiszen egyfolytában pörögni, vagy mindenfelé elágazni, de ugyanoda visszajutni, az nagyon hasonló folyamat. Épp emiatt itt nem fog folytatódni semmi. Merthogy bár amin most dolgozom, több szempontból is kapcsolódik ehhez, nagyon másképp mutat összességében. Egy olyan regényen dolgozom, amelyben mindvégig készül egy kép, egy kép a világról, amit valaki fekáliával alkot meg. Nem tudjuk azonban, hogy a valóságot festi le, vagy ő hozza létre a munkájával a valóságot azzal, amit megalkot a vásznon. De persze nem csak ennyiről fog szólni az egész, és noha fontos részét fogja képezni a kötetnek, mindeközben át fogja lengeni az is, ki mit gondol a reprezentáció fogalmáról, a reprezentálhatatlanságról, ha tetszik. Ennyiben pedig mégiscsak körbeérünk, mert a másoló kapcsán felmerülő kudarcprobléma ismerhető fel ebben is.

K.E.: *Kudarc így vagy úgy, vagy a kudarc folyamatos megismétlődése, de azért ugye a narrátorod boldognak képzeled el Szisüphoszt?*

V.J.: Igen.

Horváth Florencia (2002) költő, kritikus, a prae.hu főszerkesztő-helyettese. 2021-ben Móricz-ösztöndíjat, 2023-ban József Attila Irodalmi Támogatást nyert. 2024-ben a Salvatore Quasimodo Költőverseny Különdíját, 2025-ben a Vas Vármegyei Prima Díjat vehette át. *Hiátus* című első verseskötete 2025 tavaszán jelent meg a Kalligram Kiadó gondozásában. Évek óta tart kreatív írás foglalkozást gyerekeknek, 2025 óta a FISZ Junior egyik műhelyvezetője.

Kovács Kincső (2002) Nádudvar, Debrecen. Jelenleg földrajztanár-magyartanár szakon tanul a Debreceni Egyetemen. A Hatvani István Szakkollégium, a Fiala Írók Szövetsége és az Alföld Stúdió tagja, a Szkholion szerkesztője. Publikációit eddig az Alföldben, a KULTer.hu-n, az Irodalmi Szemlében és a Szkholion folyóiratban közölték.

AZ ANYAVERSEK UTÁN HORVÁTH FLORENCIÁVAL KOVÁCS KINCŐ BESZÉLGET

Horváth Florencia költő, középiskolás kora óta foglalkozik irodalommal. Első kötete, a *Hiátus* 2025 tavaszán jelent meg a Kalligram Kiadónál. A kötet versein alapuló *Valójában senki* című zenés-színházi projekt keretén belül tart előadásokat Karádi Gergő énekesdalszerzővel közösen. Emellett a prae.hu főszerkesztő-helyettese, illetve a People Team Írótáborának műhelyvezetője. A költészethez való közelítéseiről, jövőbeli elképzeléseiről kérdeztem.

A Debreceni Ünnepi Könyvhéten említetted, hogy szeretnél kilépni az anyaversek témájából. Milyen témák felé fordulnál?

Az első verseskötetem egy anya hiányának versírással történő kitöltésére tesz kísérletet. Amíg a *Hiátus* íródott, minden szöveg tudatosan a kötet anyagához illeszkedett. Már alakul egy új anyag, amit nagyon másnak szánok. A saját felépíteni kívánt életművemben úgy tekintek egy-egy kötetre, mint bizonyos állomásokra. Úgy szeretnék dolgozni, hogy minden kötetnek legyen egy sajátos jellege. Ha az egyik követ egy koncepciót, akkor a másiknak másmilyen elképzelésen kell alapulnia, ami persze nem jelenti azt, hogy a kötetek között ne lehetne kapcsolat. Ez az új téma nálam a nőiség, nőiesség keresése, aminek köze van a *Hiátushoz* is. Felőni úgy, hogy tulajdonképpen nincs előtted olyan minta, olyan személy, aki bevezet a női lét titkos világába. Nyilván ennek van személyes indíttatása, de szeretném kitágítani, univerzálissá tenni azokat a tabutémákat, amikről talán keveset beszélünk.

A Hiátusról több kritika megjelent már, és írtak az előadásotokról is. A hivatalos platformokon túl a moly.hu-n is vannak olvasói vélemények. Követed a recepciót? Hogyan viszonyulsz a könyv körül kialakuló diskurzushoz?

A *Valójában senkiről* valóban elég sok helyre írtak, aminek nagyon örülök. Eleinte féltünk az alkotótársammal, Karádi Gergővel, hogy elidegeníti majd az embereket, hogy nehezen határoztuk meg pontosan az előadás műfaját. Egyikünk sem színész, így fenntartásokkal neveztük színházi előadásnak. Hogy az volt-e álszerénység vagy a mostani megnevezés nagyképűség, azt a befogadókra bízunk. Mindenesetre nagyon szép előadáselemzések, kritikák születtek. A *Hiátus* esetében fontos szem előtt tartani, hogy az irodalomkritika általában kicsit késve reagál. A kötet áprilisban jelent meg, nagyon örülök, hogy féléven belül három szöveg is született róla, és bízom benne, hogy fog még néhány. Az egyik írásból az maradt meg bennem nagyon, hogy számonkérte a könyvön, hogy mindegyik vers az anyafigurával foglalkozik. Úgy érzem, a szerzőjének nem jött át a koncepció, pedig azt hiszem, az elég egyértelmű. Azt gondolom, a kritikus olyasvalamiért marasztal el, amit nem lehet számonkérni. Minden mást releváns véleménynek tartok, legyen szó a folyóiratokban, portálokon megjelent cikkekről vagy olvasói fórumokról. Szerintem minden olvasat helytálló olvasat, amit joga van kinyilvánítania a befogadónak. És a negatív véleményeknek is örülök, mert jó látni, hogy az emberek foglalkoznak a kötettel. Szerettem volna, ha eljutnak azokhoz az emberekhez a verseim, akik esetleg a bennük foglaltakhoz hasonlókat éltek át, vagy kapaszkodóra van szükségük. Érdekes megfigyelni a Molyon, hogy sokakból nagyon erős indulatokat váltott ki a kötet, vagyis valóban érzelmileg felkavarta őket, csak teljesen ellentétes módon, mint ahogy előzetesen képzeltem. Rengeteg privát levelet kaptam, tele személyes történetekkel. Célom volt, hogy ennek az anyagnak legyen egy terapikus olvasási lehetősége, hogy a hiányok betölthessenek azáltal, hogy az emberek elolvassák, hogy a bemutatókon tudjunk beszélgetni tapasztalatokról, megélésekről. Volt olyan, aki a könyvheti dedikálásomon is sírva lépett oda hozzám vagy éppen megölelt. Itt egyértelmű volt, hogy tudott egy kicsit segíteni nekik a *Hiátus*. Ezt hatalmas sikerként élem meg.



A kötet egyik ciklusa a versírás aktusa körül forog. A Kortárs Online-on megjelent kritika szerint a vers definiálására is kísérletet tesz. Az Áfra János által jegyzett fülszövegben pedig a következő kérdés áll: „Saját testből teremtés-e hát akkor a költészet, vagy inkább a megidézett eltörlésével fenyegető erő?” Ennek fényében te hogyan tudnád definiálni a vers fogalmát, mi a költészet számodra?

Szerintem egyáltalán nincs olyan ciklusa a kötetnek, ami bölcsészperspektívából akar beszélni arról, mi a vers. A *Valójában senkiben* egyébként van egy jelenet, ami pont ezt parodizálja ki. Mert ezeknek a nagy megmondásoknak az attitűdje tőlem igazán távol áll. Inkább a versírásba vetett reményekről, az elbeszélés kényszeréről szóló verseknek nevezném a *Zuhanó légtornász* ciklust. Az anyahiány helyére a folytonos beszéd ékelődik be. Az, hogy tudunk a nagy megrázkódtatásainkról, fájdalmainkról beszélni, mindenképp eszköz nemcsak a továbblépésre, hanem ott van benne a segítségnyújtás lehetősége is mások számára. Úgy gondolom, az irodalom, a költészet egyfajta fogódzó az ember számára. Vagyis, ha találunk olyan szövegeket, amiket a saját aktuális élethelyzetünkkel párhuzamba tudunk állítani, akkor máris kevésbé vagyunk elveszve. A számomra legfontosabb költők mind olyan témákkal és érzelmi világokkal dolgoznak, amikbe könnyen bele tudom helyezni magam, egy-egy sorukat olvasva azonnal azt tudom érezni, hogy a szövegük nekem is, hozzám is szól. Például Gergely Ágnes vagy József Attila életművének nagy része ilyen, de hogy prózát is mondjak, Nadas Péter és Bartis Attila regényeit is magamra tudom olvasni. Szerintem az irodalomhoz akkor a legkönnyebb kapcsolódni, ha olyan érzéseket mutat meg, amilyeneket a valóságban már átélt az olvasó. Ha a szövegek hatására kicsit könnyebb lesz vinni a terheket, akkor azt gondolom, abszolút célt értek az egyes művek.

A *Hiátus* lírai énje a beszéd által keres. Újra és újra elmeséli az emlékeit, érzéseit, így próbálja összerakni a képet, hogy pontosan miért is történt, ami történt, miért kellett átélnie mindezt. És hogy a múltja fényében ki is lehet ő most. Kimondja, ha nem lenne benne hiányérzet, talán verseket sem kezd el írni. Mondanom sem kell, ez nagyon közel van a valós énem költői indulásához. A *Hiátust* egyetlen nagy versként látom, hiszen narratív íve van, logikusan követi az események sorrendjét. Épp ezért fontosnak tartom a lineáris olvasatot, még ha hiszek is abban, hogy a verseknek önmagukban is meg kell állniuk a helyüket. Az első ciklus erre egy jó példa szerintem. Az elején még csak képileg sejtetve vannak a történetek, azután megjelenik egy apafigura, aki nem tud mit kezdeni azzal, hogy ő ott maradt a beszélő életében, és csak utána jönnek a narratív versek – mint a *Nem vérrokon* – amelyek konkretizálják, hogy tulajdonképpen mi is történt. Ebből a szempontból a vers feltáró gesztus. Sokáig azt gondoltam, hogy a költészet az életemre tör a valóságban, és azért történik nagyon sok rossz dolog, hogy abból szöveg szülessen. Úgy gondolom, esetemben szinte alig van határ az élet és az irodalom között, vállaltan sok minden igaz a verseimben. De hiszem, hogy az új anyagban – aminek *Elkezdeni szeretném* a munkacíme – már nemcsak a szörnyűségek megélése teremti meg azt a lelki-szellemi állapotot, amiben megszülethetnek a szövegek.

Tervezel a későbbiekben a zenei vonalon maradni? Lesz valamikor új megjelenés?

Igen, abszolút. A Gergővel való közös munka számomra nagyon fontos alkotói tapasztalás. Hiszen láthatom, sőt alakíthatom, hogy a papírra szánt sorok hogyan működnek az akusztikus térben. Sosem gondoltam volna, hogy a verseim egyszer ott lehetnek valakinek a Spotify lejátszási listáján. Sorban meg fognak jelenni remélhetőleg a dalok, illetve szeretnék, ha összeállna az album is. Kicsit skizofrén helyzetbe kerültem, mert a dalok, a színházi est és a könyvbemutatók által még az első kötetemhez tartozó dolgokat összefogó szál fut, de közben már egy új koncepció is gondolkodom. Gergővel arról is beszélünk, hogy mindenképp érdemes megnézni majd, hogy az *Elkezdeni szeretném* verseihez tud-e zeneileg kapcsolódni, de az is lehet, hogy ez egy egyszeri és megismételhetetlen alkalom volt.

Többféle minőségben is szerepet vállalsz az irodalmon belül. Milyen a munkád főszerkesztő-helyettesként?

A prae.hu-s munkám középpontjában főleg a kommunikáció áll. Szerkesztőkkel, sajtósokkal, az aktuális hírekkel minket megkereső asszisztensekkel, rendezvények esetében a meghívott szerzőkkel tartom a kapcsolatot. A kedvenc feladatomban a portál évi kétszer meghirdetett féléves gyakornoki programjának koordinálása. Nagyon sok tehetséges fiatal kerül hozzánk, akikben mindig az elhivatottságot és a fejlődni akarást tartom a legszimpatikusabbnak. Érdekes helyzet ez, hiszen öt évvel ezelőtt én is gyakornokként kezdtem a prae.hu-nál, utána maradtam újságíróként, és most van egy éve, hogy Balogh Endre felkért főszerkesztő-helyettesnek. Pontosan tudom, mennyit jelent, ha az ember nagyon fiatalon lehetőséget, támogatást kap, vagy bekerül egy nyitott és elfogadó közegbe. Ezt igyekszem visszaadni a portál és a gyerekeknek tartott kreatív írás kurzusaim esetében is. Szeretném, ha a velem, velünk való munkát egy biztos alapnak éreznék, amihez bármikor vissza lehet térni. Ráadásul hét rovatunk van – irodalom, zene, film, gyerek, építészet, art&design és színház – így tulajdonképpen ez egy összművészeti projekt. Az egyes rovatokba beosztott gyakornokokkal minden szerdán személyesen is összeülünk, ennek keretében pedig azokra a területekre is rápillanthatnak, amik korábban rejtve voltak előttük.

A beszélgetés alatt végig azt éreztem, hogy nagyon emberközpontú személyiség vagy. Nagyon szeretsz figyelmet fordítani kezdő irodalmárok szövegeire és a személyükre is. Mit tudnál ajánlani kortárs szövegek, életművek közül olvasásra az irodalomba belépő vagy azzal minimálisan foglalkozó embereknek?

Én alapjáraton azt hiszem, jóval több prózát olvasok, a szakdolgozatomat is narratológiából írtam, meg a *Hiátus* hosszú soros versei is valószínűleg részben ennek a lenyomatát őrzik. Azt gondolom, aki költészettel akar foglalkozni, annak is kell olvasnia prózát, és fordítva. Egyre inkább azt látom a fiataloknál, hogy eldöntik, hogy őket melyik

műfaj érdekli, olvasnák is a kortárs megjelenéseket, viszont azon túlra nem látnak. Pedig a határokon történő áttekintgetés által tanulja meg az ember, milyen a prózanyelv, milyen a líranyelv, milyen a lírai próza, milyen tud lenni egy narratív vers, és így találhatja meg az ember a legkönnyebben a saját nyelvét is, ha írni akar. Emellett a társművészetek is fontosak. Hozzám a színház és a zene áll a legközelebb. Színházelméletet tanultam, így azt gondolom, értem is. Kicsit zenélni is tanultam, de az már bizonytalan terep. Semmilyen képzőművészeti kurzusra nem jártam, tele vagyok ezzel kapcsolatos vakfoltokkal, mégis igyekszem minél több kiállítást megnézni. Így aki írni szeretne, annak az lenne a legjobb, ha mindenféle művészeti területről magába tudna szívni egy kicsit.

Ha könyveket kell ajánlanom, akkor Andris Kalnozols *Szólíts Naptárnak* című regényét mondanám. A különlegessége az, hogy egy autista fiú szemszögéből mesél, aki a többi szereplő perspektívájából olykor félelmetes vagy visszataszító, pedig valójában nagyon szerethető. A regény olvasói a naplóján keresztül ismerik meg Oskart: azt, hogy hogyan gondolkodik a mindennapi élet örömeiről, a szerelemről és a halálról. Olvasás közben azt éreztem, hogy tágulnak bennem az empátia határai. Egyébként a szerzővel nemrég személyesen is beszélgettem, ő is abszolút emberközpontú személyiség.

Frind Bianka (2003) Sátoraljaújhely – Rudabányácska. A Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom mesterképzési szak hallgatója.

Frind Bianka

KIMONDANI A KIMONDHATATLANT

HORVÁTH FLORENCIA: *HIÁTUS*

Általános tapasztalat, hogy az emberek nehezen tudnak beszélni azokról a veszteségekről, amelyek életük során érik őket. Egyesek az örök hallgatásban találnak némi megnyugvást, míg mások abban, ha beszélnek gondolataikról a családjukkal, barátaikkal vagy egy megfelelő szakemberrel. Horváth Florencia mindezekkel szemben egy sajátos utat választott: egy egész versesköteten keresztül igyekszik kimondani a kimondhatatlant. A *Hiátus* az ő személyes harca, és mi, az olvasók, olyan kivételes helyzetben találjuk magunkat, hogy ebbe a folyamatba betekintést nyerhetünk.

A címadás mindenképpen említésre méltó: a *Hiátus* nemcsak hangulatot közvetít, hanem tudatosan választott, többértelmű fogalom. A *Magyar etimológiai szótár* szerint a „hiátus” egy latin eredetű tudományos szakszó (*hiatus*), amely a latin *hiare* igéből származik, jelentése: tátong, nyitva áll. További jelentései közé tartoznak továbbá a hézag, nyílás, hasadék szavak, de más kontextusokban előfordul hiány, szünet, megszakítás vagy űr értelemben is. Ha létezik tökéletes címadás, akkor ez az: egyetlen szó, amely mégis számtalan jelentést hordoz. Kifejezi az édesanya hiányát, halála miatt az anyaság és a gyermekkor megszakadását, illetve egy család széthullását is. Ugyanakkor érzékelteti azt az űrt is, amelyet az édesanya maga után hagy: nem csupán a fizikai világban, a lánya lelkében is.

A borító olyan, mintha valaki a vonat ablakán keresztül készített volna fényképet egy kopár tájról. Semmi más nem látható rajta, csak az üresség és a lombtalan fák. Több szempontból is ötletesnek tartom ezt a választást, hiszen a kötetben több olyan vers is szerepel, amelyben megjelenik a vonattal való utazás motívuma (*Nem tart itt, Zuhanó légtornász*). Mindkét esetben háttal történik az utazás, ami a múlttól, vagyis az anyától való elszakadás képtelenségét szimbolizálja. Másrészt az ősz az elmúlás évszaka (*Ősz óta nem nő, Legalább június lenne*), illetve az örökös, szünni nem akaró tél is visszatérő elemei bizonyos verseknek (*Csúszásgátló, Visszafordítani a telet, Anyám téli álmat alszik*). A versek érzékletesen szemléltetik az ember és a természet kapcsolatát, és erre a borító, akár csak magára a hiányra, kifejező módon reflektál.

A kötet három ciklusra oszlik (*Fehér sziklák, Zuhanó légtornász, Zsinórszakadás*). Ezek inkább egy közös, belső utat írnak le az édesanya halálától egészen az Ő elengedé-

séig, mintsem élesen elkülönülő tematikai egységeket. Horváth Florencia olyan erőteljes motívumrendszerrel épít fel, amely mindhárom ciklusban hasonló következetességgel és érzékenységgel van jelen. Mindez nem eredményez tartalmi ismétléseket, és nem billen át vele az önsajnálattal irányába sem: a versekben végig megmarad az a visszafogott érzelmi jelenlét, amely nem nyomasztóvá, hanem átélhetővé teszi a gyászt. A ciklusokon belül a versek tudatosan követik egymást, akár csak egy kirakós darabjai, építkeznek egymásból. A három ciklus inkább egy nagyobb, összefüggő ívet alkot, mintsem különálló blokkokra osztaná a gyűjteményt.

Az első szakasz a *Fehér sziklák* címet viseli, amely néhány oldallal később versként is megjelenik: „De már nem jutott eszébe, ami évekkorábban, nem / mondta, gyere, megyünk a Jézuskához, nem vitt oda a hálószobájába / falán függő képhez, nem láttam a fehér sziklákön ülni az imádkozó / reménytelent.” A *Fehér sziklák* jelentéses cím a ciklus, a vers, sőt az egész kötet szempontjából is. Jelölhet egy helyet, ahol az ember találkozhat Jézussal – a vers is utal rá: a képre, amelyhez az apa nem vitte oda a gyermeket. Ugyanakkor jelölheti magát Jézust is, mint a szilárd, megingathatatlan alapot. A fehér sziklákön ülő Jézus képe párhuzamba állítható azzal a bibliai történettel, amikor Jézus a Gecsemáné-kertben imádkozik, ugyanis ott ő maga is reménytelenül könyörög, és – ahogy Lukács evangéliuma írja (Lk 22,44) – „vért verejtékezik”. Igaz, ebben az esetben fehér szikláról konkrétan nem esik szó, de Krisztus a legnagyobb elhagyatottság és reménytelenség közepette is imádkozik és felkészül a rá váró szenvedésekre. A címadás és a vers éppen arra reflektálnak, hogyan rendül meg az anyját elvesztő gyermek hite nemcsak Istenben, hanem az őt körülvevő egész világban.

A versek egyáltalán nem hatnak erőltetettnek: ösztönös érzelmeket váltanak ki az olvasóból, amit az előbeszéd szerű hangvétel, a megszakítás nélküli mondat szerkesztés és a vallomásosság erősít. Kiemelkedő példa erre a második ciklusban szereplő, *Amit örököltem* című vers: „Álmomban anyám saját testéről vágja le a húst, szemembe néz miközben / a csatok a földre hullanak.” A vers kendőzetlenül ábrázolja az édesanya testének elpusztulását, és egyúttal a versbeszélő belső vívódását is. Mivel mindezt álmában látja, kifejezi, hogy hosszú idő elteltével is magát okolja gyermekkori tehetetlenség-



géért: „a test, amiből vagyok, / tőlem várja a segítséget, miközben megsemmisül, tehetlenségemnél / nincsen nagyobb teher.” Ez a vers példázza a harcot, amelyet a versbeszélő önmagával vív, ám mindezt úgy tárja az olvasó elé, hogy nem vár tőle sajnálatot. Megemlíteném, hogy a kötet egyik figyelemre méltó sajátossága, hogy egyes sorok azt a hatást keltik, mintha egy kisgyermek szólalna meg. Ez a gyermeki nézőpont is ráerősít az elszakadás képtelenségére. Például a *Tanulok markolni* című versben az Isten *butának* nevezi a versbeszélő: „Mennyire buta az Isten, aki mindezt hagyta.” Ez a gyermeki daccal telített sor mégis hitelesen testesíti meg a gyász feldolgozásának korai stádiumát. Majd ugyanebben a versben, pár sorral később a következőt olvashatjuk: „Milyen lehet az az Isten, aki úgy / rendelkezik egy gyerek fölött, aludjon el, aztán / mikor felébred, egyedül legyen.” Ez már sokkal inkább egy felnőtt értékítélete. A versek tehát nem pusztán megjelenítik a veszteséget, hanem annak megélését is bemutatják a versbeszélő különböző életszakaszaiban, a felnőtt és a gyerek perspektíváját egymás mellé helyezve.

A kötet egyik legfontosabb motívuma a hajvágás. A három ciklus több versében is megjelenik (*Higany vagyok, fény vagyok, csík vagyok, mész vagyok, föld vagyok; Ellentétes tükör*), hogy a versbeszélő egyáltalán nem látja magán édesanyja vonásait, kizárólag a haja az egyetlen, amely emlékezteti rá: „Mindig a hajamat tartottam legszebbnek magamon, és mindig / ezt tartották a legszebbnek mások. Nyárra kiszőkült, majdnem / olyan világosra, mint a tiéd volt a kezeléseik előtt.” Mégis levágja a haját, — megszabadul tőle, — melynek implicit oka a *szabadulási szándék*. A haj egyes elméletek szerint emlékeket őriz, így ez a tett lehet az elengedés kísérlete is. Az *Ősz óta nem nő* választ ad arra is, hogy pont az édesanya halálának tizedik évfordulóján történik mindez, és így a hajvágás egyfajta szertartássá válik: „Talán / így siratom el a te kihullott tincseid, amiket a terápia / alatt elvesztettél.” Ezen túlmenően a hajvágás szimbolikája akár bibliai párhuzamokat is idézhet: gondolhatunk Sámson történetére, akinek az ereje a hajában rejtett. A hajvágás tehát szimbolizálhatja az erő elvesztését is: a versbeszélő nem bírja tovább magával cipelni az édesanya elvesztésének súlyát. Erre egyébként más versben is találhatunk példát: „Mint mindenki / más, az első szeretnék lenni, de a futást megnehezíti, kettőnket viszem.” A költői szubjektum egy hétköznapi cselekvést, a hajvágást ruházza fel személyes és szimbolikus jelentéssel, ezáltal nemcsak a saját gyászfolyamatát teszi érthetőbbé, hanem az olvasóhoz is közelebb kerül.

Érdeemes pár szót ejteni a második ciklusban található *Szinopszis* című versről is. „A vers, mint egypetéjű ikrem, mint én magam, könnyöradomány / az isteneknek láthatatlan fonal az égbolt közepe és a föld magja között, / egyensúlyozunk ketten trapéz akrobaták.” Horváth Florencia ebben a versben tulajdonképpen Pilinszky költészetének örökségével vet számot. Pilinszky *Trapéz és korlát* című verse, illetve a *Szinopszis* közös motívuma a trapéz, amely a létezés törékeny egyensúlyát és a hitbe vetett ugrás kockázatát szimbolizálja. Mindkét esetben a versek olyan tereként állnak elő, melyek alkalmat adnak a szembenézésre, akár a földi és a transzcendens világ távlatában is. Horváth Lírai

énjének az anya halálával semmi más nem maradt, csupán a vers, amelyben kimondhatja a kimondhatatlant. Mellette nincs többé korlát, nincs, ami megvédje, így versei által úgy veti bele magát a bizonytalanba, mint a ciklus címadó, illetve a következő versében szereplő *zuhanó légtornász* („én úgy ugrom, mint akiben utolsó / a remény, ahogyan hinni jó ideje, hinni ezentúl már csak a versben, / míg közelíték a bizonytalan felé.”) Pilinszky mellett József Attila költészetére utaló sorokkal is találkozhatunk a harmadik ciklusban: „Két évtized mocskában fürdök, és te nem ápolasz, anyám.” A *Kései sirató* második sorának továbbgondolása, és egyáltalán József Attila emlékének felidézése különösen relevánsnak bizonyul az anya halálával szembenező kötetben. Ezek a finoman beépített irodalmi utalások nemcsak gazdagabbá teszik a *Hiátus* szövegvilágát, hanem azt is megmutatják, hogy Horváth Florencia versei képesek párbeszédbe lépni a magyar irodalom gyászversével, miközben egy egészen egyéni hangon szólalnak meg.

A transzcendens világ és a földi élet kapcsolata az egész kötet egyik kulcsfontosságú eleme. A versekben hangsúlyosan jelenik meg az a gondolat, hogy a Földön minden múlt-kony és törékeny, a test könnyen széthullik, akárcsak — a kötet egyik visszatérő motívuma — a higany. A szerző tudatosan kapcsolja össze a két dimenziót, ezzel nemcsak saját magához, hanem az olvasóhoz is közelebb hozva az édesanyja alakját. Ez azért lényeges, mert a versek így nem egyszerűen az elvesztett személy hiányáról szólnak, hanem arról is, hogy az édesanya jelenléte a halál után is érzékelhető marad egy másik, nehezebben körülírható térben. A gyász tehát nem egy lezárt múltként jelenik meg a versekben, hanem egy folyamatos viszonyként, amelyben a kapcsolat tovább él. Az olvasó számára éppen azért könnyebb kapcsolódni ezekhez a versekhez, mert nem csak a versbeszélő fájdalomról van szó, hanem egy elképzelt, de részleteiben megjelenített világról, ahol az anya „mostanában lakik.” A költő erről a láthatatlan, mégis belakott térről pedig képes kellő érzékenységgel beszélni. Ez nagymértékben – akárcsak a már korábban említett élőbeszéd-szerű hangnem – hozzájárul ahhoz, hogy a versek megőrizzék hitelességüket. Érdemes kiemelni, hogy Horváth Florencia versei úgy beszélnek erről a súlyos tapasztalatról, hogy az a lehető legkevésbé válik nyomasztóvá és inkább együttérzést, mint részvétet kelt. Az *Alagsor, elfekvő, 11-es kórterem, 07-es ágy* című költemény például a következőképpen fonja össze a két „világot”: „Ott, / a metszéspontnál kellene átzuhanni, vagy legalább át-kiabálni / abba a különös térbe, amelyikben mostanában te laksz.” Ugyanezt a határt egy láthatatlan fal formájában érzékelteti a *Ha megfordulna, tudnám* című vers: „a gyűrött se-lyem lepedőn, bár / fényévekre tőlem és nekem háttal, de ott alszik anyám.” Másféle megközelítést alkalmaz a már korábban említett *Tanulok markolni* is, amely az anyát Isten egyik angyalaként azonosítja: „Aki elvárta, anyám szó nélkül nekiadja / magát, amikor angyalai kidőltek a sorból.” Ezzel párhuzamosan az édesanya keresése a Földön is folyik: „Úgy megyek végig az utcán, / mint eltévedt kisgyerek, figyelek minden apró részletre, hátha / azokban lakik, bennük bújt el, húzta meg magát erre a mégiscsak / hosszú időre, amíg dimenziók választanak el minket.” A dimenziókon átívelő jelenlét az egész kötet

érzelmi súlypontját adja. Az anya már nincs többé jelen a hétköznapi világban, mégis mindenhol ott van: még a lánya levegővételében is. A *Hiátus* éppen attól válik hitelessé és megrendítővé, hogy a versbeszélő nem akarja feloldani ezt az ellentmondást.

Amikor először kézbe vettem a kötetet, már a címe alapján sejtettem, hogy miről lesz benne szó. Tartottam tőle, mert ez valóban egy olyan téma, amelyet nagyon nehéz a lírában hitelesen megszólaltatni. Horváth Florencia azonban felülmúlta az elvárásaimat. Olyan, profizmussal és érzékenységgel alkotta meg ezt a kötetet, ami valóban elismerésre méltó, különösen egy első kötetes szerző tollából. „Nem tudom, kinek / mennyit és mikor mondhatok el, jó lenne érezni, mi túl sok és mi / éppen elég.” írja a *Ragyog* című versében. Ez nem túl sok. Éppen elég. A *Hiátus* egyszerre gyászmunka és költői teljesítmény, fájdalmas mégis felemelő olvasmány. A *Hiátus* kimondja a kimondhatatlant.

(HORVÁTH Florencia, *Hiátus*, Bp., Kalligram, 2025.)



Török Eszter (2001) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol nyelv és kultúra tanára és magyar nyelv és irodalom tanára szakos hatodéves hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP és a 2025-ös OTDK résztvevője.

Török Eszter

„VELEM ELSZÁMÍTOTTÁTOK MAGATOKAT” – A SZEMÉLYES SEBEZHETŐSÉGTŐL A TÁRSADALMI ELSZÁMOLTATÁSIG RÉKAI ANETT: MENETIRÁNYNAK HÁTTAL

Rékai Anett *Menetiránynak háttal* című debütáló kötete érzékenyen és hitelesen tárja fel a szerelmi csalódások és szakítások tapasztalatait, a versek nyílt hangon szólalnak fel a nemi alapú diszkriminációval szemben, miközben a lírai én sorsközösséget vállal az elnyomott nőkkel. A versek olyan általános társadalmi problémákat is tematizálnak mint a közöny, a kiüresedés, az átlátszóvá válás, az egyén saját teste feletti hatalmának elvesztése, vagy akár az elkövetők felmentése.

A kötet versnyelve éppoly nyers, mint a témák, amiket érint. Nem veszi el a komolyságot túldíszített sorokkal vagy túlzott rímhasználattal, a trópusok szinte teljes hiánya jellemző, amely épp a tematizált problémakörök rideg valóságát fejezik ki. Nem igyekszik túlcsonduló, túlírt nyelvezettel lecsiszolni a mondandója élet vagy elvenni annak súlyát: a rideg valóságról szól rideg nyelven. Szembetűnő azonban az állatmetaforák meglehetősen gyakori alkalmazása („A mellkasomba zárt kolibri / kétségbeesésében újra és újra / szegycsontomnak repül” [10.] vagy „Nagyon-nagyon csendesnek éreztem magam, / és üresnek, mint egy hátrahagyott lepkebáb” [9.]), melyek sok esetben inkább megakasztani, gyengíteni látszanak a versek sodrását, mintsem elősegíteni, továbbgördíteni azt. A szinte teljesen lecsupaszított nyelvezetből kitűnnek az előbbieken említett, kissé túlírt állatmetaforák, ezzel elvéve a nagy fajsúlyú témák komolyságát, noha inkább feltételezhetőek ezek a megoldások ironikus nyelvi játéknak, semmint ügyetlen fogalmazásmódnak. Az érintett témák belülről építkező megközelítése miatt azonban hatásos és indokolt választás a vallomásos líra alkalmazása, hiszen a műfaj a személyes élményeket társadalmi tapasztalattá tágítja. A versekben megjelenő identitás- és testtapasztalatok, a felnövés és elszakadás mozzanatai életrajzi élményekből táplálkozhatnak, miközben poétikai eljárások révén a személyes történetek olyan lírai formát nyernek, hogy mások számára is átélhető tapasztalatként jelennek meg. Az utóbbi időszakban az autofikció nagy népszerűsége tett szert a kortárs alkotók körében, elég csak Kemény Lili *Nem*, vagy Bíró Zsombor Aurél *Visszatérő álmom, hogy apám vállán ébredek* szövegeire gondolnunk,

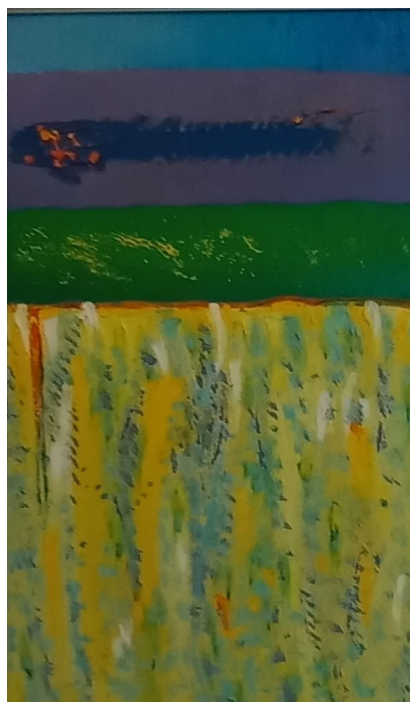
de ilyen tekintetben idetartozik Locker Dávid *Beszédképnyeszer* című kötete is. Ilyen módon tehát Rékai kötete kiválóan megtalálja és kijelöli a helyét és létjogosultságát a kortárs irodalom világában.

A kötet címének interpretációja már önmagában jó érzékkel sejteti a versek tartalmát, mondanivalóját. A lázadásra, a társadalom által elfogadottnak való ellentmondásra, valamivel vagy valakivel való szembefordulásra enged következtetni, mely feltételezést a kötet versei folyton igazolnak – a lírai én szembemegy az elvártakkal, eltér a megszokottól, nem hódol be: „Nem veszitek meg a hallgatásom egypár elismerő szóval, / és nem fogok nektek semmit elfelejteni azért, / mert megjegyeztétek a nevem” (63.). A versbeszélő emellett nem csupán az elvártaktól tér él, például strandol az utószezonban, hanem folyton visszaemlékezik a múltbéli nehézségekre, traumákra, legyen az szakítás vagy egy szerette halála. Képtelen továbblépni, folyamatosan visszatér a múltba annak ellenére, hogy mind érzelmileg, mind fizikailag megviseli a visszaemlékezés terhe: „Már nem tudom két ujjam / közé csípni a hasam. / Combjaim sem érnek össze, ha egyenesen állok” (10.), „Olyan átlátszó lettem, hogy már a / kirakatüvegben se tükröződöm vissza” (18.). A kötetben a lírai én teste válik az emlékezet és trauma elsődleges színterévé, épp úgy, mint Terék Anna *Háttal a napnak* című munkájában. A két kötet azonban nem pusztán tematikus érintkezési pontok révén lép párbeszédbe egymással, hanem címadásukban is hasonlítanak: mindkettő az én és ezzel együtt a fizikai test idő- és térbeli megvalósulása, illetve a hátat fordítás gesztusa mentén szerveződik. Ezen szempontok alapján kitűnően illeszkedik mind a cím által sejtetett, mind a tényleges tartalomhoz a képzőművészeti alkotás, mely a kötet borítójaként szolgál. A *Der lästige Kavalier* (magyarul *A terhes udvarló*) címet viselő Woltze-festmény egy vélhetően gyászoló fiatal lányt ábrázol, aki hátat fordít egy mögötte álló, nála jóval idősebb férfinak. A férfi túl közel hajolva beszél a lányhoz, aki látványosan fordul el tőle, testbeszédével éreztetve az elutasítást és a helyzet kellemetlen, kiszolgáltatott mivoltát. Míg a férfi a patriarchális berendezkedés képviselőjeként természetesnek veszi a közeledést, a nőnek voltaképp nincs valódi eszköze a visszautasításra. A *menetiránynak háttal* szókapcsolat az első versciklus utolsó, *Utószezon* címet viselő szövegében jelenik meg: „Vonatra szállsz, menetiránynak háttal / ülsz le, és egész úton azt nézed, / mi mindent hagytál magad mögött” (21.), melyben a lírai én nem csupán a társadalom által kijelölt normákkal fordul szembe, hanem számos ponton mond ellent saját akaratának is.

A kötet versei három ciklust alkotnak, az első szakasz, mely a *Sós* címet viseli, a felnőtté válás nehézségeit taglalja, miközben nagy hangsúlyt fektet a női test leírására. Teszi mindezt úgy, hogy nem feledkezik meg a társadalom egészét érintő problémák felvetéséről sem, mint például az emberek egymás iránti közönye. Az *Elfordulnak tőlünk* címet viselő szövegben a lírai én saját közönyének terhével küzd: „én semmit se tettem. / Ez talán minden bűnöm közül a legszégényletesebb, ez, / amivel azóta sem számoltam le” (15.). A vers paradox módon a közönyre épp közönnyel válaszol: a lírai én a kutyaharapást

szőrével-elvet követve fordul el azoktól, akik maguk is közönyösek: „és akárhogy ordítanak is / a közönyösek, elfordulnának tőlük” (16.). A versbeszélő tehát nem pusztán erkölcsi értékítéletet közvetít, hanem magáévá is teszi a közöny bűnét. A ciklus több szövege is érinti az öngyilkosság témáját: *Az ezüstös szegély*, az *Elfordulnak tőlünk*, illetve az *Egyformák* című vers, amelyben a lírai én saját életét érzi veszélyben: „Megkaptam az egyiket, / most a másikat is / akarja” (17.). A ciklus címe (*Sós*) a *Szépen* című szövegben jelenik meg explicit módon, ahol a versbeszélő azt kéri a megszólítotttól, hogy tétlensége és közönye helyett változtassa őt könnycseppé egyfajta feloldozásképp: „Könyörülj rajtam, változtass sós cseppé, / hadd száradjak fel szépen, finoman / azon a búcsúlevélen, egy hullámos kis dudort / hagyjak csak magam után.” (18.)

A *Semmi intim* címet viselő második ciklus versei pontosan olyan helyzeteket tárnak az olvasó elé, amivel bárki könnyedén azonosulni tud. A szövegek a szerelem elmúlásáról, a szakítással járó fájdalomról, a feldolgozás nehézségéről számolnak be. A lírai én küzd azért, hogy felhívja magára a figyelmet. Másnak mutatja magát, mint amilyen, a reggelekre szinte láthatatlanná teszi magát, mert tudja, jelenléte zavarja a férfit, akivel az éjszakát töltötte. Bár a versek által teremtett helyzetek abszolút életszerűek, hétköznapi helyzetből indulnak ki, nyelvi ereje és képszerűsége messze kiemeli azt a banalitás és klisé mélységéből: a nyelvi megalkotottság révén az olyan kemény, sűrített állításokkal, mint a „Nem kaptam tőled semmit, / amit leválaszthatnék magamról” (31.), vagy „Úgy néz ki, számodra halott vagyok, / bár ez nem is olyan meglepő, / te tudod a legjobban, hogy / amit velem tettél, / nem lehet kiheverni” (32.) a személyes tapasztalat egzisztenciális súlyt kap. A ciklus *Elég* címet viselő szövegében a lírai én teljes mértékben alárendeli magát a másik félnek. Igyekszik láthatatlanná válni, hiszen tudja jól, a másik fél már korántsem örül annyira a jelenlétének mint éjjel: „Reggel viszont / már nem volt elég erőd ahhoz, hogy / eltitkold előlem, jobban örülnél, / ha valahol teljesen máshol lennék” (30.), ami azonban sokkal erőteljesebb képet fest, az a lírai én önmagáról alkotott képe, mely a másik fél hozzáállását tükrözi. Nem tartja magát értékesebbnek egy borosüvegtől, így tehát nem pusztán láthatatlanná, észrevehetetlené teszi magát a versbeszélő, hanem dehumanizálja is, pontosabban tárgyiasítja önmagát, ezzel tükrözve a férfi hozzá való viszonyulását. Nyelvi tömörséggel és nyers kifejezésekkel él. „Órákig feküdtem némán és mozdulatlanul, / nehogy túl korán ébresszelek fel, és / ingerült legyél. Közben meg azon / gondolkoztam, mit készíthetnék neked / reggelire. Egyáltalán



nem fogtam fel, / mi volt a szerepem, és főleg, hogy hol ért véget. / Hogy tulajdonképpen alig / a konyhapulton fekvő kiürült borosüvegtől, / hogy mindkettlen ugyanannak a görbe estének / vagyunk a maradványai” (30.).

A kötet legerősebb egysége mind tartalmi, mind esztétikai szempontból az *Én nem ilyennek képzeltem a költészetet* címet viselő utolsó ciklus, amely egyébként József Attila *Levegőt!* című versére utal. A záróegység éles kritikát fogalmaz meg a patriarchális társadalmi berendezkedésről, amely nem pusztán az egyén magánéletére van hatással, de a szakmai érvényesülésre és előrehaladásra is nagy nyomást helyez, már-már veszélybe sodorja azt. A záróciklusban egyértelműen kirajzolódik egy érzékelhető tematikai és poétikai ív: az első versekben egy tizenkilencéves lány döbbsent és kiszolgáltatott figurájaként jelenik meg, aki hirtelen bekerül az irodalom világába – egy olyan térbe, amelyet felnőtt férfiak uralnak („ott álltam / tizenkilenc évesen, döbbsent eufóriában, / miközben felnőtt férfiak a kezemet / rázogatták-csókolgatták” (49.)). A lírai én még nem érti a szabályokat, és bár eleinte meghatódott, megilletődött, hamar felismeri, hogy a belépés ebbe a térbe nem pusztán szakmai lehetőség, hanem egyértelmű alárendeltséggel jár. Ezen felismerésből indul el egy folyamat, amelynek során a költészet öröme lassan elhalványul: az alkotás intimitásából, élvezetéből fokozatosan egyfajta üresség, majd mechanikusan végzett mesterség lesz, végül pedig kényszer marad, ahogyan arra a *Még* című szöveg zárata is utal: „Művészetből mesterség, / önkifejezésből piacképes szerzői profil. / Ellenőrzött minőség, hazai termék” (49.).

Az erre az ívre felfűződő versek nem pusztán a pályakezdés eufóriáját követő illúzióvesztést dokumentálják, hanem egyre határozottabb kritikai hangot képviselnek: a ciklus zárlatában a lírai én nem pusztán elbeszélője a történéseknek. A kötet legerőteljesebb aktusaként az aposztrofé eszközével közvetlenül szólítja meg a világot uraló férfiakat. „Kedves kollégák, köszönöm, hogy eljöttetek, / de legyetek szívesek kivenni a viaszt a fületekből” (61.). Nem csupán beszél hozzájuk – kérdőre is vonja őket: a személyes megszólítás gesztusa itt már egyértelműen a patriarchális berendezkedés leleplezésének és számonkérésének eszközévé válik. A záróciklus így nem csupán egyéni ívként értelmezhető, hanem generációs és strukturális kritika artikulálásaként is.

A *Rossz helyen* címet viselő költemény a szexuális zaklatást, az áldozathibáztatást, az elkövető pártolását és a hallgatást tematizálja az áldozat jogainak felsorolásával, melyek tulajdonképp még véletlenül sem az ő érdekeit képviselik vagy szolgálják. Az olvasót szembeállítja a szexuális zaklatást övező jogi rendszer igencsak valós, létező problémáival: áldozathibáztatás, az elkövető mentetegetése, pártolása, hallgatásra kényszerülés (avagy kényszerítés): „Jogában áll hallgatni”, „Jogában áll a másikat / – véletlenül sem elkövetőt, / ennek a szónak a használatától / tartózkodjunk, ha megkérhetem – / mentetegetni, hiszen valahol ő is áldozat” (60.). Ha pedig nem beszélhet róla, marad az írás, ugyanakkor a vers tanúbizonysága szerint ez a lehetőség is nagy mértékben redukálódik. Rékai azonban megteszi, elegánsan lép ki a társadalom által meghatározott korlátok

közül, lecsupaszított nyelven, mellébeszélés nélkül mondja ki mindazt, amit nem volna szabad. A vers őszinte haragot tükröz, a szakmai közegbe való bekerülést túlélendő beavatásnak tekinti, azonban kiáll a hozzá hasonló helyzetben lévőkért, nem hagyja magára fiatalabb nőtársait, hiszen pontosan érti, mi történik körülötte annak ellenére, hogy őt senki sem védte meg. A vers záróstrófáját egy újabb közvetlen megszólítás vezeti fel: „Kedves kollégák, látom, hogy legszívesebben / már rég visszatömködtétek volna a viaszt a fületekbe, / de ne aggódjatok, már nincs sok hátra” (63.). Az idézett sorok hangütésében nem pusztán harag, hanem egyfajta szikár erkölcsi könnyörtelenség is megjelenik: a lírai én nem kér, nem magyaráz, hanem kimond és elszámoltat. A „viasszal tömött fül” képe a szándékos hallgatás és szemhunyas metaforája, a „nincs sok hátra” zárómondat pedig nemcsak a versszak végét és a versbeszélő mondandójának végét jelöli, sokkal fontosabb, ítélet is – egy olyan végszó, amely után nincs több illúzió, már nem marad helye kikényszerített bűnbocsánatnak vagy megvásárolt hallgatásnak. Végül kimondásra kerül, amiről eddig elhallgatásra kényszerült, nincs már visszaút. A lírai én azzal, hogy határozottan áll ki magáért, harcba indul nőtársaiért is. „Csak annyit akarok még mondani, hogy / velem elszámítottátok magatokat” (63.): A fiatal nő nem fél hangot adni véleményének, nemtetszésének, nem tart az esetleges következményektől. Nem hódol be a férfiaknak pusztán azért, mert azok rangban vagy korban fölötte állnak. Megszakítja a folytonos hallgatást és nem pusztán megszólal – figyelmeztet. A vers zárlatában a lírai én kérdőre vonja azokat a férfiakat, akik visszaéltek a hatalmukkal. Nem menteget, nem hallgat csupán azért, mert hagyták érvényesülni, nem bocsát meg, csak mert „megjegyezték a nevét”.

Rékai Anett debütökete kiválóan jelöli ki helyét a kortárs líra világában. Egyedi, erőteljes, kifejezetten magabiztos hangot képvisel, nem fél őszintén megnyilvánulni súlyos, nehéz témákról, nem rejtí mondandóját ködös metaforák, kétértelmű hasonlatok leple alá. Hétköznapi, lecsupaszított nyelven beszél a hétköznapi élet nagyon is valóságos eseményeiről, problémáiról, mindeközben pedig szüntelenül reflektál a versírás folyamatára, az ilyenfajta megnyilatkozás nehézségére és esetleges következményeire is. A kötet egészében fellelhetők irodalmi utalások explicit és implicit módon is, de egyéb képzőművészeti vonatkozásokra is felfigyelhetünk olvasás közben. Schiele és Sylvia Plath konkrét megnevezése mellett találhatunk utalást József Attilára, Petri György *Hogy elérjek a nap-sütötte sávig* című versére a kötet nyitóversében („Utána / kettesével szedni a lépcsőket, / ki az utcára, a reggeli fény elvakít” [7.]), vagy akár Dante *Poklára* is. A kötet ciklusai gondosan, okosan építkeznek, az egyéni tér kitágul, a személyes gondokon túllépve a társadalom egészét érintő, meglehetősen súlyos problémákat tematizál mellébeszélés nélkül. Egyenesen az olvasó szemébe néz, a fülébe kiabál.

(Rékai Anett, *Menetiránynak háttal*, Magvető, Budapest, 2024.)

Kovács Petra (2002) Sepsiszentgyörgy, Budapest. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem esztétika mesterszakos hallgatója. Kritikáit és egyéb írásait többek között a *Látó*, a *prae.hu*, a *Litera* és a *Nincs Online* közölte.

Kovács Petra

■ GYÖKERET VERT ÉLETÖSZTÖN

FANCSALI KINGA: *NEM A HALÁLTÓL*

Erő és intenzitás, mely ugyanúgy képes kioltani, mint teremteni – az első benyomásaim, amelyeket Fancsali Kinga a Fiatal Írók Szövetsége és az Erdélyi Híradó közös kiadásában megjelent debütkötetét olvasva jegyeztem fel. A *Nem a haláltól* versei életszagú vállalások, elevenség-esztétika megképződését jelzik: a felforgatáson innen és a múlt mérgező mintáival szembenezésén túlról visszhangzanak.

A *Nem a haláltól* a szerző első lezárt kötetkoncepciója, így várhatóan több témát sűrít az alig hetven oldalnyi terjedelemben. Fancsali az erőszakkultúra leépítésének lehetőségeit (*a rettegésről*), a normalitás és az abnormalitás bélyegeinek énről gyakorolt hatását (*öngyilkosság-gyakorlat, budapesti skizo*), a férfi-nő kapcsolatok egyenlőtlenségeinek felmutatását (*az apákhoz, nyíró, anya-torzó, vásárhelyi skizo*) fűzi össze a gyűlölet- és a szeretetközösség megvalósulási formáival (*gyilkosság-gyakorlat, sárpizsamák, gorgó*), valamint a klímaválság és a genocídium következményeinek verssé formálásával (*égni fogunk, hangok a tóból*).

A tematikus sűrűség mégsem válik kilátástalanul fojtogatóvá, hiszen a szövegekben működtetett nyelv a kész verseken átsejelő megélések felemelő, mégis borzalmas elevenségét a dekonstruktőrök írásgyakorlatához kapcsolja. A Fancsali-szavak által körbenőtt-bekebelezett-újraszült idézetek, nyelvi gesztusok révén a kötet versei egy gazdag társadalomelméleti és filozófiai hagyományhoz csatlakoznak. A szerzőt érezhetően foglalkoztatja és motiválja a nyelvi eszköztár megtisztítása és a patriarchátus szempontrendszerének levetkőzése, elég megnéznünk hozzá a ki *a cselekvő ezen a képen?* ciklus verseit. A hasonlóan érzékeny és felforgató látásmód versgyakorlatba ültetési kísérletekből rendre kihallani a Donna Harraway-i kiborg feminizmus, távolabbról pedig Julia Kristeva és Luce Irigaray munkáinak utórezgéseit. A nyelvmunka és a nőiségkonstrukciók a Fancsali-szövegvilág kitüntetett problémáiként bevonják, magukkal hozzák az elődök által visszafejtett rétegek tanulságait, előzetes tudásformáit, hogy aztán a *Nem a haláltól* szöveg-szövetével érintkezve maguk is új jelentésekre tegyenek szert. Ez a fajta hivatkozási mód, nyílt, visszakövethető utalásrendszer akkor nem terheli le, robbantja szét a verset, ha az nem pusztán megismétli, felmondja az olvasottakat, hanem az eltérések, kimozdítások

révén ösztönöz az előzőek újraolvasására, újraértésére. A *Nem a haláltól*ban érzékelttem a párbeszédre, másként értésre tett lírai kísérleteket, ahogy azt is, hogy a mozgósított tudásanyag átadása, megfoghatóvá tétele is cél. Megtaláljuk benne Novák Katalin hírhedt si-kernő-receptjének újraírását, és több önrendelkezéssel, figyelemfelhívással és tudásmegosztással aktívan foglalkozó alkotótól is idéz (a mottók közt Anne Sexton-idézetten kívül Hervay Gizella-versrészletet és a galego feminista költészet egyik fontos alakjától, María Do Cebreirótól származó passzust találunk). A Medúza alakjával fémjelzett női tekintet/női irodalom-diskurzus alapszövegébe is belekap: Cixous feminista esszencializmussal szembeni vádirata¹ a kötetbeli beszélő pozíciójának meghatározásakor is fontos kiindulópont. A hivatkozások nem teszik terheltté a szövegeket, az intertextuális háló gazdagítja, de nem nyeli el a szövegek kirobbanásait és csendesebb áramlatait.

A *Nem a haláltól* ciklusai (*gyereknnyarak, a lányok este dolgozni mennek, ki a cselekvő ezen a képen?*) nem különülnek el élesen egymástól, a kötetben sorra vett témák már a *gyereknnyarakban* körvonalazódnak, csupán a hangsúlyok váltakoznak. Az első ciklus az otthon- és családversek típusát állítja középpontba, a kötetben megírt férfiak, főleg az apák toxikus maszkulinitásából eredeztethető elnyomási és erőszakgyakorlatokat felkérdezve. A második ciklus a felelősségmegosztás tudatosítását helyezi középpontba, a harmadik pedig a szerelem és önfogadás által saját testben teremtett új otthon állítja szembe a társadalmi elvárások romboló-uniformizáló hatásával. A kötet szinte állandóan vitában áll, nem céltalanul dühös, hanem az érzékenység, a környezet feszültségeit magára vállaló, azoktól nyomasztott lírai én helyzetét, dilemmáit és meggyőződéseit tárja elénk – a feszültségből, stresszből, a krízis-túléltettség állapotából – adódóan alapvetés számára a felkérdezés, felszólalás nyelvi performatív aktusa. Az én igazságtalanságra való érzékenyége, empátikus figyelme mind olyan sajátosságok, amelyek biztosítanak a beszélő felvillantott kérdéskörök iránti elköteleződéséről, ám a szavakban túlcsonduló feszültségtől a kihagyásos szerkezetek hatása olykor mégis felemás, és árnyalás, távolságvétel hiányában a homályosítás könnyen zavarossá, sőt, élteleenné válik, ahogy azt a *hangok a tóból* kezdősoraiban is érzékelhetjük: „láttni akarom/ ordító arcotok és a fuldokló országot / nem kell megbocsátani sem vonulást / sem sivatagot / annak vastag bőrét sem húst / ami homokba simul”. A szöveg a jelenben is zajló (főként a gázai) genocídiumok áldozatainak állít emléket, és egyike a kötet azon verseinek, ahol tisztán elkülöníthető szerepváltás megy végbe: a versbeszélő saját társadalmi közegét hátrahagyva egy elképzelt túlélőként nyilatkozik, aki a szenvedés és az elkövetők konzekvens, makacs tagadása következtében nem emberi, inkább bibliai-profetikus hangon szólítja meg hallgatóságát. A szöveg főként a profetikusság és látomásos jelleg miatt elzárkózik a kötet amúgy szoroson egymásra épülő, közvetlen környezet történéseit előtérbe helyező verseitől, megtörve az addig konzekvensen épített alanyiség ívét. A szöveg az elkövető és az áldozat

¹ CIXOUS, Hélène, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = KIS Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv II.*, Ictus, Szeged, 1997, 357–380.

történetileg felcserélhető és fel is cserélődő szerepkörei mellett érvel, fokozatosan megkérdőjelezve az agresszor traumaközpontú és permanensen szenvedésre épített nemzeti öntudatának hitelességét. A jó-rossz markáns kategorizációja szükséges és bátor lépés, kiáltványszerűvé, vitairathoz hasonlóvá teszi a verset, míg a kötet más pontjain jelentkező kategorizációs elv, a szembeötlő ellentétek kidolgozása épp a líraiság mellett szó. Ezen kísérletek közé sorolható a koncepcióban hangsúlyos szerepet kapó beteg-egészséges feszültsége, vagy a társadalmi elvárásoknak ellenszegülő lírai én és az azoknak megfelelni vágyó *k* egymással szembenálló „nőtípusai” – az esetükben érzékelhető büntudatot és elkülönülni akarást az egymásra vágyás hajtóereje oltja ki, érvényteleníti: „nekem meg *k*-ra van szükségem / aki elvégzi ezt a munkát / a normális élet reményében.” (*k szüzessége*).

A metaforizáltságot és alulretorizált, sodró közvetlenséget szimultán működtető nyelv téttel bíró, súlyos állításokat hordoz a nőiség és nőiesség mibenlétéről („mert azok szerint akikkel élek / úgy van jól ha gyereket szülök / ha csüngök férfiak karján” – *k szüzessége*), de a behatároltság és erőszak természetéről is („nem igaz/ hogy a nő története egy szerelmi történet nem kell / a szerelemért minden feláldozni / nem kell az anyát feláldozni” – *vásárhelyi skizo*). Még ennél is jellemzőbb az az ellenálló-felforgató nyelvi magatartás, amit a már címben megkezdett, hiányos tagadó szerkezet jelez: *nem a haláltól*. A félmondat a teljes szövegkorpuszt áthatja, s csak a zárósorban kap késleltett befejezést. A szöveg halálképe ennél jóval összetettebb: legyen szó tragikus, erőszak általi megsemmisülésről, végzetes menekülési kísérletről, a versek felelősségteljes nyíltsággal kezelik a haláltémát, a tabusítás mint megküzdési mechanizmus nem tartozik Fancsali nyelvkészletébe. A halál továbbá nem pusztán lezárásként értelmeződik – ezzel párhuzamosan jelentkezik egy egészen más, szervezültebb, egészbe való visszacsatlakozást ígérő felfogás is. Mindez persze nem kisebbíti a veszteségélményt és hiányt, amely írást, alkotást követelő, feszült állapotként hatja át a verseket, sokkal inkább írható le úgy, mint az élet és halál elkerülhetetlen körforgásának felismerése, a katasztrófából való részesülés közösség- és identitáskonstituáló ereje: „lángba boruló erdőkkkel olvadó betonnal / kerülni közelebb a halálhoz” (*capitalism kills*). A *visszahajt* című versben például a tüskés anyaméhtől a tenger nedves méhéig vezet az (élet)út, mely „visszahajtogat méhébe mint az átmosott ruhát” (*visszahajt*). Az életadás mint a tradicionális női szerepkiteljesítési lehetőség foglalkoztatja a beszélőt, de nem érzi magáénak a szent kötelességet: „eszembe jut még a klímaválság / nem akarok tíz év múlva a gyerekem / szeme láttára öngyilkos lenni // valaki más válaszol hogy / nincs saját lakásom / egyáltalán hol szüljek ebben az országban” (*rokonok a vacsoraasztalnál kérdezik miért nem szültem még*). Valójában a teljes élet elérésének módjait kutatja, és a rejtőző-rejtett másság krízishelyzetéből („csak anyám meg ne verjen” – *anna*) jut el a törekeny boldogsáig, amelyet egy másik nő mellett él meg: „hogyan éld le így velem az életed? [...] párnázd ki ezt az életet, ne tervezz hosszú távra.” (*rossz csillag alatt*)

A szülés-teremtés-átalakítás motívumai a kötet grafikai megoldásaiban is visszaköszönnek, ezzel is lekövetve a szövegbeli viszonyokat. A *Nem a haláltól* esetében a tárgy tördelésével (dédnagyapa öngyilkosság előtt írt búcsúleveléről van szó), majd versszövegek mellé rendezésével az újrahaznosítás és átkeretezés avantgárd gesztusai elevenednek meg. A kötet kollázsszerűsége, a palimpszeszt jelleg a *visszahajtban* megírt szüléseményre is „rímél”. A papírra vetett súlyos szavak eloldódnak a jelentésség kötöttségeitől, légies formákként tűnnek fel: inkább az örökség és nyom hagyományát köthetjük hozzájuk, mint betűszerintiséget és a jelölés feladatát. Madarat, felhőt, tajtékot és hullámokat rajzolnak ki, máshol pedig apró pontokra robbannak szét; az átmeneti, közties halmazállapotok rájátszanak a hibriditásra, a továbblépés és túlélés radikalizmusára.

Fancsali Kinga versei trauma és sebzettség nyomait hordozzák, emlékekből és következményként tapasztalt hiányokból építkeznek (például az apával való terhelt kapcsolat, nagyapák és korábbi felmenők tragikus elvesztése). Azonban nem merülnek ki az újrjátszásban és gyászban, helyette a traumatizáltságnak megágyazó társadalmi jelenségeket, az áltörvényszerűségeket kezdik ki. A *Nem a haláltól*-ban kiélezett az arc- és a hangadás problematikája, a megszólalás tétje minden esetben az én és a (legtöbbször női) másik szabadságának biztosabbá tétele: „anya, ígérem, egyszer ezt is puhára aprítjuk, / leválasztunk az apákról” (*gyilkosság gyakorlat*). Ám mindezt hiba, sőt kiüresítés lenne pusztán feminista (vagy tágabban: mozgalmi) harciassággal azonosítani, a szerző formálódó költészetének otthonos hangulatiságát egyszerre jelenti a dühös kiáltás nyelvi gesztusa és a meditatív figyelem állapotának szavakba öntése.

De mennyiben szerencsés a jelen társadalmi-politikai klímájában polémiára poétikát alapozni? A kötet a szükségszerűséget jelöli meg válaszként, ám a képviséletiség helyett a közösségiséget ajánlja megoldásként. Nemcsak átérezni akarja a felelősséget, hanem képes megosztani annak súlyát, ezzel a befogadó számára is zsigeri tapasztalattá teszi a nyilvános beszéd felelősségét (többek közt a kisbetűs *k* fedőnevet is ennek felmutatására használja). Ebben hasonló Vida Kamilla néhány éve megjelent, *Konstruktív bizalmatlansági indítvány* című kötetéhez. A poétikák közti párhuzamok azonban ki is merülnek a társadalmiságot, nemzedéki hang megütését célzó versek tónusában: Vida Kamilla verssoraiból kiérződő cinizmus² szinte teljesen hiányzik Fancsali Kinga szövegeinek egyszerre vallomásos és elemelten tárgyias nyelvezetéből, mely sajátos, konzekvensnek mondható dinamika megteremtésével jelzi egy mélyen személyes, mégis nyitott, kifelé figyelő, reaktív költészet formálódását. A külsőségek tagadásából kibomló rétegzett önértés előzményeiként AnneSexton és Hervay Gizella költészetét említeném (a szerző tőlük is választ mottókat a kötetébe), de Mărcuțiu-Rác Dóra 2020-as *már minden nő ha-*

² FENYŐ Dániel, *Radikális transzparencia*, Litera, 2021. május 6., online elérés: <https://litera.hu/magazin/kritika/radikalis-transzparencia.html> [Letöltés ideje: 2025. július 31.]

zamentjében olvasható érzékeny esszéverseket is felsejleni véltem a kötet intertextusai közt (különösen igaz ez a *rettegről* című záróversre).

A kortárs líra közlésmódjainak körülhatárolásával foglalkozó elméleti és történeti munkák rendszerint a poszthumán, tárgyias, közérzeti, klasszicizáló és a pseudo-személyes³ megszólalásmódokat különböztetik meg egymástól. A traumaköltészetben is észlelhető az a tudatosan kimunkált alanyiség és az általa játékba hozott, valóságreferenciákat egyszerre erősítő és elbizonytalanító beszédmód, mely máig hatóan – autofikciós hullám ide vagy oda – fontos viszonyítási pontja a kortárs irodalom személyességfogalmának. Ehhez elég a frissebb megjelenések közül Kupihár Rebeka, Locker Dávid, Rékai Anett és Horváth Florencia debütkötetekre gondolnunk, de Áfra János *Kitakart anyám* című verseskötete is e tendenciát erősíti. A fogalom jelenlegi centralizáltságát jelzi az is, hogy a traumát Balajthy Ágnes néhány éve egyenesen a fiatal líra alaptapasztalataként,⁴ Csehy Zoltán pedig az intimitásban rejtőzéseként, a hiánypoétika legfőbb indítékaként értékelte összegző-áttekintő célzattal született tanulmányában.⁵

A megrázkódtatás mint a poézis origója egyszerre előidézi és magyarázza a fogalom terheltségét. Nem meglepő, hogy a *Nem a haláltól* korai recepciója is a traumatizáltság alapvetése felől közelít a versekhez – a kötet referenciális adalékokat mozgató passzuszai a szorongást egyenesen generációs élményként, tömegjelenségként határozzák meg: „2000-re világvégét jósoltak / majd megszülettem szeptemberben / generációm már túl volt pár jóslaton következett / a 2008-as vagy a 2012-es például / hamar eltanultuk a retteget” (*capitalism kills*). Nagy Balázs Péter „trauma-enumerációként”⁶ hivatkozik a kötetben észlelt nyelvi gesztusokra, és ezzel tematikus szempontból szűkítőnek gondolja a sebzettséggel, saját félelemmel való viszonyba rendeződésben gyökerező beszédet (a beszélő egyrészt tagadja, másrészt vállalja a retteget, a szorongó állapotot). Codău Annamária kötetéről írt kritikája⁷ szintén a traumát tekinti a versírás és nyilvános megszólalás eredőjének, de írása a félelem tematikusan szűkítő módozataiból kiindulva keresi a versek újrakezdési-gyógyulási közelítéseit. Már maga a megszólalás írásos nyoma is mégis-beszédet, mondhatni szóömlést visz színre: egyetlen kivételtől eltekintve

³ Vö. CSEHY Zoltán, *A poszthumántól az alternatív rítusig. Irányulások, labirintusok, sugárutak az ún. fiatal magyar lírában*, Parnasszus, 2015/nyár, 6–24., illetve NEMES Z. Márió, *Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguruszigeten. A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae, 2017/1, 90–107.

⁴ *A kortárs magyar irodalom*, szerk. BALAJTHY Ágnes, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, online hozzáférés: <https://doi.org/10.5484/9789636150761> [Letöltés ideje: 2025. június 31.]

⁵ CSEHY, i. m., 9.

⁶ NAGY Balázs Péter, *Traumán túl*, Élet és Irodalom, 2025. július 18., online elérés: <https://www.es.hu/cikk/2025-07-18/nagy-balazs-peter/trauman-tul.html> [Letöltés ideje: 2025. július 31.]

⁷ CODĂU Annamária, *Kivezetések a kétségbeesésből*, MÉRCE, 2025. július 1., online elérés: <https://merce.hu/2025/07/01/kivezetesek-a-ketsegbeesesbol/> [Letöltés ideje: 2025. július 31.]

(Proszerpina/Perszephoné neve) nem találunk nagybetűket a szövegben, ez pedig sodró szövegeket eredményez, melyek egyszerre teszik láthatóvá a kezdet és a vég hiányát.

A versfolyam többször is parttalanságot érzékeltet, a szövegek egymásba ömlenek, duzzasztják a beszélőt centralizáló narratíva csermelyeit – ezek közül a legszebb és leginkább kidolgozottnak ható ívet a *capitalism kills* és az *égni fogunk* járják be. A *capitalism kills*-ben a beszélő az érett kapitalizmus bolygó méretű következményeivel vet számot, önmagát egyszerre tettesek és áldozatok közé sorolva, s nem mellékesen kijátszva-felidézve a cikluscímbe felvetett kérdést – ki a cselekvő *ebben* a képen? „[M]inden nyáron ránk tör a pánik / világító reklámok próbálnak nyugtatni / a világ természetes rendjébe avatkozni értelmetlen / sosem voltunk még ilyen szabadok / de nem tudom eldönteni / hogy lenne jobb elégni?”

A megsemmisülés elkerülhetetlenségét az *égni fogunk* is megerősíti, s bár a lírai hang még emberi perspektívából szól, izgalmas, hogy egy alapvetően alanyiségben és egyenlőségért vívott harcban gyökerező költészet nem az alternatív társadalom létrehozásában, hanem a társadalom utáni bevehetetlen, emberi nyomoktól mentes növénydzsungel víziójában találja meg az utópia lehetséges megtestesülését, a túlélés formáit. Ebbe a gondolatkörbe csatlakoztatható az életigenlés bekövetkezésének, radikális fordulatának megmutatkozása is: az *élj* című, Anne Sexton versére már címével rácsatlakozó szövegben épp a benne akaratlanul és szinte visszakövethetetlenül gyökeret verő életöztönről vall a lírai hang. Az élet akarása elemi, intenzív tapasztalat, nem tudatos döntés eredménye, nyelvileg a világegés után kicsírázó fauna képeivel megragadható esemény.

Akár már az *égni fogunk*ban felvetett emberi utáni virágba borulás is indokolthatja, hogy Fancsali verseinek olvasásakor minduntalan az intenzitás ontológiáját kutatjuk. A már említett Csehy Zoltán-szövegben (valószínűsíthetően nem mentesen némi távolságtartástól, esetleg iróniától) a katasztrófaturizmus metaforájában összpontosul az életlíra (azaz a kortárs alanyi költészet) befogadóra gyakorolt hatása, a kategóriába sorolható versek belső működési mechanizmusainak jellemzői. A katasztrófával való szembesülésben a fenséges egyszerre transzcendens és borzalmasan groteszk, rettentés tapasztalata is benne foglaltatik, mely intenzív elemiség a rítustól és a mitológikus gondolkodástól sem áll távol: „elképelem hogy a hegyen túl / még nem találták fel a tüzet” (*ne nézz oda és kész*).

A posztapokaliptikus világ iránti kíváncsiság Fancsali Kinga verseiben is tetten érhető. A gyászműködés, elsiratás és figyelemfelhívás aktusai túlmutatnak a személyes múlt történésein és az otthon intim szférájában elszenvedett sérüléseken, és kiegészülnek a klímaválság és jelenben zajló háborúk okozta szorongással és tehetetlenségérzettel, de ugyanannyira kínálnak teret arra, hogy a vers az emberen túli folyamatokkal és téridővel is párbeszédbe lépjen. A beszéd indítékai közt a személyes tapasztalat közössé tétele mellett az örök visszatérések, a ciklikusság és az apokaliptika bizonyulnak meghatározónak (*égni fogunk, ne nézz oda és kész*).

Talán épp a versekben megmutatkozó szimulált alanyiség⁸ tudatában érdemes felülvizsgálni a családi múlttól, örökletességről és öngyilkos gondolatokról is valló költészet megelőlegezett traumaközpontúságát, és feltenni a kérdést: Fancsali Kinga első kötete mennyiben illeszthető a traumaköltészet áramvonalába? A *Nem a haláltól* esetében ugyanis az intimitás horizontja felszakad. Úgy is fogalmazhatunk, hogy elemek közé történő kiáramlás, újfajta magzattá leendés megy végbe; Fancsali versbeszélője ennek kapcsán a tengerhullámok általi *visszahajtó mozgást* említi: „ez a nedves méh befogad / tüdőmből kiszabadítja a levegőt / úgy szorít karcos combjai közé a tenger / visszahajtogat méhébe mint az átmosott ruhát / és messzire terít majd kiszáradni” (*visszahajt*). Az otthonosság a poszthumán másik letapogatási kísérleteként nyílik egybe az idegenséggel. Úgy tűnik, hibriditás-poétikával van dolgunk, amely a kortárs líratrendek közül a személyes és a társadalmi tengelyén mozog, ezzel sajátos mi-beszédet létesítve, amely az emberi és emberen túli minőségek ötvözésével is kísérletezik: „úgy tör rám a pánik / mint a fákra / ki segíthet erdőtűz idején? / úgy tör rám a pánik / mint amikor rájuk zuhan a nap / tudják égni fognak” (*égni fogunk*). A halál egy lesz az állapotváltozások közül, annak rokonfogalmává szelídül. A testek szintén átminősülnek, anyagot váltanak: az apa égő csipkebokor (*az apákhoz*), a kedves nyáreste márvány helyett folyóparti kövek sokasága (*egy olasz múzeumban hotelszobára gondolok*), az anya groteszk, csigaszerű hibrid lényvé változik (*anya-torzó*). A beszélő sosem némul el teljesen, hangja összetartja a kötetbeli verseket. E hangforrás humán ontológiája a későbbiekben emberi kategórián túliként lepleződik le: pikkelyekkel jön világra, melyektől orvoskezek fosztják meg. A *nyíró* című szövegben a madarak költözésének, fészekelhagyási kísérleteinek mozgásával azonosítja a saját családban tapasztalt abúzus mélyrepülését: „kiállok a barlangként visszhangzó ég alá / testem most először védtelenül domborodik / ugrásra készen mégis két fal közé szorulok”. A versekben körvonalazódó beszélőnél az állapotváltozás fogalma nemcsak a nonhumán létezővé átvedlést, az eleven egységbe való visszatalálást jelenti, hanem az életből halálba/tetszhalálba (*öngyilkosság-gyakorlat*) való súlyos átmenetet is magába foglalja. Átalakulása irreverzibilis, az egyetlen kiút az újjászületés, az örökölt depresszió ezáltal radikális, burjánzó másságba torkollik.

Fancsali Kinga kötete szerelmi költészetbe tartozó, önellfogadást és a nézés jogának visszaszerzését centralizáló verseket is magába foglal, amely vállalás mindenképpen összekapcsolja Kupihár Rebeka tavasszal megjelent *A heterók istenéhez* című debütkötetével. A két verseskötet különbségei a képviselētiség-diskurzusba ágyazhatóság mentén is felfejthetők: Fancsali Kinga szerelmi költészetének néhány darabja ugyanis egy fokkal teoretikusabb (a *gorgó* kifejezetten épít a női test önrendelkezéssel, felszabadításával foglalkozó irodalmi-kulturális előzményeire), és mintha tovább vinné a szociológiai érzékenységükről beazonosítható *napirendi pont* és *román lányok* című versek

⁸ CSEHY, i. m., 9.

poétikáját, ezért nyitottabb arra, hogy a recepció vizsgálja benne – és markánsabb meg-
szólalások esetén számon kérje rajta – az inkluzivitást, a láthatóság-láthatatlanság dina-
mikáját. Természetesen nem célozom kétségbe vonni a versekben működő személyesség
e téren érvényes vonatkozásait és megnyilvánulási formáit, pusztán az eltávolítás exp-
licitségéből levonható következtetésekre hívom fel a figyelmet, melynek fontos eleme-
ként azonosítottam a mitológiai apparátus versekbe illesztését. Proserpina vagy Medúza
alakjai kevéssé díszítőelemként, mint inkább korokon átívelő emberi tapasztalatok iko-
nikus jelölőiként szövődnek a versekbe – ez a fajta szoros együttélési forma és a mimézis
felidézik (Proserpina működésmódja a profanizált, emberarcú transzcendens) Borbély
Szilárd *Bukolikatájban* című, posztumusz líramunkáját.

A női testre vetülő tekintet fölötti uralom visszaszerzése, avagy a zavartalan,
szexualizáló bámulás megszakítása-kibillentése több irodalmi és filmes alkotást fog-
lalkoztat, legyen szó olyan kortárs klasszikusokról, mint Margaret Atwood kötetei, de
többnyire ebbe a kategóriába esnek Greta Gerwig filmjei is. Céline Sciamma *Portré egy
lángoló fiatal* lányról című alkotása, mely megjelenése óta a kortárs európai arthouse
filmek fontos hivatkozási pontjává vált, alapvetően a művész és múzsa mitizált, a 17-18.
századra toposszá váló viszonyáról szól. Tétjei közé tartozik a genderszerepek megboly-
gatása, mivel fő konfliktusa két nő egymás iránt érzett szerelmének vállalhatatlansága
és beteljesületlensége. A film egy pontján a főszereplő felidézi Orpheusz és Eurüdiké
történetét, megjegyezve, hogy amikor az énekes hátrafordul, nem a szerelmes, hanem
a művész választását teljesíti be; a filmben pedig maga a festő Marianne is ezt a választást
ismétli be, amikor végül sikerül megfestenie a szerelmese portréját, ezzel vállalva, hogy
elhagyja, az pedig férjhez mehet a kép megrendelőjéhez. Fancsali Kinga verseskötetében
a *gorgó* verscím női tekintetben rejlt erotikát és erőt – csakúgy, mint a pillanatban léte-
zés idilljét és a kétélű, külvilág számára értelmezhetetlen testi kapcsolódást-közelséget –
jelöl, ahogy a testre rajzolt, zárlatra elhalványodó gorgófej is: „van hogy egész délutánon
át / feszül egymás felé két női test a fűben / avatatlan szemnek ez épp úgy nem tűnik fel
/ mint ahogy az sem hogy a gorgó nevetve halványul” (*gorgó*).

A női test mint hiperszexualizált, rettegett és vágyott fenomén *Nem a haláltól*
záróversében (*a rettegről*) is felbukkan, ezúttal már nem a tükörképként (*Proserpina
hotelszobában múzeumra gondol*) vagy a szerelmes másik szemén keresztül nézve
(*gorgó*), hanem a maga hétköznapi „meztelenségében” (a munkahelyi beosztott-felettes
viszony hierarchizáltsága, vagy a hazafele igyekvő, szorongó áldozat és az őt szemmel tar-
tó potenciális támadó közti egyenlőtlenségek miatt): „hogyan lehet erős egy nő? / szegezi
nekem a kérdést k / amikor valaki belép az ajtón és kiráz a hideg / amikor görcsbe rándul
a tested / belső visító sziréna lesz / menekülj / vagy ha nem tudsz / sétálj át a terem
másik végébe”. Az utolsó vers összefoglalóként is olvasható, egyúttal keretezi is a kiadást:
visszatér a *napirendi pont* dramatizált, osztott látásmódjához, és feltárja a centrumban
álló fiatal nő zaklatással és abúzzsal kapcsolatos megéléseit, majd a margótól távolabb

helyezett szakaszokban kiforgatott pátosszal és iróniával a női lét megkülönböztettségére és áldásosságára reflektál.

[A] *rettegésről* a tartalmi újítások elmaradása, valamint a lezártásra, kikerekítettégre fordított, talán túlzó figyelem miatt sem sorolnám a kötet kirobbanást, intenzív, mély figyelmet mozgató szövegei közé. Az igenis nőnemű rettegés természetét feltárni szándékozó „nem a haláltól félek / hanem ami annál is rosszabb” végkicsengéssel fékezi, elhomályosítja a kötet nyitottságát, az életigenlés fele elmozduló én kiteljesedését („már nem fontos / melyik estéből íródik majd nagy vers / hogyan formálok szenvedésből művészetet / akkor inkább élni fogok mondom magamnak”), – mintha az amúgy is problémás (és silányító sematizmust erősítő) apák és férfiak kategóriája maga alá gyűrné a megszólalót, gyengítve a versek addigi állításait. Ezzel együtt *a rettegésről* mégis fontos darabja az elkészült kötetnek, mivel nem hagy kétséget afelől, hogy a szerző a szerkesztés, rendezés és tervezés során töretlenül koherens koncepcióban gondolkodott, szorosan egymás mellé csiszolta a már kész és kötettervbe illesztett szövegeket, a régebbi és újabb írások ennek köszönhetően feszes, pulzáló debütkötetet alkotnak.

(FANCSALI Kinga, *Nem a haláltól*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2025.)



Nagy Krisztina (2001) Kisvárdai, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar-etika tanár szakos hallgatója, a Debreceni Egyetem Tehetség-gondozó Program (DETEP) tagja, részt vett a H.E.L.P. (Hungarian E-Learning Package) magyar mint idegen nyelvi és kulturális oktatóprogram multimédiás munkálataiban 2024-ben. Ez az első publikációja.

Nagy Krisztina

A KÖTÖTTÉS SZABADSÁGA

TÓTH KRISZTINA: *BÁLNADAL*

Tóth Krisztina műveinek legszámottevőbb jellemzői közé tartozik az a paradox jelleg, melyet olykor könnyen olvasható, mégis titokzatos alkotásai tárnak elénk. Nem véletlen, hogy a 2021-ben megjelent *Bálnadal* kötetének már címe is előhívja bennünk azt a fajta mélységet, ahová csupán levegőt visszatartva, elménket szabadjára engedve merülhetünk. A mélység és a magasság közötti folytonos „küzdelem” kötete ez. Az pedig, hogy az olvasó meddig képes lélegzetvisszafojtva a mélységben töltekezni, avagy szeretné-e a víz tükrén túl kidugni fejét, teljesen szubjektív döntés.

A kötet címe egy különleges természeti jelenséget idéz, mely párhuzamba állítható a kötet szerkezetével. A bálnak akusztikájukkal, különleges, ismétlődő dallamsoraikkal hatnak környezetükre. A kötet esetében egyfajta tartalmi-szerkezeti rezonancia figyelhető meg: igényli az érzéki olvasói befogadást, de mindemellett megkívánja a kötet objektív szemléletét is. A kötet három ciklust tartalmaz. Mindegyik cikluson belül egyforma felépítésűek a versek, és ha mégis eltérést figyelhetünk meg, azok akkor is egyfajta epizodikus megvalósulásként vannak jelen. Példa erre a *Völgyút* ciklusban olvasható *Winnetou húga* című vers, ahol két-, illetve hatsoros versszakok váltakozása figyelhető meg. (17.) A négyes és a hatos szám kiemelten fontos szerepet kapott a kötetben. A bálnak kommunikációja ciklikus és részben kiszámítható: jól ismert akusztikus jelzéseiket négyszer vagy hatszor ismétlődő dallamsorok formájában adják elő. Ezt követően a dallamsor újrakezdődik, így kialakítva a kommunikációjuk alapját képező dallamstruktúrákat. Ebben a versben négy hatsoros strófa kapott helyet, továbbá a szerkezetileg azonos versszakok ismétlődésének mint kompozíciós sajátosságnak meghatározó szerepe van a kötet struktúrájának kontinuitásában.

A *Winnetou húga* kötetben elfoglalt helye is kapcsolatot teremt az említett jelenséggel: a vers a *Völgyút* ciklusban kapott helyet, melyben tizenhét vers közül a tizenhatodiként szerepel. Ebből adódik a gondolat, hogy nem a ciklus lezárása, hanem szerkezeti a központja. Továbbá egymást követő négysoros strófák alkotják a vers szerkezetét, ez-

zel biztosítva a poétikai, szerkezeti kontinuitást, megidézve a bálnák dalának lüktetését. A kötet hatvan oldalból áll és a vers a harmincadik oldalon ér véget. A hatos szám jelentősége ennél a versnél oly módon is visszaköszön, hogy minden sor hat-hat szótagból áll. Az egységes szótagszám biztosítja a mű ütemességét, amely azonban a hangzásban visszafogottan érvényesül a strofákban megjelenő félrímeknek köszönhetően. Ennek tekintetében a címet is érdemes figyelembe venni, mely nemcsak a központinak tekintett verset, hanem magát a kötet címét illetően is releváns. A mélység nem kizárólag a tartalom szintjén mutatkozik meg. A címben csak veláris magánhangzók szerepelnek, ezáltal mély hangrendű maga a szó is.

A bálnák dala alapvetően szomorú képet állít környezetébe, negatív hangulatot idéz. Ezt a megállapítást támasztják alá a következő verssorok: „A bálna vándorol / sötét vizekbe tart / magában énekel / ha távol már a part [...]”; „[...] a bálna szomorú / tömör mint önmaga / testével egy anyag / a bálna bánata [...]”. (29.) Az olvasónak érdemes előhívnia egyfajta érzelmvezérelt perspektívát, hogy ne csak a címadás külső, szerkezeti, de belső motivációját is megérthesse. Ezzel kapcsolatban leginkább a kötet olyan motívumai szolgálnak támaszpontokként, mint a vér és a vérfolt, melyek a leggyakrabban visszaköszönő elemek a *Völgyút* ciklusban. A paradox jelleg ennél a ciklusnál is megmutatkozik, hiszen a völgy magában foglalja a magasság szükségességét. Az első ciklus utolsó verse is ennek a természeti jelenségnek a címét viseli, ami előrevetíti az olvasó számára a magaslatokból való „zuhanást”. Ez a zuhanás maga a *Kínai utazás* lesz, amelyről egyszerű, rövid, de annál beszédesebb haikuk adnak számot, melyeknek befogadása az olvasóban előhívódó hangulati képek révén az utazás élményét teremti meg. Az utazás-motívum relevánsnak tekinthető a kötet felépítését illetően: mintegy középső állomásként aposztrofálható ezen értelmezés szerint a *Kínai utazás*.

A *Bálnadal* című vers több szempontból is kiemelt szerepet kapott, ugyanis tartalma miatt a kötet szellemi origójaként aposztrofálható. Kiemelten a negyedik és hetedik versszak szolgál kicsinyítő tükörként. Puhán öleli át a kötet egészét, pont úgy, amilyen a bálna teste. Erre a metaforára kiemelt hangsúlyt fektet a vers, mert sejtelmesen vázolja fel a kötet enigmatikus arculatát. Titokzatosan érzékeltetni kívánja, bizony van mit megfajtenünk az olvasás során, ugyanis „bonyolult dallamok úsznak a jég alatt”. (29.) Ez egyrészt nagymértékben megkívánja a befogadói aktivitást, másrészt az olvasó maga döntheti el azt, hogy milyen mélységben kívánja értelmezni a szöveget. Már a *jég* szó révén is magasfokú egyedi szellemi tapasztalatok birtokába kerülhetünk, azonban ha eggyé válunk a „mélyhideg” vízzel, akkor tárul elénk a versek látszólag „tömör” világa. (29.) A szomorúság érzése is hangsúlyos, mely szintén a bálnák dalával állítható párhuzamba, illetve a kötetbeli versek hangulatával. Ezt leginkább akkor érzékeli az olvasó, ha csak a felszíni „jégtakarót” karcolja. Azonban minél nagyobb erőfeszítésekkel vágja képzeltbeli csákányát a tartalomba, annál inkább közelebb kerül ahhoz, amit csak a szorgos és kitartó befogadó tudhat magáénak.

Hasonló értelmezése lehet az „ámbrás hullámokat / fodroz a bálnaagy” verssoroknak is. (29.) Az ámbrára keménységet hordoz magában. A kötetre vonatkoztatva jelzi, hogy az értelmezés során szembe kerülhetünk egy fallal, amelyet azonban érdemes megpróbálnunk lebontani. Ugyanis ez a viaszszerű anyag kellemes illatot okoz, tehát az értelmezés sikerének hangulata, szépsége, illata szövődik bele a metaforába. Ezzel szemben egyfajta befogadói elbizonytalanodást is eredményezhet a vers, amikor a versbeszélő az utolsó versszakban mintegy lemond az érthetőségről: „a bálna énekét senki sem fejt meg”. (30.)

A vers címéből ítélve a befogadó zenei tekintetben mesterien megkomponált, dallamos alkotást várhat, azonban vannak sajátosságok, melyek megkérdőjelezzik és vannak, melyek alátámasztják az előfeltevést. A rímelés tekintetében is visszaköszön e kettősség, amely a kötet egészét átöleli: egyszerre próbálja szabadjára engedni az elmét és képzeletet, ugyanakkor le is láncol és határt szab – a kötet nem egyszerű módon adja oda magát a befogadónak. A félrímek is utalnak erre a feszültségre, ugyanis azt hangsúlyozzák, hogy a vers ritmusa strukturált, azonban jelen van benne a hiány, amely nyitottságot teremt a kötöttséggel szemben. A félrímes sorok jellemezhetők egyfajta ciklikussággal, hiszen egyszerre indul felbőszült hullámként az ég felé, majd visszazuhan a mélységbe.

Ha a kötet ívét egy másik aspektusból vizsgáljuk, akkor kezdőpontként tekinthetünk a címadó versre és végpontként a *Háttér* címűre. Nem csupán a két vers között figyelhető meg paradox viszony, hanem az utóbb említett szövegben is: „a kék háttér most feketedni kezd”. (59.) E sor azonban nemcsak a borítóra tett utalásként értelmezhető, hanem akár egy új értelmezési ív kialakítására is kényszerítheti az olvasót a kötet végéhez közeledvén. Valamiféle változást egyaránt jelez a színekkel, melyek kontrasztossága a befogadói gondolatot is árnyaltabbá teszi. Szinte emberi tulajdonságként ruházza magára a szöveg az egyénben megszülető gondolatok feszültségének lehetőségét.

Megválaszolatlan kérdést hagyhat a befogadóban, hogy ki a közönsége a kötetnek. Ezt a bizonytalanságot alátámasztja a versek műfaji, tartalmi sokszínűsége, értelmezési lehetőségeinek rétegzettsége, valamint a hosszabban tárgyalt *Bálnadal* című versben tett említés, miszerint nem tudják, „egyáltalán kinek” beszél. (29.) E kérdés megválaszolásának is nagyobb teret enged a kötet. Egy valami azonban biztos: „hajórol nézzük, halbőren mennyi heg” díszeleg annak, aki megteremtette ezt az írott színesztéziát a kortársak számára. (30.)

(TÓTH Krisztina, *Bálnadal*, Bp., Magvető, 2021.)

Borbíró Bíborka (1999) Dévaványa, Szeged. A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója, a Törzsasztal Műhely és az Alföld Stúdió tagja. Verseket ír.

Borbíró Bíborka

■ LAGGOL A NYELV, TÖRIK A VALÓSÁG

ZÁVADA PÉTER: ÉNGÉP

„<A KÖLTÉSZETRŐL SZÓLÓ BESZÉD LEHET-E MAGA IS KÖLTÉSZET?> Kijelölheti-e egyszerre mondanója tárgyául és formájául is az enigmatikusságot, miközben épp ezt próbálja megértetni?” (79.) – e kérdést ezúttal Závada Péter *Éngép* (Jelenkor, 2025) című kötetéből idéztem, ám a problémafelvetés nem újszerű a szerző költészetében. Mind a *Gondoskodás* (Jelenkor, 2021), mind *A muréna mozgása* (Jelenkor, 2023) olyan filozofikus költészet, amely a nyelv önkényességét helyezi a szövegek középpontjába: a nyelv mint az Én és a Másik, vagyis a „Környezet közvetítője”, hogyan torzítja el a valóságérzékelést, ezzel egyszerre összekötve és elszeparálva az embert világban-lététől. Mintha Závada három legutóbbi kötete, mintegy trilógiaként, azt közvetítené az olvasónak, hogy a kultúra bizonyos értelemben gyarmatosítja a világot, mivel minden jelet az eredeti mellett új jelentésekkel ruház fel, ezzel megfosztva őket eredendő önazonosságuktól. Kérdésként vetődik fel az *Éngép* című kötetrel kapcsolatban, hogy képesek-e a benne felsorakoztatott szövegek ezt a problémakört valamilyen formában megújítani?

Az *Éngép* – ahogyan azt a cím is jelzi – ezúttal az ember és gép, mesterséges intelligencia és identitás között feltételez kapcsolatot, ebben a kontextusban figyeli a nyelv működését. A kötet cikluscímei is arra utalnak, hogy az ember és nemember (nonhuman) viszonya megfordul: az *Első fejezet, melyben az éngép megírja Závada Péter tárgyias verseit*, majd *Második fejezet, melyben az éngép megírja Závada Péter montázsverseit*, illetve *Harmadik fejezet, melyben az éngép megírja Závada Péter esszéverseit* címet kapták. A megnevezések jól láthatóan felcserélik a szerző és gép hierarchikus viszonyát, ezáltal már-már didaktikusan jelölik ki az olvasó számára az értelmezési stratégiát: az ember itt most csak gépmetafora. Ebben a kontextusban a nyelv viselkedése is megváltozik.

Az *Éngép* első oldalain a lírai én bemutatkozik, adatokat közöl magáról: „Én vagyok az *Éngép*, az *Éngép* én vagyok, az *Éngép* az mindig valaki más. Hogyan kezdődött pontosan, nem emlékszem, mintha egyáltalán nem lehetne emlékezni. Vagy nem csak rozszul. Pusztá mechanika vagyok, egy síró-, baszó-, emésztógép.” (5.) A szövegek egyszerre problematizálják az ember mint fajfogalom szüntelen bővülését, átalakulását, amely a technikai fejlődés következtében történik, és az egyén meghatározhatóságát – mit

jelent az, hogy Én? Mi tartozik ebbe a halmazba? A másik Énje mennyiben lehet más az enyémtől? Ebben az esetben nem a nyelv változik, hanem az bizonytalan, amit jelöl, éppen ezért az Én mint fogalom egyszerre hatalmas, és közben nem lehet tudni, mit jelent. „A szám sűgőlyuk, a szöveg átadásának helye, nem hallom tisztán, mit kéne mondanom, de a beszéd úgyis nyilvános akasztás, minden mondat gondosan megfont hurok. Minél jobban hasonlítok magamra, annál ijesztőbb vagyok, minél kevésbé vagyok ismerős, annál otthonosabb, arra törekszenek, hogy össze lehessen minket téveszteni.” (5.) A nyelv, ami a valóságot strukturálja, valójában csak re-konstrukcióra alkalmas, mivel a szavak nem csak az eredeti tárgyat jelölik, hanem ezzel párhuzamosan számtalan más jelentést is aktiválnak, más szavakra is referálnak, amelyek újabb valóságélemeket hívnak elő, tehát e gondolatmenet alapján inkább széttördeli a valóságot, semmint rendszerezi.

Azok az egységek, amelyekben az éngép önmagát rekonstruálja, dőltbetűvel szedett prózaformájú szövegekként jelennek meg, nem tartoznak hozzájuk címek, és sortörő csillagok választják el őket egymástól, az oldalakon közvetlenül követve egymást, formailag tehát számos ponton eltérnek a lírai hagyományoktól. A koherenciát még inkább szokatlanná teszi a mondatok struktúrája: olyanok, mint a fogaskerek, fogaik hol jobban, hol kevésbé illeszkednek egymáshoz, hogy aztán a teljes szerkezet döcögve-pöfögve elinduljon a befogadó felé. Ezek az alkotórészek asszociációkon keresztül kapcsolódnak egymáshoz, amely hol expliciten látható, így könnyen felismerhető, hol pedig csak következtethetünk rá, mert a kapcsolat rejtve marad. Az előbbi sajátosságok, illetve az, hogy a lírai én gyakran úgy gondolkodik magáról, mintha vákuumban létezne, vagyis önmagából indul ki és oda is érkezik vissza, gépszerűvé teszik őt, aki saját rendszerén belül mozog. Mindeközben éppen ezért úgy is tűnhet, mintha naplóbejegyzéseket, füzetekbe felírt rövid „karcolásokat”, vagy automatikus írást olvasnánk, mintha a fragmentáltság pont nem a mechanikusságot, hanem az emberi psziché töredezett működését jelölné, így ez a szigorú önreferencialitást is emberszerűvé, egocentrikussá változtatja. A gépszerűség ebben az értelemben valójában az emberszerűséggel analóg.

Az éngép beszéde mellett egyfajta sormintát alkotva jelenik meg egy másik típusú szöveg, amelyben úgy tűnik, az önreflexió inverze történik: a tekintet kifelé irányul, és általában valamilyen jelenséget, élőlényt, tárgyat figyel meg alaposan, mint például *A kagylóról*; *A völgyről*; *A télről*, illetve *A szoborról* című szövegekben. A leírások azonban hamar jelzik, hogy az ember – bár a kötet gépszerűen ábrázolja azt –, nem képes objektivitásra, a kulturális ismeretek ugyanis folyamatosan módosítják, torzítják a valóságot, lehetlenné teszik a megismerést, a tárgyak és más élőlények önmagukban észlelését. Közelebb helyezkedve a szöveghez jól látható, hogy nem a tárgy mint materiális valóság kerül előtérbe, hanem a szó tárgya, az a számtalan dolog, amit jelöl, azok a kifejezések, amelyekre tovább utal. *A rózsáról* című szöveg például először inkább az alak leírására, variációira fókuszál, amely egy gyerekkori emléket idéz fel, majd ezt további múltfoszlányok követik. Később a nosztalgiába wikipédiaszerű, sűrű kulturális ismeretek ékelődnek: „A rózsza

már az ókorban is a hallgatás jelképe volt, *Ámor rózsát ajándékozott Harpokratésznak, a hallgatás istenének, hogy ne árulja el Aphrodité titkait. Ennélfogva a középkori várkastélyokban ma is találhatók úgynevezett sub rosa szobák.*” (A rózsáról, 15.) Egyszerre jelennek meg a rózsza biológiai alakvariánsai, a hozzátapadó emlékek, illetve a történeti tudásanyag: *„Kezdődhetne a nagyszüleim házában, a külső oldalán pillérekkel határolt, fedett tornácon, a zöld mázas csempével kirakott folyosón, előtte, az ágyásban magastörzsű tearózsák, csésze alakú, tömör virággal, lekerített szélű szirmokkal. Vagy mellettük a két teltvirágú, középkori rózsával, melyek egy töről fakadnak, évente csak egyszer virágnak, nyár elején, és olyan közel nőnek, hogy töviseik szinte egymást szúrják, rokonok a családban, háborúban az ellenséges dinasztiák.*” (A rózsáról, 13.)

Az *Éngép Második fejezet, melyben az éngép megírja Závada Péter montázsverseit* című ciklusában, több esetben kapitalizmus-kritika tűnik fel, mindemellett a költészet és a társadalom közötti kapcsolat jellemzőire reagálnak a szövegek, mindezek mellett pedig a szöveg még inkább fragmentálttá válik. Ahogyan a cikluscím jelzi, valóban montázsversek jelennek meg, amelyek tagmondatai közül az asszociáció eltűnik, helyette mintha különböző szövegekből „kitépett” elemek kerültek volna egymás mellé: *„<ÉLJEN A NAGY SÍTA EMBERESZMÉNY>, de most szaladjunk le tejért és némi rágcsálnivalóért, mielőtt a törzsi törvénykezés elévül. Addig is érvük be a hátravetett utasítással, hogy tiszteljem meg jelenlétemmel a nyilvánvalót, bárhogy is berzenkedjenek tőlem az elítéltek: ezt értettem behódolás alatt. Ahogy a turistahajó eltűnik a móló cölöpje mögött, és soha többé nem bukkan elő: a filmet elvágták.*” (94.) Néhány oldallal korábban az énmonológokban már ez a töredezettség, koherenciahiány nemcsak mondatok, hanem szavak szintjén is megtörténik: nyelvek keverednek egymással. Előbb az angol és a magyar nyelv közös használata jelenik meg, amelyeket később más jellegű (fiktív) kifejezések, rontott szavak bomlasztanak tovább. A különböző nyelvek különböző kifejezései ráadásul egy másik nyelvi rendszerbe, az informatika kódnyelvébe ágyazódnak be, amely még inkább felszámolja a koherenciát. (*„True movement_quality = „kitűnő mozgásokat” if shyness: action =*”) (86.)

Az Én „embergépszerű” volta, a környezetet jelölő szavak jelentésének túlgúszása a kötetben feltárult világot freudi értelemben vett kísértetiessé (*unheimlich*) változtatja át, amely az otthonosság-élménybe furakodott idegenségérzetet idézi elő az olvasóban – erre a kötet maga is utal (*„Nem reflektálok magamra, nem tudom, hol húzódik grácia és kísérteties határa.*” (114.). A grácia az ideális, harmonikus mozgás esztétikáját képviseli, amely szemben áll az éngép pusztá mechanikusságával, a két pólus határának elmosódása tükrözi, hogy az emberi identitás a technikai fejlődés következtében megváltozott és meghatározhatatlanná vált. A kötet harmadik ciklusa, bár nem nyújt ennyire egyértelmű kulcsot a kötet egészéhez, de analógiákon keresztül mégis mintha magyarázná önmagát. A külvilág felé forduló szövegekben a szerző maga teremt olyan didaktikus analógiákat, amelyek – hogyha nem a kötet elfáradásáról van szó –, akkor bizonyára valamiféle intellektuális humorra vallanak: ezekben az analógiákban azoknak a folyamatoknak a fel-

mutatását láthatjuk, ahogyan a szavak elidegenednek eredeti tárgyuktól. *A kutya* például egy rézfúvós hangszerrel kerül analógiába, a szöveg ezeket a párhuzamokat fejtegeti: „*A kutya, ez a komisz tölcser, hosszúkás, mint egy trombita vagy egy basszusklarinét, feje öblös korpusz, mely kiszélesedik, vessenek csak rá egy pillantást, s látni fogják, hogy szájáról nyál csöpög, mint egy valódi rézfúvósról*”. (*A kutya*, 99.)

Az *él* című szöveget *A kutyánál* sokkal izgalmasabbnak találom, legfőképpen azért, mert gazdag értelmezési keretet nyújt a kötet szerveződéséhez. Az alaphelyzet egy késsel elvágott ujj képe, amelyből olyan állítások következnek, minthogy „*[a]blakot tárt, egybenyitotta kíváncsi testemet a konyhával*”, vagy „*nemcsak a kés vágja el az ujjam, az ujjammal hosszában kettéhasítom én is a pengét*”. (*Az él*, 108.) Ami összetartozik, az kettéválik, ahogyan az *Éngép*ben is követik egymást önmagára és a külvilágra reflektáló szövegek, mintha egy katonásan bevagdalt mutatoujjat bámulnánk. A „ki vág el kit”-kérdés, vagyis a hierarchia kérdése az egész kötetet szervező erő, folyamatosan megkettőződésesek találhatók a szövegben, olyan ellentétpárok, amelyek között összefeszülések fedezhetőek fel, ez a viszony pedig nyelviileg is megjelenik számos helyen, például: „*Az úr ítélkezik, pedig nem is létezik a valóságban, de ez nem számít, annál alázatosabban lehetek én a szolgálga*.” (*Az él*, 116.) Mindezzel párhuzamosan *Az él* című vers a vágás következtében történt összeolvadásról is beszél, ahogyan a gép és az ember egyetlen entitásba, ahogyan a látott, a tapasztalt és a tudott egyetlen szóba, vagy ahogyan a „bent” és a „kint”, valamint a költészet és a filozófia egyetlen kötetbe olvad.

A kötet hangvétele igazodik az intellektuális lírai énhez, aki gyakran reflektál irodalmi hagyományokra a filozófián, pszichológián és líraelméleten keresztül. Gyakran használja a közbeékelést, a jelzős szerkezeteket, a szavak legkifinomultabb változatát, valamint szakkifejezéseket, ezért a kötet olykor nyelviileg olyan sűrű és túldíszített, akár egy barokkszoba. A lírai én néhány esetben profán, de ebben a kontextusban, vagyis a filozófiai eszmefuttatások és az emelt hangvételű kérdések mellett, néha e stílus mímelésének hatnak ezek a gesztusok.

Az *Éngép* felvetéseiben, tematikájában széles skálát jár be, mind ontológiai, mind episztemológiai, mind nyelvfilozófiai szempontból hatvanhárom vers száztizenhét oldalán keresztül. A kötet alapvetően rendkívül összetettnek és koherensnek mondható, de az utolsó egyharmada nem tartja fent az olvasó figyelmét annak didaktikus jellege miatt.

Tudott-e radikálisan újat mondani az *Éngép* abban a témában, amelyben a szerző utolsó két kötete is mozog? Azt gondolom, nem. Ugyanakkor kérdései és nyelvi kísérletei olyan terepre vezetnek, ahol az olvasás maga válik gondolkodássá, az ilyen típusú irodalom pedig nem megfejtésre vár, hanem dialógusra hív.

(Závada Péter, *Éngép*, Jelenkor, 2025.)

Kálai Sándor (1974) Debrecen, Budapest. A Debreceni Egyetem BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területei: az európai médiakultúra története és a népszerű irodalom műfajai.

Kálai Sándor

■ „CSUPA NEM”

KICSI FÉNYEK. TAR SÁNDOR ÖSSZEGYŰJTÖTT VERSEI

Tar Sándor 20 éve, 2005-ben hunyt el. Akkor nyitott kérdés volt, hogy a szerző – aki 1999 óta a nyilvánosság előtt is viaskodott ügynök múltjával és annak következményeivel – életműve kiállja-e az idő próbáját. Az azóta eltelt évtizedek azt mutatják, hogy igen: legjobbnak tartott munkái folyamatosan elérhetők a könyvesboltokban, színházi- és filmadaptációk készültek a szövegeiből, illetve nem elhanyagolható tény, hogy Deczki Sarolta jóvoltából megszületett az első monográfia is (*Tar Sándor*, Osiris, 2022), amelynek nagy érdeme, hogy az életmű egészére fókuszálva helyezi el azt a közelmúlt és a jelen társadalom- és irodalomtörténeti kontextusában.

Szintén kiemelésre méltó a hagyaték kezelőjének, a Déri Múzeumnak az életmű gondozásában betöltött szerepe. Lakner Lajos, a múzeum tudományos igazgatóhelyetese, irodalomtörténész, reprezentatív kötetben jelentette meg Tar egykor díjnyertes szociografikus szövegét, a *Tájékoztatót* (Déri Múzeum, 2017), illetve szintén ő volt a műből készült hangjáték ötletgazdája is. Az ő munkáját dicséri a Tar Sándornak írt levelek összegyűjtése és kötetbe szerkesztése is (*„... most aztán nézhetek magam után...”*, Déri Múzeum, 2021). Don Tamással együtt pedig kurátora volt a MODEM és a Déri Múzeum közös, Tar Sándornak szentelt kiállításának, amely 2023 novembere és 2024 februárja között volt megtekinthető Debrecen ikonikus, a vasútállomás mellett található, 22 emeletes épületének egyik lakásában. A kiállításnak katalógus állít emléket (*Tar Sándor. „Az vagyok, aki vagyok. Úgyse lehetek más: miért féljek hát felfedezni, ki vagyok?”*, MODEM, 2024). Ebbe a sorba illeszkedik Tar összegyűjtött verseinek kiadása (a könyv egyúttal a múzeum új könyvsorozatának, a *Leletmentésnek* az első kötete is), amely Pótor Barnabás muzeológus, irodalomtörténész munkája.

A kötet kiadói Tar *Csupa nem* című versét helyezték a hátsó borítóra. A költemény a(z) (költői) identitást csak tagadó szerkezetben tudja megragadni: „Nem lettem proletárköltő. / Nem rímelnék a verseim...” A *Mért jó a póknak?* című kötet (1989) fülszövegében pedig ezt olvashatjuk: „1941-ben születtem Hajdúsámsonban, parasztcsaládból, a debreceni Gépipari Technikumban érettségiztem, aztán munkába álltam jelenlegi munkahelyemen, ahol technikusként más-más beosztásokban harminc éve dolgozom.

Úgy gondolom, ez a szokványos életrajz ezután sem fog sokat változni. Ifjúkoromban verseket írtam, később szociográfiával, novellákkal próbálkoztam, ez a harc kísér ma is. Kényszerű és nehéz rétegközi társadalmi helyzetem rendelése, hogy sem parasztíró, sem proletárköltő nem lehettem, de nem tudnám saját csillagképemet az emberi, társadalmi, írói horizonton sem meghatározni." Látjuk, Tar is rendszeresen használta ezt a szerkezetet különböző megnyilatkozásaiban (sem ez, sem az nem vagyok), ami arra utal, hogy számára az élettörténet nehezen beszélhető el. A vers kiemelése és megkettőzése (hiszen a kötet két pontján is olvasható) azokra a költeményekre irányítja az olvasó figyelmét, amelyek az identitás kérdéseivel foglalkoznak. Kétségtelen, hogy Tar lírájának ez a legjellegzetesebb vonulata, de a költői életmű ennél változatosabb.

Pótor Barnabás bevezető tanulmánya sok szempontot érvényesít: a hagyatékban található források bemutatásával, a versek keletkezési idejének meghatározásával, a folyamatban felmerülő kérdésekkel, illetve a művek értelmezésével kapcsolatban kap támpontokat az olvasó. Mindezek alapján kiderül, hogy Tar 80–90 verse feltehetően a *Tájékoztató* előtt keletkezett, közülük azonban csak nagyon kevés jelent meg, és nem tudjuk, hogy Tar akart-e egyáltalán bármiféle kötetkompozíciót létrehozni. A versek részben a hagyatékból származnak, részben a jugoszláviai Kocsis Lajos hagyatékából, akivel Tar hosszú ideig levelezésben állt, s akinek sok versét elküldte, harmadrészen pedig Halda Alíz, az ellenzék egykori tagja adta a múzeumnak azt a kéziratos kötetet, amely 29 verset tartalmaz, és amelyet a debreceni író 1986-ban küldött el neki. Ebben az esetben tehát tudatos kötetkompozícióról beszélhetünk, bár úgy tűnik, hogy Tar ekkor sem szándékozott verseit a széles nyilvánosság elé tárni. Továbbá azt is sejthetjük, hogy Tar nem hagyott fel a versek írásával később sem, de azokra „magánügyként” tekintett.

Érdeemes a Halda Alíznek összeállított kötetet egy kicsit tüzetesebben is szemügyre venni. Tar ciklusokba rendezte a verseit, amelyek a kötetnek adott címnek is megfelelően – *Kicsi fények* – alapvetően rövidiek, kivételt a második és a harmadik ciklus költeményei képeznek, ezek a kötetben külön is olvasható *Bíbor füst* című hosszúvers részei. Igazat adhatunk Pótor Barnabásnak abban, hogy a művek jó része hagyományos abban az értelemben, hogy megszólalásmódjuk komoly, artisztikusan megformáltak, a magányt, a szorongást és a társas viszonyokat tematizálják, ebben az értelemben a modernitás költészetének tendenciáit folytatják. Érdeemes azonban figyelni arra, főleg a *Balga* című ciklus versei esetében, hogy ezek a nagy témák a városi tapasztalatba, környezetbe íródva (pályaudvar, villamos, kocsmá, kollégium, alkohol, piszok) jelennek meg – olyan témákról van tehát itt szó, amelyek a későbbi Tar-prózából is ismerősek lehetnek. Két olyan szöveget is találunk, amelyben egy szintén jellegzetes Tar-téma/hely/létmód, az albérlet-tapasztalat jelenik meg. Nem érdemes túlhangsúlyozni a versek és a próza közötti hasonlóságokat, de akár azt is feltételezhetjük, hogy Tar olyan verseket válogatott össze Halda Alíznek, amelyek nem állnak messze a novellák világától. A „kötet” má-

sodik fele változatosabb: találunk itt humorosabbra hangolt verset (*Cetereum censeo...*, *Gallikurci egy pohár víz előtt énekelt...*) vagy szerepverset (*Keresztelő Szent János pánaszai, melyeket a Biblia nem írt meg*). Tar időnként szuggesztíven képes megragadni az identitás problémáit: „megunva saját társaságomat köszönés nélkül elmentem / most aztán nézhetek magam után” (*Abszolút magány*, 58). Már itt is megfigyelhető a zenei inspiráció: Tar költészete sokat merít a kor rockzenei hagyományából – ezért is érdemes a versek olvasása közben a Debreceni Irodalom Háza Youtube-csatornáján a kötet referenciái alapján készült, 30 dalból álló playlistet hallgatni. A zenéhez való kapcsolódás sokrétű: megjelenhet témaként is (a *Hochzeit* albérlője újra feltesz egy lemezt), s bár a Halda Alíz-kötetben található változat nem teszi explicitté, de a *Bíbor füst* hosszabb és egybefüggő változatának elején Tar megemlíti, kik voltak hatással a szöveg megírására. A zenészek, zenekarok közül pl. Janis Joplin, Jimi Hendrix, a Rolling Stones, a Deep Purple vagy épp a Led Zeppelin; az *Under the Boardwalk* és a *Golden Slumbers* című versek pedig egy Drifters- és egy Beatles-dal szövegére reflektálnak.

A kötet nagyobbik részét a nem Haldának szánt művek teszik ki, amelyek a megalapozott szerkesztői döntés értelmében ábécérendben követik egymást. A versek sokféle hagyományba illeszkednek, a legtöbb – ahogyan az a Halda Alíz-nak összeállított kötet esetében is megfigyelhető volt – a magányt, a fájdalmat, a sóvárgást, a vágyakozást tematizálja. Ilyen például az *Illuminations* című vers, amely címén keresztül explicit módon is kapcsolódik a francia modernitás költőjéhez (ezzel a címmel jelentek meg Rimbaud próza- és szabadversei 1895-ben). A nagy lélegzetű költemények (*Bíbor füst*, *Menekülés*, *Szóke város*) – ahogyan arra a bevezető is rámutat – egyszerre mutatják Tolnai Ottó és az *Új Symposion*, a beat-költészet vagy az avantgárd hatását (de például a jóval rövidebb *Szofizma* is utal – a madár és a ló szerepeltetésével – Kassák klasszikus versére). Található a kötetben néhány humoros, nyelvi leleményen alapuló alkotás is, ilyen az *Ének tehénkolompra és biciklipumpára* vagy *A presbitérium kancájának esete*



a kubikos csődörrel című vers, mely utóbbi nem áll távol Romhányi József nyelvi világától sem: „Fogd a csöcsöm, csődöröm, / micsoda öröm! / Bőrömön bőröd lődörög, / sündörög csikód, hóbörög szőrömön...” (87). A feltehetően önéletrajzi elemekből is építkező *Alföld* 69 tájai és Debrecen-képe a későbbi novellák tereit, a *Szabó Mihály / született 1940-ben* pedig a későbbi elbeszélések világát és történetmesélési módját előlegezi.

Viszonylag nagy korpuszt alkotnak a politikai versek. Az Alföld folyóiratban is megjelent *Vers, amely az NPD nyugat-berlini kongresszusára szeretné a költők figyelmét felhívni* az 1964-ben megalakult nyugat-német szélsőjobboldali párt tevékenysége kapcsán irányítja a figyelmet a faszizmus veszélyeire, explicit módon utalva a holokausztra egy olyan korszakban, amelyben ezzel a kérdéssel nem lehetett közvetlenül foglalkozni.¹ Az *Egy kommunista életrajza*, a *Színeim* és a *Lenin* a baloldali nézetekkel vet számot, utóbbi a hangvétel és a forma szempontjából szintén az avantgárd hagyományok hatását demonstrálja, miközben nem fogalmaz meg egyértelmű állításokat a kommunista ikonról.

A versek hűen jelzik azt is, hogy Tar – aki, mint ahogy a fentebbi idézetből is láttuk, gépipari technikumba járt – nem csupán széleskörű irodalmi műveltséggel bírt, hanem élénken érdeklődött kora társadalmi, politikai kérdései iránt is, és jól ismerte a kor képző- és filmművészetét csakúgy, mint populáris zenéjét. Ha az életműben van olyan költemény, amely a fentebb említett tendenciák szintézisének tekinthető, akkor az a *Szőke város / A huszonnyolcadik tavasz* című hosszúvers, Tar költészetének kimagasló darabja. A második cím a vers írójának életkorára utal, az első pedig Drezda városára (Tar városhoz való kötődése jól ismert: 1967 és 1970 között betanított munkás, 1975 és 1976 között pedig otthonnevelő volt itt, egyik kései novellája, a *Sóvárgások hídjá* szintén megidézi a várost és a mű egyik szereplőjét, Hansit). A filmes (Bergman), zenei (Rolling Stones, Animals, Cream), irodalmi referenciákkal teletűzdelt önéletrajzi vers egyszerre óda a városhoz, az azt reprezentáló nőhöz, Sabine-hoz és annak öccséhez, Hansi-Jochenhez, illetve látomás a huszadik századról. A vers reflektál a második világháború pusztításaira, 1956-ra, Nguyễn Văn Trỗi említésével a vietnami háborúra, az 1968-as prágai tavaszra, a hippikultúrára, illetve Mao, Marcuse és Cohn-Bendit megidézésével az 1968-as francia lázadásokra is. Egyik központi, visszatérő eleme (nagybetűvel is kiemelve) Che Guevara halála, amely korszakos jelentőségű eseményként tételeződik egy olyan szövegben, amelyben privát és publikus, kelet és nyugat, földi és égi találkozik.

Az összegyűjtött versek kiadásával Tar Sándor pályafutásának egy olyan korszaka ismerhető meg, amelyről eddig keveset tudtunk. Érdeemes lehet a versekkel külön is foglalkozni (így például a zenei hatások komplex szerepének vizsgálatával), de akár a versek és (főleg) a korai prózai szövegek közötti kapcsolatok feltérképezése is hozhat eredményeket. Pótor Barnabás személyében pedig a Tar-életmű szakavatott ismerőjét köszönthetjük, akit nem csupán a kontextualizáló tanulmány, hanem a szöveggondozás és a jegyzetapparátus miatt is dicséret illet.

(TAR Sándor, *Kicsi fények*, Debrecen, Déri Múzeum, 2025.)

¹ Ehhez lásd: DECZKI Sarolta, *Tar Sándor*, Bp., Osiris, 2022, 372–373.

Gál Zsuzsanna (2005) Nagykároly, Fábíánháza. A Debreceni Egyetem magyar-történelem tanár szakos hallgatója, a DETEP résztvevője, a Tympanon Hírlevél szerkesztőségének tagja.

Gál Zsuzsanna

TITKOKKAL TERHELT ÖRÖKSÉG

BÁNKI ÉVA: APJALÁNYA

Bánki Éva, a középkori irodalom, különösen a trubadúrlíra nagy rajongója és kutatója, József Attila-díjas író az idei évben különleges, megrendítő témákat boncolgató regény-nyel gazdagította a kortárs művek sorát. Az *Apjalánya* című család-, illetve társadalomregény lapjain egy édesapa titkokkal teli élete és a lánya, az elbeszélő válaszkeresése, mélységekkel teli útja, továbbá a XX. század második felének kicsit sem problémamentes hétköznapijai elevenednek meg. A folyamatos rohanásban, keresgélésben és félelemben töltött nagykanizsai gyermek- és kamaszévek retrospektív narrációja mellett az ötvenöt éves, halálos betegséggel küzdő női elbeszélő próbál szembenézni örökségével. Honnan eredhet a betegsége? Milyen múltbéli elhallgatások és félelmek nehezítik a lelkiismeretét? Miért élte az apa mindentől és mindenkitől elrejtőzve kispolgári életét? Többek között ezekre a kérdésekre akar a gyógyulása érdekében válaszokat találni az elbeszélő, hiszen „az álmok és fájdalmak örökkévalók – kísérik apát és lányát” (80.).

A regény első részében az apa gyermekkorának meghatározó epizódját osztja meg a Bánki Évának nevezett elbeszélő. Az apa első pesti útja és a rokonoknál gyógyulással, lábadozással töltött heteinek élménye azon ritka történetek egyike, amelyet ismerhet az apja múltját felfedni szándékozó nő. Az apa ugyanis nem osztotta meg életének kisebb-nagyobb eseményeit gyermekeivel, sőt valójában senkivel. Lánya keveset tud róla, mert nem szerette elmesélni neki részletekbe menően a tetteinek, döntéseinek kiváltó okát: „Őt nem lehetett csak úgy vallatóra fogni. Jó, jó, egyszer majd beszélgetünk, de ma nem érek rá, mondogatta majd’ huszonötéven keresztül” (19.). Ezért törekszik a narrátor a regény alatt több esetben is újragondolni, kitalálni, képzeletben megalkotni az apa viszonyulásait az éppen aktuális élethelyzeteihez. Sok mindent homály fed: nemcsak a szülői, hanem a nagyszülői életutakat, motivációkat is, ugyanakkor súlyos betegségének diagnosztizálását követően az elbeszélő elhatározza, hogy számba veszi apja félelmeit, elhallgatásait, melyekről úgy tartja, hogy kialakult életveszélyes helyzetének okozói.

A harminc évvel korábban elhunyt, zsidó származású, ezért osztályidegennek számító apát a visszaemlékezések alapján egy állandóan rejtőzködő, kapkodó beruházási ügyintézőként ismerjük meg. A folytonos idegeskedés, rohanás az egész családra kiterjedt

az apa bajos ügyei, például az elveszített szállítólevelek, számlák miatt. Erre a különös magatartásra a származásból is következő rettegés, az üldözési mánia, valamint a krimik iránti rajongás ad magyarázatot. Megrendítő őszinteséggel számol be arról az elbeszélő, hogy tulajdonképpen a menekülésvágyat, a bujkálást és az elvagyódást apja hagyta rá, aki az Osztrák-Magyar Monarchia idején élt volna a legszívesebben, amikor kedvenc írója, Jókai Mór is tevékenykedett.

„A neurotikus vándorösztönt és menekülésvágyat apámtól örököltem. Ennyi maradt nekem a Bauer családból. Apám is egész életében vágakozott a »jó helyekre« [...] Kislányként nehezen értettem meg, hogy apám nem máshova, hanem a múltba vágódik vissza [...] Haza, mindig hazavágódott.” (57–58.)

A harag, a kétségbeesés mellett a narrátornak ezzel a menekülésvágygal is meg kell küzdenie abban a félelmetes helyzetben, amikor rádöbben, életveszélybe került, s nem tudni, meddig élvezheti még az utazások, de főleg a szülőség örömeit. Ebben a gondterhelt időszakban sikerül apja rossz példájából tanulnia: nem halogat, nem kerülget semmit a betegség kitudódása után, hanem mindent megtesz a felépülésért, melyről így vall: „a gyógyuláshoz a magunkhoz való viszonyunkat kell megváltoztatni” (102.).

A regény cselekményét nehéz volna néhány mondatban összefoglalni, hiszen a történetvezetés nem kronologikus, de még csak nem is az apa, majd a lánya által bejárt életút követhető felvázolásával valósul meg. Az egyértelműen sokszínű múltbéli tapasztalatok bemutatása az olvasó figyelmét mégis végig fenntartja, mivel az éppen következő bekezdés újabb érdekesítő helyzeteket rejt. Bár nincs idő és lehetőség ezekben a történetekben elmélyülni, az átvezetés egyik emlékből a másikba igencsak könnyedén, szinte észrevétlenül történik: például az elbeszélő Kanizsa környéki utazásának leírását az apa Balatonhoz való különleges viszonyának, majd a családi nyaralás menetének bemutatása követi. A szöveg követhetőségét az említetteken túl nehezíti a párbeszédek kiemelésének hiánya is. A különleges szövegszervezés



lehetővé teszi, hogy a két életút kölcsönös reflexiója megvalósuljon. Az apa szokásaira, mindennapjaira és egyedi gondolkodásmódjára az elbeszélő folyamatosan reagál, felidézzi korábbi s akár jelenlegi hozzáállását is ezekhez az élményekhez.

Amikor a narrátor saját gyötrelmekkel teli élethelyzetét taglalja, végiggondolja, milyen álláspontot képviselne a már nem élő édesapa, például a kialakult méhnyakrákjával kapcsolatban: „Ha ő megélte volna [...] későbbi rákműtétet, nem biztos, hogy megértett volna. [...] Zavarában kővé vált volna, ha megtudja, hogy nekem mivel kellett megküzdenem. Pedig én – és ezt kezdettől sejtettem – az ő félelmeit, szégyenét hordtam a hasamban” (76., 77.). Többször képzeletbeli párbeszéd alakul ki az elbeszélő és az apja között. Ez a belső folyamat a beszélgetések, kérdések, vitatkozások elmulasztásának keserű tapasztalatából következik. Ilyen módon találkozhat az olvasó az apa bölcselkedő, az emberiségről, zenéről vallott gondolataival:

„Mi, emberek nem vagyunk méltók a sok fényre és lehetőségre, ami körülvesz bennünket. Például a zenére. De a zenét is emberek komponálják, vettem volna közbe. Apám erre megértette volna a vállát. Én mindig nevenségesen sokat okoskodom. [...] Tudod, mi a csodálatos, kislányom? Egy dallammal nem lehet vitatkozni. Egy dalt senki emberfia nem tud félreérteni.” (99.)

A műben fontos szerepe van a helyszíneknek, az azokkal kapcsolatos élmények leírásának. Az olvasó megismerheti a hetvenes évek Kanizsáját, a „buborékfejű néikkel teli nyirkos várost” (137.), amely egy olyan zárt világot képez, ahol nem hihető semmiféle, a város életén kívül eső helyzet, mondjuk a gyermekbántalmazásos ügyek valósága, vagy az, hogy a Szovjetunióban nem magyarul, hanem oroszul beszélnek. Az elbeszélő kissé ironikusan szemléli a korabeli gondolkodásmódot: „Akik elestek, vagy a kalitkán kívül éltek, azok nem léteztek, mind átköltöztek a mesék birodalmába” (142.). Ez volt az a szülőváros, amelynek szűkös, poros közegéből elvágott a mozgalmas pesti életbe, de hamar rá kellett döbbsennie a nagyváros műveltségbeli elmaradottságára a vidékkel szemben.

A fent említett szűklátókörű világ részese a kevésszer említett édesanya is, akinek lányával való kapcsolatáról keveset enged megtudni az elbeszélő. A pedagógus anya, ellenszenves viselkedéséből fakadóan, megvetette lányát a sok beszéd miatt. A jelenben, a daganattal való megküzdés időszakában lényeges az elbeszélő számára az a gondolat, hogy miként reagált volna édesanyja a betegségére, továbbá számba veszi szülei egymáshoz való viszonyulását is. A meg nem értésektől terhes házasságban a férjét tisztelő, de bizalmatlan anya „nem is hitte volna el egészen” (153.) lánya súlyos betegségét, hiszen számára, aki a matematikát, a gesztusokat és a ceremóniákat preferálta, a maga szűk világán kívül álló történet valóságosnak hatott volna.

A zalai város, ahol az édesapa szeretett élni, a rendszerváltást követően új terveket szőtt, azonban a zűrzavaros viszonyok, a fővárosi politika, az „alpári harciasság” (170.)

szembekerült a kisvárosok elképzeléseivel. Bánki a politikai rendszer sokakat megnyomorító változását rendkívüli szemléletességgel, a lakosság mindennapjainak tapasztalatain keresztül mutatja be.

Az apának és lányának ellentétes a viszonya a falvakhoz, a Kanizsát körbeölelő és az elbeszélő számára különleges hangzású nevekkel ellátott településekhez. Az előbbi utálta a falusiakat, ő „erre a vérszomjas, szörnyű világra nem volt kíváncsi” (40.). Később a tájat, a somogyi parasztembereket vonatból szemlélő narrátor megállapítja, hogy bármennyire is tartózkodott tőlük, apja is hozzájuk hasonló volt: bizonytalan, félénk, „[o] lyan ember, akinek nincs története” (121.). Ami viszont a legnagyobb luxust jelentette nemcsak az apa, de az egész család életében, az a Balaton. A balatoni nyaralásokról való megemlékezés, az apa lelkesedése, a takarékos életforma nosztalgikus szemléltetése reprezentálja a korszak társadalmának idilljét. A rendszeres örömteli időtöltést a debreceni család tragédiája töri meg. Az elbeszélő az utóbbi emlékekben egy gyermekkori megrázó élményt, a felnőttek viselkedését, bírálatát viszi színre.

A szülőkkel való viszony szempontjából kiemelkedő helyet kap az énelbeszélésben a pesti bölcsészkar, az ott megélt hangulat, szellemiség, a kecsegtető sokszínűség. Ez a közeg választotta el az elbeszélőt örökre a szülőktől, hiszen a „magasabb világ” (64.) részévé vált, amelyben mindenféle nézőponttal megismerkedhetett. A végtelen szellemi szabadság elidegenítő hatásairól (empátia hiánya, megszakadt kapcsolat a rokonokkal) kendőzetlenül vall, s közben az olvasó bepillantást nyerhet a múlt század végi egyetemisták társadalomjobbító terveibe is. Az egyetemi évek utáni kiábrándító helyzetre, az önismeret problémakörére, a társadalomban való érvényesülés kihívásainak ma is érvényes jellemzőire hívja fel a figyelmet Bánki. A fenti, általános tapasztalatok mellé még az édes-apa elvesztése is társul a narrátor életében. Egy olyan sokkoló esemény, amellyel képtelenség azonnal megbirkózni, amelyet nem lehet felfogni az adott pillanatban.

Az elbeszélő múlttal történő szembenézésének fontos állomása az apával való utolsó találkozás felidézése. A küldöttgyűlésen helyettesítő, jámbor apa, aki nem szeretett senkiről és semmiről rosszat mondani, a pesti pályaudvaron mesél lányának utoljára, történetesen a regény elején elbeszélte első fővárosi utazásáról. A lány, aki egész életében küzdött az apja figyelméért, aki végigolvasta a krimiírodalmat, a bibliai *Királyok könyvét* a beszélgetések, nagy beszámolók és mesélések alkalmának elnyeréséért – „Okoskodó gyerek voltam, egy megszállottan az apja után kutakodó gyereklány” (147.) –, ekkor mégis szégyelli az apját és terhére van beszéde. Érdekes és megható azt a fejlődést látni az elbeszélő hozzáállásában, melyet apja (emlékének) irányába tanúsít, hiszen éppen ő az, aki nem hagyott rá semmilyen nagy gondolatot, követendő irányt, akitől hiányos örökséget kaphatott csupán.

A mű visszatérő motívumai közé tartozik a szégyen, a remény és a halál fogalmának tárgyalása. „A legrettenetesebb dolgaink mind összekapcsolódnak a szégyennel.” (73.) Az otthonról, az elsődleges közösségből hozott felfogások, a mindennapok elkerülhetet-

len eseteihez kapcsolódó hozzáállások gyökeret vernek az ember életében. A halál tagadásából a különböző történetek által kivilágosodik annak elkerülhetetlen valóságossága. A halálról való beszéd is illetlenségnek, szégyenletes tettetnek bizonyult a környezetben, s ez nem kis mértékben járulhatott hozzá ahhoz, hogy később nehezen beszélt a már beteg narrátor a problémájáról.

A szégyen szorító érzésével kapcsolódik össze a késői gyermekvállalás, az életveszélyes betegség ténye, a műtét elkerülhetetlen szükségessége. Az olvasót megdöbbenő, őszinte vallomásban a halálfélelem hétköznapi szituációkban való megjelenéseiről is képet kapunk. Mindazonáltal érzékelhető a hangsúlyos üzenet ezekből a sorokból: a betegség szégyenként való felfogásán dolgozni lehet és dolgozni kell, hiszen a megváltoztathatatlan dolgok szégyellése nem visz előrébb, az a beteget belső lelki világában terheli. A beteg énelbeszélő sikeresen leküzdí a családjától örökölt reménytelenséget, hiszen az élni vágyás érdekében szükség van a gyógyulás ezen képességére. Emellett pedig továbblép az apától látott „módszereken”, mert nem az örökös rohanás, rejtőzködés, a rossz helyek elkerülése fogja meghosszabbítani az életét.

A regény végén a narrátor felismeri, hogy nem lehet egy másik ember életének minden jelét felkutatni, megérteni, hiszen nem mi éltük le azt az életet. Akkor felesleges lett volna a keresés, kutakodás, az apa motivációinak, életeseményeinek mélyebb értelmezésére tett kísérlet? Az a felismerés, hogy erről beszélni kell, át kell gondolni, szembe kell nézni az örökséggel, majd az ezután megvalósuló írás mindenképp előrehaladás a múlt feldolgozásában, az önismeret elmélyítésében, hiszen segít a rendezetlen kérdések helyreállításában. Ezenfelül segít kibékíteni a valósággal is, mint ahogyan az apai hang súgta a lányának a műtét után: „Ne sírd már vissza a régit! Ez a te életed!” (189.)

A generációs különbségek, illetve szakadékok problémáit megélt énelbeszélő vallomása, kíméletlenül nyílt feltárulkozása és válaszkeresése nemcsak a saját életében hozhat megoldásokat. Ráirányítja az olvasók figyelmét arra, hogy milyen elhanyagolt, lezáratlan családi és társadalmi terheket hordozunk magunkban, közösségeinkben, s ezekről vagy nem szeretünk, vagy nem akarunk beszélni. A regény gondolkodásra, saját énünkkel való szembenézésre, a gyökereink feltárására késztet és változtatásra sarkall, hiszen „[o]lyan nehezen vagyunk önmagunk.” (187.)

(BÁNKI Éva, *Apjalánya*, Bp., Jelenkor, 2025.)

Bokor Judit (2003) Balmazújváros, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának anglisztika szakos hallgatója, a Bán Imre Kultúratudományi Szakkollégium tagja. 2022 óta ír és publikál verseket, ez az első kritikája.

Bokor Judit

NEM ELÉG KOSZOS

QUEER, RENDEZTE LUCA GUADAGNINO

Luca Guadagnino az elmúlt években nem volt tétlen a mozikban és streamingfelületeken rohamos tempóban megjelenő filmjeivel (2017 – *Szólíts a neveden*, 2018 – *Sóhajok*, 2022 – *Csontok meg minden*, 2024 – *Challengers* a Prime Video számára), melyek sikere miatt sokan felkapták fejüket a hírhedten megfilmesíthetetlen William S. Burroughs regény adaptációjának hírére. Burroughs 1985-ös *Queer* című 75 oldalas kisregénye félig-meddig a beatnemzedék fénykorában (1953) született *Junky/Junkie* (kiadásonként változik) folytatása, s mindkét mű főszereplője az erősen önéletrajzi ihletésű William Lee. Guadagnino már bizonyított a szintén queer témát feldolgozó *Szólíts a neveden* adaptációjával, a két film poszterén a betűtípus is rokon, így nem csoda, hogy valami hasonlóra számított a közönség. Mindezek ellenére azonban a *Queer* sajnos rossz értelemben különbözik a rendező előző munkáitól.

A kisregény előszavában Burroughs leírja azt a Mexikóvárost, amelyben élt, amelyet jól ismert és megjeleníteni kívánt: egy olyan várost, ahol jobb, ha senki sem ismer senkit, az emberek saját mocskukban fekszenek az utcán, és ahol saját felesége, Joan Vollmer meggyilkolása minden utcasarkon visszaköszön. A pár már két éve Mexikóvárosban élt (a Burroughs ellen emelt vádak miatt), amikor 1951-ben egy szokásos, írókkal és alkohollal teli házibuliban "Bill" előhúzott egy pisztolyt, és arra kérte Vollmert, hogy „adják elő a Tell Vilmos mutatványukat”, viszont a felesége fejére tett pohár helyett a homlokát találta el a golyó. Burroughs későbbi irodalma mind a boldogtalan és függőségektől küzdelmes kapcsolatukat próbálta feldolgozni, illetve az okkultizmus iránti érdeklődése is Joan halála után erősödött meg. Egy 1954-ben írt levelében azt vallotta Allen Ginsbergnek, hogy fél attól, megszállta akkor egy lélek, és tudat alatt akarta megölni Joant. A *Queer* előszava ennek kifejtésével foglalkozik, amelyet Guadagnino ki is használt: a Tell Vilmos-jelenet többször megjelenik a képernyőn, expliciten és easter egg-ként is, mintha állandóan bizonyítani akarnák az alkotók, hogy értik a „belső poént”. Egyébként az Örkeny Színházban 2022 óta játszott *The Black Rider* (1990) szintén ezt a jelenetet

dolgozza fel (zene: Tom Waits, szöveg: William S. Burroughs, fordította Závada Péter), ahol már egy ördöggel kötött egyezség miatt dördül el a puska.

Burroughs hírhedt alakja és művészete mellett a film esetében nagy húzóerő a szereposztás. A főszereplő William Lee-t Daniel Craig játssza: a szokásos akcióhős helyett egy meleg amerikai veteránt kellett alakítania, aki száműzetésben él és keresztfüggőségeivel küzd (sikertelenül). Craig mellett Drew Starkey-t (karaktere Eugene Allerton) kell kiemelni, aki eddig szinte csak ifjúsági filmekben és sorozatokban kapott szerepet. A film első félórájában alig van szövege, mégis képes egy „végzetes pillantással” megragadni William Lee-t és a nézőket is – mindezt egy utcai kakasviadal közben.

A film három fejezetre és egy epilógusra van tagolva a regény kilenc fejezetével szemben, ezek címet is kaptak: *How do you like Mexico?*, *Travel Companions*, *The Botanist in the Jungle* (*Hogy tetszik Mexikó?*, *Utastársak*, *Botanista a dzsungelben*). E három közül az *Utastársakat* tartom legbeszédesebbnek, hiszen a főszereplő duónak hazudnia kell kapcsolatukról és céljukról is biztonságuk megtartásának érdekében. A címkártyához hasonlóan fekete alapon királykék felirattal látjuk a fejezetcímeket.

Craig karaktere pillanatok alatt kínossá és tolakodóvá tesz minden beszélgetést, kétségbeesetten fut a fiatal Eugene után, akár egy tinédzser, próbálja kideríteni, hogy a haditengerészetből kilépett férfi viszonozza-e érzéseit. A két férfi játszmái erősen emlékeztettek az 1997-es *Oscar Wilde szerelmei* című filmre, amelyben Lord Alfred Douglas "Bosiet", az író választottját, Jude Law alakította. Wilde pénzelte Bosie összes szeszélyes kívánságát, éppen úgy, ahogy Lee fizeti le Eugene-t, csak azért, hogy ne dolgozzon, helyette utazzon el vele Dél-Amerikába. A korkülönbség és az írói tekintély ellenére Wilde és Lee is feláldozzák büszkeségüket, érzékeny monológjaikat pillanatok alatt kifordítják kegyetlen szerelmeik. Drew remekül hozza a szexualitásáról homályosan nyilatkozó, manipulatív ficsúrt. Nyilvánvalóan hasonlóan működik a két műben a homoszexualitás titkolása, a vádak elől menekülés: Wilde-ot 1895-ben tartóztatták le, Burroughs-ot pedig először 1949-ben.

A főszereplő halott feleségét hallucinációkban láthatjuk, rajta kívül két női karakter szerepel: egyikük Mary, aki William kvázi-ellensége, mivel az egyetlen nő, akivel Eugene időt tölt a mexikóvárosi bárokban és partikban, illetve lángoló vörös haja van, akárcsak a feleség szellemének. A másik pedig a harmadik fejezetben feltűnő Dr. Cotter, a yage/ayahuascával foglalkozó orvos a dzsungelben, aki a regényben eredetileg egy néma férfi. Ő segít a pároson és egyúttal a narratíván is. A készítő kettéválasztották karakterét, és egy néma férjet adtak a nyers Cotternek, akivel tükrözik a kezdeményező, kalandor Leet és a titokzatos Eugene-t. Cotter kezdeti vonakodása ellenére később még biztatja is őket a yagéval való kísérletezésre, felismeri bennük annak lehetőségét, amin ő évekig dolgozott. A telepatikus hatású yage növény keresésében manifesztálódik Lee belső utazásra, igazságra és Eugene-ra irányuló vágyakozása.

A film egyik legelső szembetűnő problémája a fojtogató zenei sáv. Trent Reznor és Atticus Ross (a Nine Inch Nailsból) dolgozott már együtt Guadagninóval a *Challengersen*, aminek instrumentáljait azóta felkapták TikTokon. A *Queerben* rengetegszer változik átvezetés nélkül a jelenetek hangulata, olykor gengszterfilm, olykor romantikus dráma a fő műfaji jelölő, míg a harmadik fejezetben vígjátékká-kalandfilmmé alakul a történet. A műfajokban való csapongás a függőség hullámvölgyeit és a két férfi dinamikáját próbálja érzékeltetni, ám a soundtracktel kiegészítve olyan egységbontóvá válnak a képsorok, hogy a jelenetek célja külön-külön lekövethetetlen esztétikai hatásukon kívül. Indokolatlanul sűrű a zenei világ, alig hallhatunk háttérzajokat (tengerzúgást, lépteket, járműveket, recsegést). Elvesztegetett lehetőség például a spanyol nyelvű beszéd az első fejezetben, amely sokkal célravezetőbb hangulatfestő eszköz lehetett volna, mint egy újabb beerőszakolt instrumentális sáv. Így a dalok többségére nem jut elég idő, s a néző nemhogy a jelentésüket megérteni, de a hangulatukba belerázódni sem képes. Ennek legnagyobb elszenvedője a New Order *Leave Me Alone* című dala, amely egy közel ötperces heroinozós jelenet alatt hallható. A dalszöveg egyes sorain („We live always underground”, azaz „Mindig a föld alatt élünk”) kívül annyira tinirockos hatást kelt, hogy elveszti komolyságát Lee visszaesése, hiába az elidegenítő hatású kameramozgás. A film eleji szereplő- és stáblista alatt a 2023-ban elhunyt ír énekesnő, Sinéad O’Connor *All Apologies* Nirvana-feldolgozása szól az emlékéllítés gesztusával. A királykék feliratok mögött egy ágyon az esztétikusan szétdobált kellékek (fegyverek, cigaretta, szemüvegek, Rimbaud-tól az *Egy évad a pokolban* stb.) rögtön a *Szólíts a nevedent* juttatják eszünkbe, ám később felcsendül a zenekar *Come As You Are*-ja is, ami hallatán azt érezhetjük, a film valójában azon a ponton kezdődik el. Emellett a dal remek példa arra, hogy az időben, stílusban és nyelvben való csapongás helyett milyen mederben maradhatott volna a soundtrack (szövegileg és zeneileg például tökéletes lehetett volna a Placebo *Nancy Boy* című dala).

Az említett heroinos jelenetnek sajnos egy napfelkelte timelapse a vége: visszatérő hibája a filmnek, hogy az egyébként nagyszerű jelenetekbe teljesen feleslegesnek tűnő vágóképeket ugratnak be a „városról”. A díszletet a római Cinecittá stúdióban építették meg, ami többnyire élethű hatást kelt. Ám a zöld háttér-hatású vágóképek és hátterek fölött nem lehet átsiklani. Az utazós részleteknél szmogot, port kéne éreznünk, helyette egy természetellenes, animált autópályát látunk szórt fényekkel, később a repülőbelső ugyan működik, de a felhős háttér megmosolyogatóan mesterséges. Bár álomszerűnek szánták ezeket a jeleneteket, egy alacsonyabb költségvetés jól állt volna a filmnek. Az átizzadt fehér öltönyök (a Cinecittá ’40-es/’50-es években használt jelmezei) és a tequila szinte érezhető szaga bár meggyőző, de az utcákról hiányoznak a lakók, a kosz, maga Mexikó, amit Burroughs felvázolt.

Érthetetlen, hogy a harmadik fejezetben (*The Botanist in the Jungle*) mégis miért sikerült jól a CGI, a smink és a történetvezetés is, annak ellenére, hogy ez a legmegfogha-

tatlanabb rész. Sőt, a fentebb hiányolt nyelvi diverzitást itt pótolják, amikor Dr. Cotter egy beazonosíthatatlan nyelven énekel. Miután William lefizeti Eugene-t, hogy a yage növény nyomába eredjen vele Dél-Amerikába, a dzsungelben megtalálják Cottert, meggyözik őt, hogy kipróbálhassák a pszichedelikumot, majd a visszafele úton Eugene elhagyja Williamet. A film egészét vizuálisan végigkísérik azok a „szellem-mozdulatok” (átlátszóan mutatott mozdulatok, érintések, amelyek valójában nem történnek meg), amik itt valóra válnak, illetve az „Are you queer?” (Queer vagy?) kérdésre is választ kapunk, ami végül is a film lényege.

Lee vágyait (Eugene megérintése, csókolása) áttetsző testrészek szimbolizálják, mivel lepleznie kell őket a társadalom és a férfi előtt is. Emellett visszatérő vizuális elem a százlábú, amely először egy helyi fiú nyakláncaként tűnik fel, később pedig lelki elnyomásként interpretálható – amit Lee egyszer perverzióknak nevez –, s visszaköszön a poszteren is. A film furcsa szokása, hogy az intim jelenetek alatt kifordul a kamera a táj felé, ami nem túl célravezető egy LMBTQ+ témájú alkotásban, de szerencsére a harmadik fejezetben ezt a technikát elhagyják az alkotók. Lee általában intellektuális fecsegéssel leplezi magát, a yage is csak egy eszköz ahhoz, hogy választ kapjon Eugene-től. A vígjátékszerű hangulat elmúlik, amint elkezdődik hallucinációjuk – mindketten kihányják dobogó szívüket, majd egy olimpiai megnyitóra emlékeztető kortárs táncban olvadnak össze a porban, azaz egymás ragyogó bőre alá bújnak, kiöntik szívüket. A tűz mellett ülvé William és Eugene teste is elhalványul, ami a kapcsolatukat szimbolizálhatja. Az „I’m not queer, I’m disembodied” (Nem vagyok queer, testetlen vagyok) mondat itt kap kettős értelmet, az ide-oda halványuló és erősödő Eugene ezt válaszolja Lee-nek. Ezután szétfosz-



lik kapcsolatuk, és az epilógus következik.

De mit jelent ez a mondat? A film felütésében Lee elutasít egy zsidó fiút, mert szerinte biztosan nem meleg, mégis üldözi Eugene-t hónapokon keresztül. Ezzel a cím megkérdőjelezi ezt a bélyeget/gyűjtőfogalmat, ám a mű hiányos megfejtésekben próbál válaszolni arra, hogy a két férfi diszfunkcionális kapcsolatán kívül mi az attitűdje a queerséggel kapcsolatban. Lee kínos monológjaiban generációkon keresztül örökölt átokként, székenylenetes szóként beszél

a homoszexualitásról, annak ellenére, hogy Mexikóban zavartalanul tud élni függőként és homoszexuálisként. A queerségre skálaként tekint, aminek a végén az „embertelen” drag queenek állnak, és azok, akik más meleg bárokba járnak, mint ők. A testetlenség metaforája az egyik legjobban eltalált kifejezés, a vonzalom és kapcsolódás függetlensége testtől és biológiai nemtől. Ezt pont elégszer süti el Guadagnino, viszont az epilógus sajnos átcsúszik szándékos érzékenyítésbe, túlzott szentimentalitásba.

Miután Lee elveszti Eugene-t a dzsungelben, felrepül az égbe (dekódolásom szerint talajt vesz), és két évvel később visszatér Mexikóvárosba. Egy régi barátal találkozik, Eugene után kérdez, aki egy másik férfival ment újra a dzsungelbe, majd ugyanabban a motelben alszik, mint a film elején. Innen fárasztóan pszichedelikussá válik az utolsó 10 perc: a motel modellváltozatát láthatjuk az asztalon, amiben Lee saját magát látja, testen kívüli élményként. A szobában könnyező uroborosz tűnik fel, majd Eugene jelenik meg egy ágyon fekvve, a százlábút ábrázoló nyakláncot viselve. Poharat helyez a fejére, Lee a szabály szerint fejbőlövi, majd eltűnik a holtteste, végleg megszabadul tőle. Lee végül elhalványul a szoba kilincsét fogva. Ez a hallucináció érthető a múltja explicit újraalkotásaként. Sajnos az utolsó képkockák szárnalmas hatást keltenek: a „megöregített” Daniel Craig ugyanabban a motelben bottal járva lefekszik ágyára, arra gondol, amikor dél-amerikai utazásuk alatt heroinelvonása miatt megkérte a fiatal Eugene-t, hogy egy ágyban aludjon vele. A két férfi összefonódó lába szép záróakkord lehetne, de Guadagnino inkább egyre közelítve megmutatja, ahogy Lee végleg elalszik.

Rettenetesen nehéz egy ennyire zavaros műből adaptációt készíteni, ám a rendező nagy álma (17 éves korában olvasta először a *Queert*) volt ezt a filmet megvalósítani. A hallucinációk letisztultsága ellenére azokban jelennek meg a valóban burroughs-i elemek: a sombreros késélező, a földön hagyott csecsemő, a mocskok, amit nem csak szimbolikusan kellett volna megmutatni. Az emlékezetes jelenetek mellett az önutálatlaltal átítatott hangulat miatt lett mégis Guadagnino műve zavarba ejtően személyes.

(*Queer*, rendezte: Luca GUADAGNINO, forgalmazó: MoziNet, 2024.)

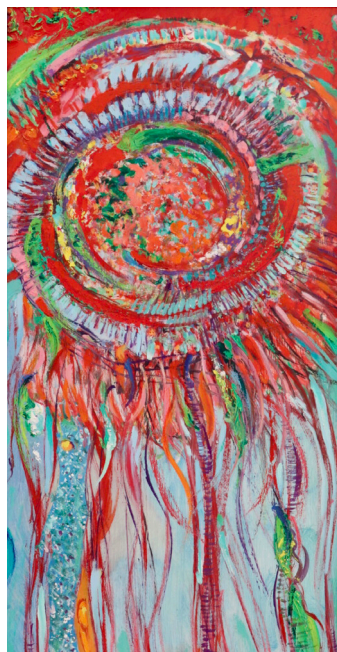
Barna Márton (2000) Debrecen. BA és MA diplomáját a Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány szakán szerezte. Jelenleg elsőéves PhD-hallgató a DEIKDI Mediális kultúratudomány alprogramjában.

Barna Márton

ZENÉL A TRIBÜN – A MAGYAR FANATIKUS FUTBALLSZURKOLÓK AUDITÍV KOMMUNIKÁCIÓJA

KIK ADJÁK A LELÁTÓ HANGJÁT?

A modern sportnak vitathatatlanul szerves része az emberi hangképző- és mozgásszervek által produkált zene, ritmus, ütem és rigmus – kiváltképp a labdarúgás világában, így hazánkban is. A rómaiak életre hívták az ún. labdasportok egyik elődjét, a *harpastumot*, majd teltek a századok, egyre kiforrottabb sporttípusok jelentek meg, amelyek nem is feltétlenül – csupán – a versenyhelyzetet helyezték előtérbe, hanem vegyültek közéleti kérdésekkel, rivális csapatok, „bandák” szüntelen háborújával. Igazán szignifikáns példa erre a 16. század eleji „Calcio Storico Fiorentino”, amely Firenze négy kerületének, korabeli „maffiáinak” megmérettetését jelentette. Ezt azért fontos megemlíteni, mert ez a lokális identitáshagyomány az olasz szurkolói kultúrának a mai napig egyik legmeghatározóbb eleme, amely szubkulturális irányvonalként nagy hatást gyakorolt a magyar fanatikusokra is. Mindegyik



alakulat egy lokális szintet képviselt. A maszkulinitás, az erődemonstráció egyik formája is volt ez, így a jelenkori lelátók ultra közösségeinek legfanatikusabb képviselőivel is párhuzamba állíthatóak a résztvevők.

A lelátón elhangzó különböző dalok, rigmusok fő funkciója az identitásteremtés-, hirdetés és megőrzés, amely egyfajta különleges vallási rítusként értelmezhető. Tabi Norbert tanulmányából – amely a football barbár rítusjellegét vizsgálja – megérthetjük, miként válik ez vallásszerű ceremóniává. Úgy gondolom, napjaink médiafogyasztó tömegtársadalmának alighanem legnépszerűbb közösségi eleme hazánkban a labdarúgás, amely nem csupán élsport a résztvevők számára, szórakoztató műsor a szurkolóknak, de rendkívül intenzív közösségteremtő és identitásformáló erő, amely mára az igazán népes, jelentős, egymással rivalizáló szurkolótáborok által mutatott példa alapján nem működik erőszak és a legnyíltabb, szélsőséges érzelmi megnyilvánulások nélkül sem:

„A futball a modern, 20. századi ember egyik valláspótléka. Ahogy a század két meghatározó filozófusa, José Ortega y Gasset és Theodor Adorno is utal rá, a labdarúgás voltaképpen nem más, mint a modern tömegtársadalom barbár rítusa.”¹

A szerző gondolatmenete magyarázható azzal is, hogy a fanatikus szurkoló nem érvel, nem vitatkozik riválisával, hanem igyekszik dominálni őt, felülkerekedni rajta ritmusokkal, hangerővel és fizikai erővel. Mindez kiegészíthető Császi Lajos magyarázatával, hogy miként vált a labdarúgás és a fanatikus szurkolói közösségek kialakulása egyfajta rendszeres, már-már vallásszerű rítusgyakorlattá a társadalom egy bizonyos, nem is olyan szűk metszete számára. Noha a „barbár” jelző, meglehetősen túlságosan is erőteljes, végső soron mégis rituális viselkedési formákról van szó, amelyek olykor-olykor fizikai indulatokba csapnak át. Császi Lajos épp a rítus fogalmát magyarázza ebben a kontextusban. Sajátos, vallásalapú közösségi szellemben működő szubkultúráról van szó értelmezésében:

„A rituális kommunikáció az istentiszteletre, a misére, a vallásos figyelmeztetésekre és szabályokra vezethető vissza, amelyek viszont az imádság, a zsolozsma, a ceremónia fontosságát voltak hivatva megvilágítani.”²

E tekintetben tehát választ kapunk arra a részkérdésre, hogy mi a B-közép intenzitásának alapvetése. Ez a nézőpont korántsem pejoratív fogalomtárra alapoz, sokkal inkább az egyszerűsége törekedő, abból a lehangzatosabb szurkolásformát eredményező megoldásokra. Noha természetesen nem klasszikus értelemben vett istenimádságról van szó, hanem egyfajta explicit, hangos fohászról az imádva szeretett és tisztelt klub, csapat, címer felé. A barbár jelző érthető a legalapvetőbb hangképzésre, mint például kiáltásra, ritmusos skandálásra vagy épp az egyik legősibb hangszer, a dob ütemteremtő szerepére. A szervezett szurkolói csoportok a huszadik század közepén, az első fanatikus – ultra – csoportok pedig a század végén álltak össze, s ezekhez köthető az első igazán komoly viszonyrendszerek kialakulása is. Kemény Márton gondolatait alapul véve fontos először is tisztáznunk, kik is a „hangos” szurkolók. „Saját belső kategóriáikat figyelembe véve a mai lelátók közönségének négy csoportja különböztethető meg: az ultrák, a fanatikusok, a huligánok és az egyszerű szurkolók.”³

E csoportosítás alapján az ultrák és a fanatikusok azok, akik a tribün hangadói. A huligánok angol mintára előszeretettel keresnek inkább küzdelmi, lelátón kívüli találkozási lehetőségeket, az eltulajdonítható, megszerezhető riválisértékeket (pl. molinók, sálak),

¹ TABI Norbert, *A futball mint a modern tömegtársadalom rítusa = Láttelek: A Bolyai Műhely Alapítvány és a Bolyai Önképző Műhely 2017-ben végzett évfolyamának tanulmánykötete*, szerk. VARGA Viktor, Bp., Bolyai Műhely Alapítvány, 2017, 9.

² CSÁSZI Lajos, *A média rítusai: A kommunikáció neodurkheimi elmélete*, Bp., Osiris-MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, 2002, 87.

³ KEMÉNY Márton, *Foci és folklór: A magyar labdarúgás és szurkolás története dióhéjban = Minden gyűjtemény II: Tanulmányok Küllös Imola 60. születésnapjára*, szerk. GULYÁS Judit, TÓTH Arnold, Bp., ELTE BTK Folklore Tanszék, 2005, 315.

az egyszerű, „néző” szurkolók pedig csak ritkán szállnak be a szervezett rigmust kiáltók sorába, inkább egyéni véleményüknek adnak hangot időnként. Ilyen széles tagolódás természetesen elsősorban a fővárosi, nagyvárosi, klasszikus csapatoknál értendő, így mindenképpen érdemes zene és auditív dimenzió tekintetében vizsgálni néhány szignifikáns csapatot. Többek közt a Ferencvárost, legnagyobb riválisát, az Újpestet, a Budapest Honvédot, a DVSC-t, annak keleti riválisait, például a Békéscsabát vagy a Nyíregyházát, illetve érdemes szót ejteni továbbá a Diósgyőrről is, amelynek tábora rendre versenybe száll az ellenfél szurkolóinak hangerejével – ha csak a legnagyobb, ma is működő táborokat vesszük alapul.

Amint arról már szó volt, ezek a rítusfolyamatok előnyben részesítik az identitásteremtést, annak megőrzését és magát az identitásreprezentációt mint a szurkolás célját – mindamelllett, hogy a tábor jelenlétével és hangjával biztatja is a csapatát. Ezek a szurkolói jelenlétfomák azonban gyakorta járnak olyan kihágásokkal, amelyek a hatóságok figyelmét is felkeltik. A minél nagyobb hangerő produkálása egyben maszkulin erődemonstráció, az összefogás erejének prezentációja. Ehhez kapcsolható Dan Porsfelt tanulmánya, amelyben az Ultra Boys szurkolói csoport tagjainak elmondása alapján azt fejti ki a szerző, hogy Svédország meglehetősen megnehezíti a szervezett szurkolói csoportok, az ultrák életét, ezáltal pedig e fanatikus közösségek korlátozásként tekintenek saját társadalmi megítélésükre.⁴ A szurkolók ezek alapján magáért a szurkolói jogszabadságért is küzdenek, nem csupán csapatukért. Ez az értelmezés Magyarországon is jelen van, a feltételezett jogkorlátozások ellen való tüntetésképp jelszavak is születtek, amelyek szerint „A szurkoló nem bűnöző!” és „A pirotechnika nem bűn!”. Mindez természetesen elsősorban szurkolói álláspont, lázadás a szövetségi korlátozások, szabályok, szankciók ellen. A meccsek hangadói és a lelátó közönsége mellett ugyanakkor nem hagyhatjuk említést nélkül az egész stadionban hallható zenét szolgáltató felet, a stúdiót, valamint annak egyéni hangadóját, a helyi speakert.

Ez az „elegy” pedig felveti fő kutatási kérdésemet: vajon a mai Magyarországon létezhet-e futballmérkőzés szurkolók, ultrák és azok hangja nélkül? Különösen azért releváns ez a szubkultúra, mert a modern magyar labdarúgás egyik különösen fontos és aktuális problémája a jelen- vagy épp jelen nem lévő tömeg. Mindehhez pedig Hans Ulrich Gumbrecht *Tömeg a stadionban* című tanulmánya kapcsolható, amelyben a szerző a tömegek és annak résztvevőinek „intenzitását” tárgyalja. Úgy gondolom, a magyar futballszurkolók szempontjából napjainkban különösen fontos a szenvedélyes, szinte önkívületi szurkolói rítus. „Az önmagunkon kívül tapasztalt, »intenzitásnak« nevezett mozgások olyanok, amelyekhez anélkül is viszonyulhatunk, hogy rendelkezniük felettük, e

⁴ Dan PORSFELT, *Supporter Rock in Sweden: Locality, Resistance and Irony at Play = Sporting Sounds: Relationships Between Sport and Music*, eds. Anthony BATEMAN, John BALE, London, Routledge, 2008, 201.

mozgások kevésbé a specifikus »érzéseket«, mintsem az igénybevétel egy bizonyos fokát jelentik.”⁵

Ennek fényében tehát arra keresem a választ, hogy a szurkolók adta intenzitás, motiváció és auditív jelenlét nélkül egyáltalán elképzelhető-e egy (magyar) futballmérkőzés, illetve, hogy a szurkolótáborokból hogyan válik szerző, afféle tartalomgyártó, miután felhasználja, majd átformálja a különböző rigmusokat, dalokat.

MECCSNAP, SÍPSZÓ, ROBBAN A LELÁTÓ!

Hogy logikusan átlátható legyen a magyar stadionok mérkőzésnapjainak zenei járulékrendszere, illetve az auditív szurkolói részvétel struktúrája, érdemes a mérkőzést kronologikusan, folyamatában vizsgálni, mikor milyen dalok, rigmusok hangoznak el – ezt annál is inkább fontosnak érzem ekképp rendszerezni, mert bármilyen jellegű szurkolói „megszólalásnak” saját jelentősége, jelentéstartalma van, a kezdősípszót megelőző pillanatoktól egészen a lefújás utáni percekig. A különböző auditív szurkolói megnyilvánulások elemzéséhez Kemény Márton csoportosítási rendszerét hívom segítségül. Kemény frázisokat, rigmusokat és dalokat különít el, e kategóriákon belül pedig további alcsoportokat nyit a különböző alkotások struktúrája, célközönsége szerint (csúfoló, szidalmazó vagy épp biztató – tehát cselekvést kifejező). Ő ezt a közlés folyamata alapján vizsgálta, e mentén haladva pedig pontos képet kaphatunk a hazai lelátói hangokat illetően.⁶

Már a konkrét meccs elkezdése előtt meghatározó a két összecsapó fél viszonya, pontosabban, hogy ezek a klubok mekkora riválisok, a lelátói viszony milyen múltra tekint vissza, illetve hogyan tekintenek egymásra a felek a jelenben. A Ferencváros és az Újpest sokak által ismert ellentétének szociológiai hátterét például a negyvenes-ötvenes évek kommunista pártállami rendszerében, így a közvetlen politikában kell keresni, hiszen korábban, az állampárti szocialista rendszert megelőzően a ma örökrangadónak is nevezett Fradi–MTK számított csúcsderbinek a magyar labdarúgásban, mint a katolikusok és a budapesti zsidók ütközete. „A csapatok vallásokat, társadalmi csoportokat is reprezentáltak, így két kimagasló történelmi példa a fővárosi zsidók csapata, a Magyar Testgyakorlók Köre és a katolikus Ferencváros.”⁷

A Rákosi-rendszer kiépülésével ugyanakkor a rendszerellenesnek tekintett Ferencváros (akkor ÉDOSZ SE⁸) valamelyest visszaszorult a Gerő Ernő vezette Újpesti Dózsával szemben, amely a belügyminisztérium csapata lett, így elindult a „politikai háttértől jócskán fűtött” gárda és a „rendőrcsapat” máig nem szűnő, az évtizedek alatt egye-

⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Szépség a sportban / Tömeg a stadionban*, ford. CSÉCSEI Dorottya, KERESZTES Balázs, VÁSÁRI Melinda, Bp., Kijárat, 2022, 47.

⁶ KEMÉNY, *i. m.*, 316.

⁷ GYOZO MOLNAR, *Hungarian Football: A Socio-historical Overview*, *Sport in History*, 2007/2, 304. (saját fordítás)

⁸ Élelmezési Ipari Dolgozók Szakszervezete Sport Egyesülete

nesen gyűlöletbe torkolló rivalizálása – ez pedig a lelátón is egyre erőszakosabb mértékben megmutatkozott. A szovjetizált Magyarországon tehát a politika produktumává vált a labdarúgás, ahogyan arra Molnár Győző is utal annak kapcsán, hogy a Ferencváros miért került a pártállam fókuszába: „A Rákosi-rendszer alatt, az ötvenes években a labdarúgást is elérte a szovjetizálási hullám [...] a kommunista párt a Ferencvárost kiemelt problémának tekintette, egykori szélsőjobboldali, nacionalista eszméi miatt.”⁹

A fővárosi derbik vidéki példapárjaként említhető a mára jelentősen visszaszorult salgótarjáni futballélet, amelyet a szocialista munkamorál két élhivatása, a bányászat és a kohászat határozott meg – mint sztahanovi élmunkásütközetet. A Salgótarjáni Bányász Torna Club (SBTC – Stécé) és a Salgótarjáni Kohász SE meccse számított a rendszerváltás előtt a nógrádi Fradi-Újpestnek, noha jóval kisebb léptékben, lévén a megyei labdarúgás szintjéről van szó.¹⁰

A DVSC esetében a keleti-magyarországiság határozta meg – különösen a Szívtiprók Ultras Debrecen 1994-es, néhány fiatal által vezérelt megalakulása, majd jelentős bővülése után – a regionális örökrangadókat, így a Debrecen–Nyíregyháza (etnikai-szociológiai, egymásra nézve erősen pejoratív megfogalmazásban hurkás–tírpák) vagy épp a Debrecen–Békéscsaba csatákat, míg a Fradival való szembenállás a főváros és vidék vetélkedéseként vált értelmezhetővé.

A táborok elhelyezkedése a lelátón, majd a zenei háttér (régi slágerek vs. újak), a sajátos rigmusok és azok viszonyrendszerei pedig az évek múltával egyre erősebben alkalmazkodtak az aktuális trendekhez, slágerekhez, a technológiai fejlődéshez. Ez persze apró részlete a magyar futballmúltnak, ám az említett példákön keresztül jól szemléltethető a klasszikus értelemben vett rivalizálás jelensége.

A mai magyar futballszurkolói kultúra alapja a 90-es évektől vált „kőbe vésett”, szabályrendszerekkel körülhatárolt jelenséggé. Amint arról már szó esett, nagyban meghatározta a születő táborok (pl. Szívtiprók – Debrecen, Green Monsters - Ferencváros Red-Blue Devils – Székesfehérvár) irányvonalát, identitásreprezentációját az angol, de legfőképp a szerb és az olasz szubkultúra, a szélsőjobboldaliság. Előbbinek mintájára a helyenként jócskán csappant létszámmal, de ma is működő huligáncsoportok alakultak, a lokalitás megőrzése és a lokális értékek, területek megvédése lett az eszmerendszer része. A szerb szurkolói irányzat pedig a mai napig megtalálható a pirotechnika, a kiírások, a tömegesen kiáltott rigmusok, üzenetek, dalok formájában. Természetesen ez a fajta ideológiai megoszlás valamelyest enyhült, ahogy Magyarországon az ultrakultúra kinőtte magát, ám Eric Dunning gondolatai mégis alátámasztják, hogy a rivalizálás, a saját terület, lokalitás védelme a fizikai erőszak enyhülésével is elsődleges célja a szurkolóknak, akik mindezt az elköteleződést napjainkban többnyire hangerő formájában fejezik

⁹ MOLNAR, *i. m.*, 305. (saját fordítás)

¹⁰ Salgótarjáni Bányász Torna Club: *Történetünk*, <https://sbtc.hu/tortenetunk/> [Letöltés ideje: 2026.01.19.]

ki a mérkőzéseken. Dunning némi történeti visszatekintésképp ezt a munkásosztálybeli szurkolók jelenlétével hozza összefüggésbe:

„A futballcsapat maga is egyfajta azonosulási lehetőséget kínál fel a munkásosztálybeli fiatalok számára, akik úgy érkeznek a stadionba, hogy mint saját »gyepet«, magukénak érzik a pályát, még inkább a kapu mögötti lelátókat. Ugyanakkor a futball rendszeresen erre a területre hozza a könnyen azonosítható »ellenséget«, az ellenfél szurkolóit, akiket »betolakodónak« is tekinthetnek.”¹¹

Erre hozhatók lokális példaként a szurkolói gyülekezők. Ezen alkalmakkor – különösen a nagyobb rangadókon – a tábor fanatikusai összegyűlnek, akár egy előre megbeszélte helyen egy kisebb csoport találkozik az ellenfél részcsoportjaival, ahol összecsapnak, vagy kifejezetten keresik egymást az adott városban, hogy a hazaiak a vendégektől védjék meg saját területüket, dominanciájukat és erőfölényüket fejezzék ki az ellenséggel szemben.

A TÁBOR MIT SEM ÉR HANG NÉLKÜL

A szurkolói viszonyok történeti alapjainak áttekintése után áttérek arra a kérdésre, hogy miért nem lehet szurkolni hang és zene nélkül. Napjainkra széleskörűen bevett formulává vált, hogy a magyar stadionokban a szurkolótábor, illetve a vendég szurkolósereg a kapuk mögött helyezkedik el, egymással szemben. Ezáltal a két tábor közrefogja magát a játékeret, mondhatni farkasszemet néz egymással. Mindez azért kifejezetten jelentős a szurkolói attitűd szempontjából, mert a rigmusok, elhangzó dalok így egyaránt címezhetők közvetlenül a csapatnak, valamint a rivális tábornak is. A szurkolók auditív megnyilvánulásainak elengedhetetlen összetevője maga az ütem és a ritmus, amelyről a dob, illetve a megafon gondoskodik, amely eszközök a tempót és az ütemváltást diktálják.

A már említett, Kemény általi csoportosítást nem árt bővebben kifejteni. E csoportosítás által a frázisok, rigmusok, szurkolói nóták több alapcsoportját különböztethetjük meg. A legnépszerűbb csoportja ezeknek a biztató, buzdító rigmusok. A második fő kategória a többnyire ellenfélnek címzett szidalmazó, gúnyolódó, alkalmanként barátkozó megnyilvánulások csokra. Elkülönítünk továbbá a címzett szempontjából kevert rigmusokat, dalokat, de akadnak semleges, például klubokon átívelő, nemzeti identitást kifejező, nemzeti összefogásra utaló darabok is. Érdemes továbbá megemlíteni magát az indulót, amely auditív kapocsként funkcionál a klub, a csapat játékosai és a szurkolók identitása között. Noha Kemény több alkategóriára osztja a főcsoportokat, a hazai futballszurkolók szokásai szempontjából elegendő a fő kategóriák mentén vizsgálni a jelenséget. Ehhez pedig úgy gondolom, szükséges hozzátartozni egy másik vizsgálati szempontot, a beszéd-

¹¹ Eric DUNNING, *A sport mint férfiaknak fenntartott terület: Megjegyzések a férfi identitás társadalmi gyökereiről és változásairól*, ford. LENGVÁRI István, Korall, 2002/7–8, 152.

aktus-elméletet. E tekintetben tehát az elhangzó rigmusok nem kizárólag csak hangzatos frázisok, utalások a cselekvések adott formáira, de önmagukban cselekvések is. A rigmusok, dalok cselekvéserejének magyarázatához John R. Searle osztályozási rendszerét hívom segítségül, amelyben megkülönböztet asszertívumot, direktívumot, kommisszívumot, expresszívumot és deklarációt, ám a közvetett beszédaktusok is megjelennek a mérkőzéseken.¹² Célszerű először is Searle mentén áttekinteni, hogyan kapcsolhatjuk ezt a vizsgálati szempontot a mérkőzésekhez.

Asszertívumokat, tehát kijelentést, egzakt megállapításokat meccsról-meccsre szép számmal hallunk, például olyan rigmusokban, mint „Ez Debrecen!” vagy „Ez Budapest”. Némi élc is kötődhet ezekhez egy jelentősen domináns létszámú vendégtábor esetében, amikor a hazai szurkolókat az „Itthon vagyunk!” rigmussal hergelik. A direktívum mint parancs vagy kérés a legtöbbször gyenge teljesítmény során kerül előtérbe a „Harcoljatok!” rigmus formájában, de egy-egy feszültebb mérkőzés után a szurkolók előszeretettel tesznek olyan utalásokat is egymásnak, kifejezetten régi nagy riválisok esetében, mint „Meneküljetek!”. A játékvezető is gyakran kerül középpontba, meglehetősen markáns, lenéző és obszcén megfogalmazásban.

A kommisszívum valamelyest nehezen definiálható, épp az igazságérték-faktorából fakadóan. Konkrét szándékot, fizikai aktivitást feltételez és fejez ki. Ide sorolható a „Mevárunk!” ígéret, amely a modernkori eszközökkel megvalósított meccsbiztosítás fényében aligha lehet megvalósított ígéret, inkább megszegett előrejelzés. Annál sokrétebben vizsgálható a feladó érzelmeit is magában foglaló expresszívum, amelyre legékezebb példa a „Szép volt, fiúk!” vagy annak ellenkezője, a „Kurva gyenge!”. A deklaráció tekintetében újra érdekes akadályba ütközünk. A maga nemében ez is valamely ígéretet, cselekvés nyílt előrevetítését, végrehajtásának garanciáját fejezi ki. A „Meneküljetek!” rigmus ugyanis értelmét tekintve a kedvenc csapatra is vonatkoztatható, amikor például az adott együttes kiesik, döntő fontosságú vereséget szenved és a szurkolók akár még a pályára is beözönlenek. Ez a rigmus egy ilyen szituációban jelentős, addig nem várt, nem létező változást hozhat azzal, hogy a játékosok és a stábtagok az ellenfél tagjaival és a játékvezetőkkel együtt valóban az öltözőbe menekülnek. Végezetül pedig a közvetett beszédaktust is említtem, mely egyszerre passzív, cselekvést nem kifejező megfogalmazás, burkoltan mégis felszólít a mindenkori aktuálisan folytatott cselekvés megváltoztatására, ingerek előidézésére. Például ide tartozik az ellenfél táborának címzett „Nincsen hangotok!” üzenet, amely szerint a rivális szurkolói csoportok nem tartják őket méltóellenfélnek a lelátón.

Buzdítás szempontjából pedig a „Mindent bele!” hozható szignifikáns és közismert példaképp, mintegy utalva arra a meglátásra, hogy a játék képe nem a legbiztatóbb, még

¹² Searle, John R.: *Az újragondolt beszédaktus-elmélet* In.: SZABÓ Márton: *Társadalompoétika: A retorika a nyelvészet és az irodalomelmélet társadalomtudományi státusa* 2000, Akadémiai Kiadó – Ludovika Egyetemi Kiadó, 2023, 149.

lehet ennél sokkal jobb is – valamelyest más jelentéstartalommal, mint amit a kimondott szavak denotálnak.

A Kemény-féle csoportosítás első rigmuscsoportja, tehát a buzdító típus alighanem a legismertebb. A legáltalánosabbak ezek közül Magyarországon például az „Álé-álé...”, a „Hajrá Loki/Fradi!” vagy épp a „Mindent bele!” és a „Harcoljatok!” rigmusok. Ezek elsősorban mentális hatást igyekeznek gyakorolni a pályán lévő csapat tagjaira, kifejezve, hogy a szurkolók bíznak a csapat sikerében, ám gyenge teljesítmény esetén visszájára is fordulhat a meccs effajta auditív színtere, ha például a szurkolótábor saját csapatának címez egy-egy „Kurva gyenge!” rigmust.

Az említett második, szidalmazó, gúnyolódó csoport már jóval árnyaltabb. Az esetek túlnyomó többségében a csúfoló rigmusok kerülnek előtérbe. Ezek utalhatnak a rivális színeire, mint „Lila majmok!”, közvetlenül a szurkolókra („Parasztok harmincan vagyok...!”), a rivális egy-egy csapattagjára vagy épp etnikai, szociológiai hovatartozásra. Ez utóbbira lehetnek közismert példák a Debrecen–Nyíregyháza ellentét szüleményei, a „Pusztulj, hurkás!” (a debrecenieknek) és a „Pusztulj, tirpák!” (a nyíregyháziaknak) frázisok. A barátságot erősítő rigmusokból természetesen jóval kevesebb van, ám a Ferencváros–Zalaegerszeg vagy a Debrecen–Diósgyőr jelenlegi viszonyában ezek is gyakorta felhangoznak, mintegy egymást éltetve csatakiáltást idéző hanghatások és taps kíséretében. A címzettet illetően kevert dalokat is említhetünk, így a debreceniek „Üres a hordó...” kezdetű nótáját¹³, amelyben egyaránt emlékeznek meg a fanatikusok a Loki sikereiről, valamint a Békéscsaba iránti, nem kifejezetten baráti gondolataikról. Hasonlóak lehetnek a semleges címzettet érintő frázisok, például a „Szarházi MLSZ!”, amelyet két tábor felelgetős formában is elő szokott adni.

Amint arról már szó esett, a lelátók egyik szubkulturális csoportja, a huligánok angol mintára vették át viselkedésformáikat, míg az ultrák, a „hangadók” már a szerb vonalat képviselik. Az említett példák arra szolgáltatnak bizonyítékot, hogy a maszkulinitás, az erődemonstráció vált az évtizedek során a csapat biztatásán túl az elsődleges lelátói célkitűzéssé. Noha már korábban is megvoltak a nyílt utalások a nagy riválisokra, azok lenézésére, napjainkra forrta ki magát igazán az a megnyilvánulási forma, amely kendőzetlenül címez súlyos szidalmakat is a szemben helyet foglaló szurkolókra és csapatukra. Ennek magyarázataképp Tabi Norbert tanulmányát fontos ismét kiemelni, aki a vallásos, rituális, törzsi jellegű – mint a hangerőbeli és fizikai erőbeli fölény együttes igazolása, az egységes dominancia érzékeltetése alapján – habitushoz hasonlítja az ultramozgalmat – egyúttal igazolva Császt: “A modern kori lelátói ultramozgalmakban dob is segíti a rituális dalok és mozgásformák ütemességét. A rituális, vallásos, isteni eredetre utaló elemek megjelennek a szurkolói dalokban is...”¹⁴

¹³ „Üres a hordó, repül a korszó, mindenki fekszik az alkoholtól... piros fény az égen, ütő a kézben, a Lokiért mindig harcra készen, Csabára mentünk, meccset is nyertünk, mindenkit össze-vissza vertünk...”

¹⁴ TABI, *i. m.*, 13.

Ennek eredményeképp nem csupán szubkultúraként azonosíthatjuk a lelátói életet, hanem nyelvi, verbális, kommunikációs jelenségként is. Míg a magyar labdarúgás hőskorában a többnyire biztató, kifejezetten a kedvenc csapatnak címzett frázisok kerültek előtérbe, mára az obszcenitás is kifejezetten gyakorivá vált. Theodor Adorno alapján elmondható, hogy mindez nem kizárólag a verbális erőfölény érzékeltetésére szolgál, ugyanis már a fizikai erőszak is egyre inkább részévé vált a lelátói kultúrának, mintegy beváltva a verbálisan, a mérkőzés idején tett ígéreteket, fenyegetéseket – kiváltképp a rangadókon. Adorno szerint ugyanis a sport két oldala is összecsap egy sporteseményen, így a béketámogató fél, valamint azok a szurkolók, akik fizikai konfrontáción keresztül szeretnének érvényt szerezni akarataiknak.¹⁵ Ennek fényében pedig máris érthető, hogy a szubkultúrának miért lett velejárója az obszcenitás, illetve a verbális és fizikai erőszak együttese. A rigmusok tehát a csapatba vetett bizalom kifejezésére, az elköteleződés szemléltetésére, identitásreprezentációra, véleménykifejezésre és az intenzív rivalizálás megjelenítésére is szolgálnak. Az indulók esetében azonban már egészen más összefüggéseket látunk.

A csapatindulók hazánkban professzionális keretek közt, stúdióban, professzionális



tartalomgyártók révén létrejött alkotások. E tekintetben is jelentős zenetörténeti fejlődésnek lehetünk tanúi, hiszen a magyar labdarúgás hajnalának éveiben a csapat és a szurkolók által közösen jegyzett művekként is létrejöhetnek indulók: „Már a legkorábbi időktől kezdve fennmaradtak feljegyzések magáról a szurkolásról és annak szöveges megnyilvánulásairól is, például 1899-ben írták le az első Fradi-indulót, amelyet az edzés utáni vacsorán a játékosok és szurkolóik együtt énekeltek...”¹⁶ A zene 20. századi rohamos változásaival a magyar foci világát is elérték a nyugati populáris zenei kultúra különböző irányzatai. Az ezredfordulón és az azt követő években már nem csak az akkor legmodernebb zenei eszközök segítségével létrehozott, kifejezetten a stadionokban lejátszott csapatindulók születtek meg, hanem a mai

¹⁵ Theodor ADORNO, *Education After Auschwitz* = T. A., *Critical Models: Interventions and Catchwords*, trans. Henry W. PICKFORD, New York, Columbia University Press, 2005, 191–204.

¹⁶ KEMÉNY, *i. m.*, 314.

napig használatos úgynevezett slágerindulók is, amelyek akár helyi rádióadók műsorlistáján való megjelenésre is alkalmasak. Erre kiemelkedő példa a Tankcsapda zenekar *Loki-indulója*, amely a 2005-2006-os szezontól kísérte el az akkori bajnokcsapat DVSC-t,¹⁷ majd az együttes visszavonta azt, mígnem a csapat kiesett az élvonalból, és a Tankcsapda szükségesnek érezte, hogy a piros-fehérek elidegeníthetetlen összetevőjeként visszaszolgáltatassa az indulót Nagyerdei Stadionba. Ebben a szerzeményben az identitásreprezentáció, a klubszínek adják az alapvető tematikát. A másik induló-irányvonal a célkitűzés szemléltetése és a csapat magasztalása. A dalszövegekben megtalálhatók olyan jegyek, amelyek a lelátón elhangzó rigmusokat is tisztán magukban foglalják, ezzel a szurkolók számára is könnyebben együtt énekelhetővé téve a dalt. Így például a magyar óriásklub Ferencváros indulójából, annak első sorából idézhetünk: „Hajrá Fradi, hajrá Fradi, hajrá fiúk, mert fő a győzelem...”

A slágerinduló a szövegátformálás lehetőségeit kínálja, így a dallamalapok továbbírása okán a szurkolók kimeríthetetlen kreativitását csak még tovább erősíti hazánk populáris zenei szcénáján belül. Ugyanis nem feltétlenül kell olyan csapatindulót írni, amelyet a rádióban is játszanak, elég csak egy ikonikus szerzeményt elővenni, amelyre írható egy frappáns szöveg, és kész is a sláger – kiváltképp, ha mém is születik belőle, ahogy ez lett az albertirsai alakulat bevonulózenéjével:

„Ez a csapat nem fél senkitől, sem a Bayern vagy épp a Celtictől...”

„[...] száz lány csókjáért megkergülve kergetik a labdát...”

„A Jazzben ünnepelnek, de sose isznak sokat, átbeszélük a tanulságokat, csak gólt lőni, és védekezni, nem lábat törni...”

– részletek az *Albertirsa Himnusz*ból, amely a Queen *The Show Must Go On* című dalára íródott.

Az indulók pedig a stúdión keresztül adják meg az alaphangot a meccsnek a bevonulás pillanataiban, valamint a szurkolók éneklésével fizikailag, auditívan is kialakul a kapocs a mérkőzés főszereplői, valamint a lelátó között. Ezen áttekintést követően pedig harmadikként a populáris zenei slágerek magyar futballmérkőzések szempontjából kiemelt jelentőségére fogok áttérni, hogy miként is hat egy magyar stadionra például egy olyan, a futballhoz alapvetően közvetlenül nem kötődő alkotás, mint a *Freed from Desire*.

PARTIHIMNUSZBÓL FUTBALLSLÁGER

Magyar viszonylatban egészen 2015-ig, illetve a 2016-os labdarúgó Európa-bajnokságig kell visszamennünk, hogy a populáris zeneipar „futballizációjának” legszembetűnőbb

¹⁷ A hazai labdarúgás változásai, egyre erősebb politikai befolyásoltsága révén a Tankcsapda a bajnoki sikerek korszakát követően már nem érezte úgy, hogy az induló adta érzelmi töltet összhangban lenne a 2010-es évek második felének futballszemléletével. A generáció ráadásul, amelynek e dal szólt, ekkorra (2016) már visszavonult a labdarúgástól.

példájával találkozunk. Közönségszavazásra bocsátották ugyanis, hogy melyik dal kísérelje el a magyar válogatottat a franciaországi kontinenstornára. A voksolást egyöntetűen a Soho Party 1998-as slágere, *Az éjjel soha nem érhet véget* című szerzemény nyerte, amely 2016-ban Bordeaux és Marseille utcáin is töretlen sikert aratott, még a helyi lakosok körében is. Napjainkig rendre felcsendül válogatott mérkőzéseken, valamint egyes klubok arénájában a hazai bajnoki élvonalban. Noha alapvetően a nemzeti együttes indulójaként vált ismertté, a magyarság, a magyar szurkolók lelátói összetartozásának jegyében mégis köthető alighanem valamennyi magyar vonatkozású klubhoz – ezzel is közösségi erőt, kapcsolatot teremtve klubszínektől függetlenül.

Akad azonban egy olyan popzenei sláger is, amely a maga nemében sajátos indulóvá, szurkolói rigmussá forrta ki magát. Gala 1997-es *Freed from Desire* című dalát 2016-ban a Newcastle United szurkolói fogalmazták át csatárjuk nevével, majd az Európa-bajnokságon az északír szurkolói alakulat „Will Griggs on fire” – ként énekelte, mígnem egész Európát bejárta az újdonsült alkotás. Természetesen nem került el a magyar labdarúgást és szurkolói kultúrát sem. A DVSC rajongói saját identitásukra formálták a dal refrénjét a következő szöveggel: „Csak lőj egy gólt, ennyit kérek én, csak lőj egy gólt...hajrá Debrecen, Debreceni Vasutas, hajrá Debrecen...” A piros-fehérek ősi, fővárosi riválisa, a Fradi-tábor sem hagyta érintetlenül az új trendet: „Így tombol a Fradi csürhe, gyerünk, kattanj be...!” – skandálja a zöld-fehérek B-közepe.

E slágerindulók terjedése a mai napig töretlen, így egyértelműen követhető a kronológia. Ezzel az alappéldával lekövethető, hogy Császi Lajos már említett, rítuselméletet érintő gondolatai alapján milyen módon vált a labdarúgás – elsősorban hazai szintéren vizsgálva – lelátórendszere egyfajta auditív, zenei szintérré, ezek által pedig a modern „valláspótlékot” jelentő szurkolói kultúra számára a zene közösségi identitásteremtő, identitáskifejező erővé, kommunikációs eszközzé. S nem csupán a hangkíséretben megalkotott kommunikációs tettek és formák, beszédcselekvések válnak e tekintetben a legjelentősebbé. Az is elsődleges, hogy ezek esetében már a saját csapat iránti elkötelezettség kerül előtérbe, nem pedig a rivalizálás. Az is kiemelendő továbbá, hogy a szurkolók egyszerre e dalok fogyasztóivá és szerzőivé válnak a szövegek átköltésével, és a dallamok szöveghez igazításával.

Mindezek fényében pedig megerősítést nyer, hogy a szurkolói tér, a stadionok, futballpályák mérkőzésnapj közlege nem működhet hangeffektek, zenei betétek, auditív dimenzió nélkül, legyen szó tapsról, rigmusokról, indulókról vagy épp searle-i értelemben vett beszédaktusokról, kommunikációs megnyilvánulásokról.

Bodor Erzsébet (2001) Gyula, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar-történelem tanár szakos hallgatója. Első publikációja a *KULter.hu*-n jelent meg.

Bodor Erzsébet

NŐI SZEREPLEHETŐSÉGEK ARANY JÁNOS EGYES BALLADÁIBAN

1. BEVEZETŐ

Arany János balladáiról figyelemreméltó mennyiségű elemzés jelent meg az elmúlt évtizedekben, amelyek több szempontból, behatóan értelmezték a 19. századi magyar irodalom egyik legsokoldalúbb teljesítményét. A költő balladáiban nem csak az elbeszél világ, a tragikum, valamint a történelmi miliő kap jelentős szerepet, hanem a szereplők lélektani ábrázolása is. Arany sokféle balladahőssel dolgozik, mindegyik sajátos jellemet és egyedi mintázatot rejt magában. Kiváltképp igaz ez a női karakterekre, hiszen a szövegek többféle nőtípust is színre visznek.

Tanulmányom témája az Arany-balladák nőreprezentációja, amely problematikával az Arany-recepcióban csak elvétve találkozhatunk. Számos elemzés tárgyalja a balladákban megjelenő nőalakok lélektani motivációját,¹ azonban csak csekély számú írás szól arról, hogy miképpen tudjuk ezeket az alakokat a 19. századi női szereplehetőségek diskurzusában elhelyezni. Ugyanakkor a tanulmány másik fontos kérdése, hogy a balladák női karaktereit képesek vagyunk-e valamiféle meghatározott, egyértelműen körvonalazható szerepbe kategorizálni. Ezt a kísérletet nem csak Arany lírai virtuozitása teszi problematikusá, hanem a ballada műfajának az összetettsége, sokoldalúsága is.

Ezen problémakör mentén a balladák egymáshoz viszonyítva, a korabeli társadalmi elvárások kontextusában, valamint poétikai megalkotottságuk tekintetében kerülnek interpretálásra. A balladakorpuszból a jelen tanulmány keretei között mindössze három művet vizsgállok, amelyek a korabeli női szerepnormákhoz való igazodást, vagy épp a társadalmi elvárásokkal való szembekerülést viszik színre, ezek pedig: a *Rákócziné*, a *Mátyás anyja*, és a *Both bajnok özvegye*. A felsorolt művek eltérő témáikból adódóan különböző női egyéniségeket és szerepeket bontakoztatnak ki. A nagykőrösi időszak, illetve az *Őszikék* balladáiban más-más indíttatással, motivációval rendelkeznek a szereplők. Arany fokozatosan távolodik el attól a történelmi tárgytól (*Rákócziné*, *Rozgonyiné*, *Mátyás anyja*), amely a női karaktereket illetően könnyebb identifikálásra ad lehetőséget. Az *Őszikék* balladái-

¹ MILBACHER Róbert, *Bűnös és/vagy áldozat? Ágnes asszony?* = M. R., *Arany-metszés: Esszék, tanulmányok Arany Jánosról*, Bp., Kortárs, 2021, 135–145.

ban a nagykőrösi balladákhoz képest pedig már feltűnően tartózkodik a szereplők részletezésétől, szinte elhallgatásba burkolózik, sokkal inkább a népmondai hagyományra, vagy valamely hiedelemvilágra (*Tetemre hívás, Tengeri-hántás*) épít. Így a női, asszonyi szerepek is átértelmeződnek a kései szövegekben.

Érdemes kiemelni, hogy a tanulmány törekszik arra, hogy a balladákban olyan szerepeket állítson fel, amelyek beilleszthetők a 19. századi társadalom női szereplehetőségeit tárgyaló diskurzusába. Ugyanakkor a szövegek műfaji sajátoságaiból adódóan ezek a karakterek sokszor nem feleltethetők meg egyetlen szerepmintának. Ennélfogva a dolgozat sokkal inkább azt hivatott felmutatni, hogy a karakterek sokszínűsége hogyan kerül ábrázolásra a szövegekben, s ez a sokszínűség milyen poétikai eljárások során épül be a balladába. Lehetővé teszi-e a ballada narrációja, poétikája, hogy kirajzolódjanak olyan nőreprezentációk, amelyekben keresztül a szövegek a női perspektíva távlatából is értelmezhetővé váljanak?

2. A TÁRSADALOM NŐKÉPE ARANY JÁNOS KORÁBAN

A tanulmány következő egységében a 19. századi nőkről alkotott felfogást, a nőknek szánt feladatokat kívánom körvonalazni. Ennélfogva arra a kérdésre is keresem a választ, hogy milyen szereplehetőségek voltak adottak a korabeli nők számára, milyen normatív feladatokat jelölt ki számukra a társadalom. Ez azért is lényeges, mert a balladákban fellelhető női szerepeket a 19. századi társadalom nőfelfogásának kontextusában igyekszem elhelyezni.

A 19. század társadalmi-, és irodalmi életében egyaránt megnövekedett a nők jelenléte, amely reakciót váltott ki a kortársak egy részéből. Volt, aki lehetőséget látott a női írók műveiben, ugyanakkor e művek egy olyan konzervatív ellenállást is kiváltottak, amely folyamatosan megkérdőjelezte és kritika alá vonta értéküket. A későbbiekben ezek a jelenségek kerültek a kutatók érdeklődésének középpontjába, aminek következményeként a 21. században elterjedté váltak azok a kutatások, amelyeknek a fő tárgyát a nők körüli diskurzus képezi, nem csak a történettudomány, a néprajz, hanem az irodalom- és kultúratudomány területén is. A 19. század társadalmi változásainak egyik meghatározó tendenciája a nemi szerepek újraértékelése volt, amely a férfiak és nők közötti hierarchikus viszony részleges kiegyenlítésére, az egyenjogúsítás felé való elmozdulásra irányult. Hiszen a társadalmi élet szerveződésében egyre számottevőbbé vált a nők szerepvállalása, amely immár nem csupán a családi életre korlátozódott.

A nemi megkülönböztetés számtalan kérdést felvetett, legfőképpen azt, hogy vajon indokolt-e, hogy a nőket családi, magánéleti szférába szorítsák, míg a férfiak kizárólagosan a közélet szereplői legyenek. Miért tekintik a női érzékenységet gyengeségnek, a férfi racionalitását és testi sajátosságait pedig erénynek? Ez az elavult gondolat jelenik meg Madách Imrénél is, aki voltaképp erre építi akadémiai székfoglalójának érvrendszerét:

„A nő alárendelt testi és lelki ereje védelmet, ápolást keres, s az erősebb férfiú lelkében éppolyan érzéseket költ, mint az elhagyott gyermek, a hervadó virág, megdermedt madár, s mindaz, mi mintegy esdekelve emeli hozzánk szemét, mintha mondaná: lásd te hatalmas vagy – én gyöngé –, gondjaid alatt feléled, mi nélkül elvész”.²

Madách a dolgozat elején továbbá kiemeli, hogy a női agy kisebbsége képtelenné teszi a nőt a komplex tudás befogadására, amire a férfi, agyának térfogatbéli nagysága okán probléma nélkül képes. A 21. században Madáchnak ezen állításai már nyilvánvalóan elfogadhatatlanok. A 19. században az orvostudomány egyrészt ekkori fejletlenségéből, másrészt a férfiaknak a tudományágon belüli domináns pozíciójából adódóan nem cáfolta. Ahogyan Gyáni Gábor fogalmaz ez ügyben: a „nyilvánvaló testi különbségek ténye nem mint antropológiai állandó játszik ebben szerepet, hanem annak az identitáskonstrukciónak a hordozója, amely különösen alkalmas a mindenkori patriarchális rend, a férfinak a nővel szembeni felsőbbrendűségét biztosító társadalmi berendezkedés megalapozására, igazolására és hitelesítésére.”³ Fontos hangsúlyozni, hogy Gyáni ezzel nem a patriarchális rendet igazolja, hanem éppen ellenkezőleg: rámutat arra, hogy a biológiai különbségek retorikája miként járult hozzá a férfiak társadalmi felsőbbrendűségének ideológiai alátámasztásához.

Ennélfogva a 19. században a nők társadalmi helyzete hátrányos volt: a jogi egyenlőtlenség, az oktatáshoz és a munkaerőpiachoz való korlátozott hozzáférés, valamint a polgári szférából való kirekesztettség. Ezek mind hozzájárultak ahhoz, hogy a nők alárendelt szerepben maradjanak, így a család és a magánszféra keretei közé korlátozódjanak, míg a férfiak a politikai és a gazdasági életben is tudtak érvényesülni. Ezt a felfogást a biológiai különbségekre való hivatkozással igyekeztek igazolni, ami által a nők polgári jogokból való kirekesztése is indokolhatóvá vált.

A következő források alapján elmondható, hogy a hétköznapi élet munkavégzésében, illetve a családban betöltött szerepek felosztása a társadalmi gyakorlatban a nemi kategóriák szerint történt, amely középpontjában az alábbi felfogás állt: hogyha a nő jó családanya és tisztességes feleség, akkor a férfi megbecsüli, s mint oltalmazandó asszonyt, gyermekeinek anyját nagy becsben tartja, és védelmezi őt.

A nőnevelés kérdése is kiemelten fontos szerepet kapott a 19. században, hiszen a kor vélekedése szerint, ha az édesanya nem rendelkezik azokkal az erényekkel, nevelési praktikákkal, műveltséggel, amelyek ahhoz szükségesek, hogy gyermekét megfelelően felnevelje, akkor „megbukik”. Példaként érdemes beemlíteni Fáy András nőnevelési tervét az *Athenaeum* 1840-es évfolyamának augusztusi számából: a nők pallérozása nem csupán az egyes egyének hasznára, hanem a jövő generációjának képzésében is előrelépést jelenthet:

² MADÁCH Imre, *A nőről, különösen aestheticai szempontból*, Koszorú, 1864/II/1. szám, 2–3.

³ GYÁNI Gábor, *A nőiség mint narratív identitás = Szám- (és betű)vetés: Tanulmányok Faragó Tamás tiszteletére*, szerk. ŐRI Péter, Bp., KSH Népeségtudományi Kutatóintézet, 2014, 11.

„Olvasásoknál a’ magyar apák anyák komoly eszméletekre serkennének, ’s ártatlan leánykáikra tekintve, átvillanna lelkökön azon gondolat, hogy ezeknek jó vagy rossz nevelésöktől egész ivadékok’ sorainak boldogsága függ; hogy isten és természet, nemcsak az atyák’ álnokságát, hanem nevelési fonákságát sőt olykor hanyagságát is, harmad és negyed íziglen látogatják meg; hogyha van érzékeny, szívig ható, de egyszersmind méltó büntetés is a ’gondviselés’ útjain, bizonyosan egyike azoknak az, melly fajult gyermekekben azon szülőket éri, kik azokat rosszul, vagy hanyag nem-gondolással nevelék.”⁴

Bodrogi Ferenc Máté tanulmányában kifejti, hogy a nevelés célja a „nők tekintetében is a műveltség terjesztése, az erkölcsök jobbítása, illetve a hazaszeretet erősítése. A nők tanulás nélkül nem lehetnek férjeik méltó társai, a háztartást helyesen vezető asszonyok s gyermekeiket hozzáértéssel nevelő anyák.”⁵ A nevelés azonban nem csupán a nők szubjektív javait szolgálta elsődlegesen, hanem a feleség- és anyaszerep ideális megteremtését is. Sokkal inkább abban a törekvésben értelmezhető a nevelés kérdése, hogy a nők megfeleljenek a férjeik, illetve a társadalom elvárásainak. A műveltség elsajátítása többnyire nem is a nő egyéni hasznává vált, hanem gyermekéé, hiszen a nő elsődleges feladata a megfelelő erények és a tudás átadása volt gyermekének.

Az előző példák ellenére a nők szerettek volna jogokat maguknak, hiszen igényük lett volna arra, hogy belépjenek a társasági életbe és szerepet is vállaljanak abban. Ehhez pedig az kellett, hogy a családanyai, feleségi szerepkörök, amelyek beskatulyázták őket, olyan szerepekkel is kiegészüljenek, amelyek által nem korlátozódnak le a családi szférára. A szerepkörök és a jogok nem bővültek, ugyanis „többek a hagyományok megtartó erejét vélték elveszni a határ fellazításával, mások különféle esszencialista (többnyire tudományosan is alátámaszthatónak tartott) nézetekre esküdtek, amelyek a nők korlátozott intellektuális és törekeny morális teljesítőképességét hirdették.”⁶ Ugyanis ez a határ a magán- és a közélet között lett meghúzva, előbbiben helyezkedik el a női, utóbbiban pedig a férfi cselekvés tere, a kettő között pedig sokáig nem volt átjárás a nők számára.

Az előzőekben felvázolt női társadalmi szereplehetőségek kellőképpen körvonalazták, hogy a 19. századi nőknek kevés lehetőségük volt kilépni az anyai- és feleségszerepekből. Ennélfogva a szépirodalomban is számos idealizált nő reprezentálódik, amiben a társadalmi normának vannak megfeleltetve. A tanulmányom következő egységében három olyan balladát elemzek, amiben olyan karakterek jelennek meg, akik nem lépik át azt a keretet, amelyet a közélet konstruált számukra.

⁴ FÁY András, *Hazánk’ nőnevelésének, nőnevelő intézetei’ javításának elméleti és gyakorlati alapfogalmai, dióhéjba szorítva, ’s különös tekintettel a’ nemes és főbb polgári leánykákra*, Athenaeum, 1840/II/2. szám, 185.

⁵ BODROGI Ferenc Máté, *Az Aurora (és az Uránia) nőideáljáról: Honleányok, polgárleányok, hitvesek és Fannik = Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820–1920*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, Bp., Reciti, 2020, 54.

⁶ FÁBRI Anna, *A kötettről = A nők világa: Művelődés- és társadalomtörténeti tanulmányok*, szerk. FÁBRI Anna, VÁRKONYI Gábor, Bp., Argumentum, 2007, 7.

3. ELEMZÉSEK

A három ballada középpontjában történelmi nőalakok állnak: nők, akik olyan cselekedeteket hajtottak végre, amelyek a hazájukhoz és a férjükhöz vagy pedig gyermekükhöz való hűségüket viszik színre. Ez már a művek címében is érzékelhető, hiszen *Rákócziné*, *Mátyás anyja*, *Both bajnok özvegye* egy-egy férfihoz való tartozást mutat fel. Arany ezeket az aszszonyokat nagy becsben tartotta, ahogyan erre a *Magyar Hölgyek Életrajza*⁷ című kötetéről írt glosszájában is utal: „a haza lelkes hölgyei elé utánzásra méltó erényképeket állítsanak föl, egyszersmind a hon dicső leányainak emlékezetét kivíják a feledésből. »Nem lévén még önálló könyv – írják – mely hazánk hírneves leányai élet- és jellemrajzát ecsetelje« [...] a díszesen, mondhatni, fényesen kiállított könyvet, lelkesítő tartalmáért, minden magyar hölgy asztalára óhajtjuk.”⁸



⁷ KULINI NAGY Benő, SÁRVÁRY Elek, *Magyar Hölgyek életrajza*, Debrecen, Csáthy és Társa, 1861.

⁸ ARANY János, *Prózai művek 2. 1860–1882.*, kiad. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968, 26–27.

A kötetben felsorolt „hondicsóító leányok” között ott szerepel Szilágyi Erzsébet, Szentgyörgyi Cecília és Szécsi Mária, akik mindhárman Arany egy-egy művének hősnői. Szécsi Mária alakját nem csak Arany örökölte meg, hanem Petőfi és Tompa is, egyfajta költői verseny közegében. Mindhárman megírták Szécsi Máriáról a „beszélyt” a Kisfaludy Társaság pályázatára, azonban végül egyikük sem nyújtotta be az elkészült művét. A pályázat jelentősége abban mutatkozik meg, hogy nem csak Arany tartotta fontosnak a történelemből vett nemes hölgyalakok ábrázolását, hanem az irodalmi intézményrendszer is. Arany figyelmet fordított arra, hogy a történelmi témájú műveiben valamilyen erényszimbólumot mutasson fel, hiszen ez adott példát az olvasóinak, illetve ezzel is a dicső múltnak állított emléket.

3.1 RÁKÓCZINÉ (1848) – A FELESÉG ALAKVÁLTOZATA

Az 1848 augusztusában az *Életképek*ben közölt *Rákócziné*⁹ is egy ilyenforma erényképet visz színre, amely a 1840-es évek Rákóczi-kultuszának kontextusában kap helyet.¹⁰ A ballada Rákóczi feleségének bécsi fogságát írja le, az asszony bús, férje hiánya emészti, aki ezidő alatt hadat visel: „Párom után nyögdecselek bezárva”.¹¹ A császár kész elengedni az asszonyt, ha az képes lázadó férjét lecsillapítani. Azonban a feleség nem tesz eleget a kérésnek, a férjével való találkozás során nem kéri, hogy adja fel a harcot, inkább kész visszatérni bécsi fogságába, mert hisz férje ügyében. Rákócziné honleányként való ábrázolása azon alapszik, hogy teljes mértékben aláveti magát a hazáért cselekvő férj ügyének, saját biztonságát és saját szabadságát is feladva Rákóczi és a haza érdekében. Imre László rámutat, hogy Rákócziné kijelentése a korabeli közérzésűlet egy romantikusan túlfeszített formája: „Jobban ismered te Bécszet nálamnál: / Hitszegővel alkuba mért állanál?”¹² Rákócziné egyszemélyben testesíti meg a hűséges feleség és a magát feláldozni képes nő alakját. A feleség Rákóczi eszméiben való meggyőződése, az egyéni áldozatvállalása végérvényesen összekapcsolódik az ország ügyével: „Rab vagyok, de / Oroszlányom / Harca nem lesz hiába!”¹³

Rákócziné különböző népies attribútumokkal van jellemezve a balladában, a jelzők az asszony tehetetlenségét, gyengeségét emelik ki: „bús gilicemadárka.” / „ingó-bingó rózsabokor.” Ezek a megfeleltetések reprezentálják a nő árvaságát, bezártságát, valamint azt a tanácstalanságot, amely a császár által kapott feladat okoz neki. Ugyanakkor a műben megjelennek a nő külső jegyei is ("szép virág", "szőke asszony, kékszemű"), továbbá a férj általi megszólítások ("rózsabokor", "szép virág", "angyalom"), amelyek a férj és feleség erős,

⁹ ARANY János, *Rákócziné, Életképek*, Pest, Landerer és Heckenast, 1848/8. szám, 241–242.

¹⁰ Bővebben lásd: SZILÁGYI Márton, *Rákóczi-kultusz 1848-ban: Arany János A rodostói temető című verse ürügyén* = Sz. M., *Hagyománytörések: Tanulmányok a 1840-es évek magyar irodalmáról*, Bp., Ráció, 2016, 244–252.

¹¹ ARANY János, *Rákócziné, Életképek*, Pest, Landerer és Heckenast, 1848/8. szám, 241.

¹² IMRE László, *Arany János balladái*, Bp, Tankönyvkiadó, 1988, 36.

¹³ ARANY János, *i.m.*, 241.

szeretetteljes hitvesi kapcsolatát ábrázolják. A ballada nem a történeti eseményeket részletezi, hanem egy magatartásmodellt emel ki: a feleség alakját, aki a személyes szabadságát is kész alárendelni a férje és hazája ügyének. A népies jelzők, a megszólítások a nő kiszolgáltatottságát és gyengeségét hangsúlyozzák, ugyanakkor jelzik is a férj és feleség érzelmi és eszmei szövetségét.

3.2 MÁTYÁS ANYJA (1854) – AZ ANYA ALAKVÁLTOZATA

A *Mátyás anyja*, amely 1854-ben keletkezett, Szilágyi Erzsébet anyai gyötrelmeit tárgyalja, a címszereplő vágyakozását viszi színre. A 19. században felélénkült az anyai szerep körüli diskurzus, a közgondolkodásban ezt a szerepet gondolták a legtisztességesebbnak: „Nehéz megoldású ugyan az anyai hivatás és feladat, de szép és tisztességes; kétszeresen az, ha süker korázza ügyekezését. A haza neki köszönheti polgárait, neki köszönheti legnagyobbbrésint, ha lelkes, s e mellett józan emberek keletkeznek, kik támogatva a roskadozni akarót, megmentik az összezúzott hajónak legalább vázát.”¹⁴ Az anyaság a korszak számára nem csupán szerep, hanem egy hivatás is, amely azért kap komoly hangsúlyt, mert az anyai neveléstől függ, hogy a gyermekek milyen emberekké válnak. Szilágyi Erzsébet tökéletes mintapéldája a ragaszkodó anyának, egyetlen éltetője a fia, Mátyás. A nemes asszony ki akarja váltani fiát a fogságból, így levelet küld neki Prágába, hogy értesítse terveiről, s egyben aggodalmairól:

„Arannyal,
Ezüsttel
Mégfizetek érted;
Szívemen
Hordom én
A te hazatérted.

Ne mozdulj,
Ne indulj,
Én egyetlen árvám!
Ki lesz az
Én fiam
Ha megejt az ármány?”¹⁵

Az anya fia iránti aggodását a hiperbola alakzata mutatja meg a legjobban: a levél kézbesítésének időtartama a türelmetlen, várakozó anyai szív számára sokkal több idővel ér fel: „Szerelmes / Szívemnek / Hét egész esztendő!”; „Szerelmes / Szívemnek / Három egész

¹⁴ B. PODMANICZKY Frigyes, *Szerelem, szeretet és hölgyeink*, Család könyve, Pest, 1855, 9.

¹⁵ ARANY János, *Összes költeményei I.: Versek, versfordítások és elbeszélő költemények*, szerk. SZILÁGYI Márton, Bp., Osiris, 2006, 288.

hónap.”¹⁶ Greguss Ágost a ballada eszméjét „az anyai sóvárgásban”¹⁷ jelölte meg, hiszen az asszony gondolatainak a tárgya kizárólagosan a fogságban lévő fia. Míg a *Rákócziné* nőalakjában a hazaszeretet és a férje iránti hűség eszméje összeforrott, addig Szilágyi Erzsébetnek egyetlen egy cél lebeg a szeme előtt: a fia biztonsága. Az anyai szeretetet Arany balladában fokozással, valamint a kiengesztelő befejezéssel viszi színre. Az anyai érzelmek még akkor is célba érnek, mikor arra Szilágyi Erzsébet nem is gondol, hiszen a levél nem biztos úton jutott el a fiához, hanem hirtelen a Hunyadi-család holló szimbólumának alakjában: „Lecsapott, / Lecsapott / Fekete szélvészből, / Kikapá / Levelét / Az anyai kézből.”¹⁸

A ballada egy ideális anyai mintát prezentál, ugyanakkor nem egy átfogó képet akar láttatni, hanem sokkal inkább azt a pillanatnyi lelkiállapotot, ami valóban a fia utáni „anyai vágyat” mutatja fel. Szilágyi Erzsébet alakjában a 19. század ideális anyaképe jelenik meg. A ballada szervezőelve az aggodalom és a ragaszkodás, amelyek alapvető anyai érzéseket tükröznek.

3.3. BOTH BAJNOK ÖZVEGYE (1856) – AZ ANYA-FELESÉG-ÖZVEGY ALAKVÁLTOZATAI

A *Both bajnok özvegye* az eddigiektől eltérő anyatípust ábrázol, a *Mátyás anyja*-féle sóvárgó anyai jellem egyáltalán nincs jelen, ahogy a feltétlen aggodalom és törődés is eltűnik. A műben Both bajnok özvegyét látjuk négy gyermekkel, akiket a kapzsi rokonok a család-fő halála után kiforgattak a vagyonukból, jogaiktól megfosztották őket. A balladában szereplő anya ugyanakkor nem jelenít meg eszményi mintát, mint Szilágyi Erzsébet, hiszen az anyai kötelességeiről alig esik szó, csupán annyi, hogy a gyermekeket étkezéshez hívja:

„Gyertek elő – monda – gyertek
Négy apátlan árva gyermek:
Hadd szelek most a kenyérből,
Nem puhából, nem fehérből:
Csak az árvai szegényből!”¹⁹

Ha csak abból a szempontból vizsgáljuk a balladát, miképpen tesz eleget az özvegy az anyai normáknak, akkor nem közelíti meg *Mátyás anyját*. Viszont nem is feltétlenül a tökéletes anyai mintát kell felfedeznünk, hanem azt a fajta elmozdulást Arany ballada-

¹⁶ ARANY János, *Összes költeményei I., i.m.*, 288.

¹⁷ Arany János balladái, magy. GREGUSS Ágost, Bp., Franklin-Társulat, 1900, 51.

¹⁸ ARANY János, *Összes költeményei I., i.m.*, 289.

¹⁹ ARANY János, *Összes költeményei I., i.m.*, 345.

költészetében, melyben előkerül a „szomorú emberi sors”,²⁰ amely már az *Ágnes asszony* koncepciójában is jelen van. Az 1877-es balladákban ezt a sorsábrázolást és szubjektív balladai világot fejleszti tovább Arany. Az özvegy megtestesíti azt a mintát, mellyel az asszony a családja iránti feltétlen odaadását tanúsítja, még akkor is, ha az addigi társadalmi státuszát elveszíti. A ballada egy pillanatot ragad meg, amelyben nem jelennek meg az anyai életnek és az anyai érzelmeknek a mintázatai, hanem csak kiüresedés, gyász érzékelhető:

„Hunyad alatt egy kis házban
Ül az özvegy, földig gyászban;
Mint gyümölcs a fát, lehajtja
Nehéz gondja, gondolatja:
Neveletlen négy magzatja.”²¹

Az anyai érzetek azonban nem szűnnek meg teljesen, hiszen jelen van az aggodalom: a „lehatja / Nehéz gondja, gondolatja: / Neveletlen négy magzatja.”²² szövegrészlet felmutatja, hogy az anya társnélkülisége a gyermeknevelés nehézségével párosul. A „neveletlen” jelző utal a gyermekek nevelésének elmaradására,²³ amelyet tovább erősít az apa elvesztése és a család szegénysorsra jutása tovább erősít. Ebben rejlik az anyai aggodalom, hiszen az „atyai szigor”, az anyagi és az egzisztenciális biztonság hiányában az özvegy tehetetlen.

A férj elvesztésével nem más történik, mint a feleségszerep semmivé válása, amivel egy újabb szerep, az özvegység kerül előtérbe. Ez a szerep azonban újrakonstruálhatja a nők életét: „a nőket kettős veszteség éri társuk elvesztésekor: egyrészt elvesz a kapcsolat a szeretett személlyel, másrészt nincs többé meg a kapcsolat, ami az identitásuk fontos forrását jelentette.”²⁴ A ballada valamelyest teret enged annak, hogy a hirtelen megözvegyülő asszony érzéseit lássuk, azt a fajta megrekedtséget, amit a gyász idéz elő. A gyász érzetéből még a gyermekek, az anyaság sem tudja feloldani. Viszont képes a gyász mellett bizonyos cselekvésekre, amit átvesz a férjtől: ilyen a kenyérszelés mozzanata („Hadd szellek most a kenyérből, / Nem puhából, nem fehérből: Csak az árvai szegényből”²⁵). Ezen mozzanat jelezheti, hogy az özvegy átveszi a családi élet vezetését.

²⁰ BODA István, *Arany János „különös természete” és az Arany-balladák megrendült lelkű hősei: Harmadik közlemény*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 53. évfolyam, 1929, 18.

²¹ ARANY János, *Összes költeményei I., i.m.*, 345.

²² Uo.

²³ CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára: Negyedik kötet*, Emich Gusztáv Magyar Akadémiai Nyomdásznál, Pest, 1867, 831.

²⁴ CSEREPES Réka Eszter, PÉK Győző, *Családi állapot: özvegy: Az özvegyasszonyok életében fellépő változások pszichológiai áttekintése, különös tekintettel a nemi szerep-módosulásokra*, Kharón – Thanatológiai Szemle, 2009/4, 46.

²⁵ ARANY János, *Összes költeményei I., i.m.*, 345.

A *Mátyás anyja* és a *Both bajnok özvegye* két eltérő anyaképet ragad meg. Míg a *Mátyás anyja* egy „az anyai sóvárgásnak” és a jelen nem lévő gyerek utáni vágyakozásnak a viselkedésmintáját reprezentálja, addig a *Both bajnok özvegye* a férje halálával a feleségszerepétől megfosztva még az anyai szerepében is megrekedő nő képét mutatja meg.

4. ÖSSZEGZÉS

A *Rákócziné*, a *Mátyás anyja* és a *Both bajnok özvegye* nőalakjai egyszerre testesítik meg a kor társadalmi elvárásait: a hűséget, az áldozatkészséget, a családhoz való ragaszkodást, és mutatják meg azok határait. A hősiek önfeláldozás, a férjhez és hazához való hűség, vagy éppen az anyai kitartás nem csupán a kor elvárásainak illusztrációi, hanem mindennapi emberi tapasztalatokat és kapcsolatokat is közvetítenek. Arany balladái így egyszerre tartják fenn a hagyományos nőképet, ugyanakkor a női sorsok drámai ábrázolásával rámutatnak annak korlátaira (*Both bajnok özvegye*) és feszültségeire (*Rákócziné*) is.

Kis Virág (1984) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerzett angol-magyar tanári és pszichológus mesterdiplomát. Jelenleg a DE Irodalomtudományok Doktori Iskola hallgatója, és a Debreceni Szakképzési Centrumban iskola-pszichológus.

Kis Virág

AZ IRODALOMBAN REJLŐ PSZICHOLÓGIA – A PSZICHOLÓGIÁBAN REJLŐ IRODALOM

NÁRCISZTIKUS SZEMÉLYISÉGZAVAR FLAUBERT *BOVARYNÉ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN?

„Mozdulatlanul ülünk, és úgy járunk messzi tájakon, mintha látnánk is valamennyit, s gondolatunk a mese szárnyán el-eljátszik a részletekkel, vagy követi a kalandok körvonalát. Elvegyül a regényalakokkal; s már-már azt hisszük, mi lélegzünk az ő jelmezeikben.”¹

BEVEZETÉS

A *Bovaryné* egy fiatal nő életét meséli el, aki tele van álmokkal, és egész életében ezeket kergeti. Keresi ezt az életformát házasságában egy kisvárosi doktorral, két szeretőjével, a zenében, irodalomban és a tájban. Én-ideálját soha nem éri el, és a regény folyamán egyre nagyobb lesz a szakadék a valóság és az általa vágyott élet között.

Flaubert regénye többek között a francia társadalmi elit életébe engedi bepillantani az olvasót. Emma csalódásai leginkább abból erednek, hogy elégedetlen a francia kispolgári világgal, melyben él. Arra vágyik, hogy része legyen annak az arisztokráciának, amelynek kulturális befolyása mindenhol jelen van a szövegben. A regény nyelvi víziója feltárja azt a fullasztó társadalmi közeget, amelyben a középosztályt az élet morális konzervativizmusa, goromba modora és tapintatlansága szorítja korlátok közé.

A világ, amely élénk tárul, tükrözi Emma belső világát, mely két különálló részből tevődik össze: az álmaiból és az őt körülölelő valóságból. Emma álomállapotait elkerülhetetlenül a depresszió kórképét idéző epizódok követik, amikor kizökken eszményi irrealitásából az adott társadalom életvilágába. Ez az énjét szétfeszítő kettősség erősen meghatározza személyiségét. Ennek a kontrasztnak az ismétlődő mintázata határozza meg a szerkezetet:²

¹ Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, ford. GYERGYAI Albert, Bp., Európa, 1974, 81.

² R. W. STALLMAN, *Flaubert's "Madame Bovary"*, *College English*, 10(4), 1949, 196.

„hangja, aszerint, hogy miről beszélt, hol tiszta és éles volt, hol meg hirtelen ellágyult, s lancatag változatai majdnem halk mormolásba fúltak, mintha csak magában beszélt volna; hol pedig vidáman csattogó, s a szeme akkor frissen ámuló volt; ha meg lecsukta félig a szeme héját, tekintetéből unalom áradt, gondolata messze röpködött.” (24.)

Emma története az események és érzések különös, ironikus sorozata. A lehetőségeihez mérten a legtöbbet próbálja kihozni helyzetéből a románcaiban is, Rodolphe és Léon esetén egyaránt. Annyira vágyik a szenvedélyes életre, kitörni a mindennapok szürkeségéből, hogy tulajdonképpen nem személyekbe, hanem magába a szerelembe szerelmes. Bovaryné életének története értelmezhető akképpen is, hogy a boldogságra való törekvés nem mindig valósítható meg a mindennapi tapasztalatok világában.

Louise Colett-nek írt levelében Flaubert reményét fejezi ki arra vonatkozóan, hogy „[a]z olvasó nem lesz tudatában [...] a forma alatt megbúvó pszichológiai folyamatoknak.”³ Emma pszichológiai állapotával és pszichéjének mozgatórugóival sokan foglalkoztak, ugyanakkor igen kevés a klinikai megközelítés a témában.⁴

A tanulmány célja, hogy Emma Bovary alakját a pszichológiai olvasat eszközeivel, a modern személyiségdiagnosztika fogalomkészletével közelítse meg. Amennyiben a regény fiktív ideje a jelen idő használatával közelít az olvasó valós jelenéhez, úgy a megalakított szereplőt is közelíthetjük a valóság tapasztalatához – legalábbis egy olyan „gondolatkísérlet” erejéig, amelyben egy huszonegyedik századi diagnosztikai tünetegyüttes fényében értelmezzük újra a textualizált és literalizált fiktív szubjektumot. Az úgynevezett DSM-5, vagyis *A mentális zavarok diagnosztikai és statisztikai kézikönyve* kínál olyan kategóriarendszert, amely irodalmi kontextusban is alkalmazható hermeneutikai segédeszközként.⁵ A kritériumok listáját Emma megnyilvánulásaival összevetve a regény főhősét a nárcisztikus személyiségzavar jellemző jegyei szerint olvashatjuk, mindvégig a szépirodalmi interpretáció talaján maradva, nem pedig klinikai diagnózist felállítva.

A nárcizmus fogalma a modern pszichológia és irodalomtudomány egyik termékeny kapcsolódási pontját jelenti, amelyen keresztül a személyiség, az identitás és a vágy szerkezetét egyszerre lehet klinikai és kulturális távlatban vizsgálni. Az énkép köré szerveződő libidó kettős természetű: minden emberben jelen van egy primer (normatív) és egy szekunder (patológiás) nárcizmus, s a kettő közti egyensúly felborulása vezet a személyi-

³ *The Selected Letters of Gustave Flaubert*, ed. Francis STEEGMULLER, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 207.

⁴ Giles MITCHELL, *Flaubert's „Emma Bovary”: Narcissism and Suicide*, *American Imago*, 44, 1987, 107.

⁵ A tanulmány a DSM-5 kategóriáit hermeneutikai eszközként alkalmazza, nem klinikai diagnózisként. A diagnosztikus elemek célja a karakterpszichológia szimbolikus és kulturális olvasata, nem pedig pszichiátriai minősítés. *American Psychiatric Association, A mentális zavarok diagnosztikai és statisztikai kézikönyve (DSM-5)*, ford. Purebl György et al., Bp., Oriold és Társai, 2013.

ség zavaraihoz.⁶ A meghatározása nem pusztán klinikai, hanem ontológiai is: az emberi szubjektum önmagához való viszonyát írja le, azt a törékeny viszonyrendszert, amelyben az „én” és az „ideál” között állandó feszültség uralkodik. Kohut és Kernberg a nárcizmust az énefejlődés alapvető mechanizmusaként értelmezi: a gyermek az őt tükröző kapcsolatok révén tanulja meg saját értékességét; ha ezek hiányoznak, az egyén grandiózus, de törékeny önképet alakít ki.⁷ Az irodalomban ezek a pszichológiai kategóriák hermeneutikai eszközökként válnak hasznossá. Furst rámutat, hogy a 19. századi realista regény a pszichológiai önreflexió laboratóriuma: a vágy, az önszeretet és a csalódás narratív mintázatai az emberi tudat feltárásának eszközei.⁸ Emma Bovary alakjában a nárcizmus nem egy betegség, hanem egy szimbolikus struktúra, amelyben az idealizált énkép és a társadalmi identitás összeütközik.

A 19. századi irodalom nőalakjai esetében a nárcizmus különösen összetett jelentést nyer. A korszak orvosi és társadalmi diskurzusai a női pszichét gyakran az irracionális és a morális deviancia terepeként értelmezték. Showalter szerint a női „idegesség” és „hisztéria” nem belső kórtünet, hanem a patriarchális társadalom elvárásainak és a női önreflexió korlátozásának tünete.⁹ Felman ezzel összhangban azt állítja, hogy a női hisztéria az „önkifejezés alternatív nyelve”: a beszédre nem jogosított női vágy kódolt formája.¹⁰

A nárcizmus irodalmi reprezentációja szorosan összefonódik a tükör és a tekintet metaforáival. Az énkép nem adottság, hanem reflexív konstrukció, amely az önazonosság vágyából és a Másik tekintetéből születik.¹¹ Emma Bovary alakja a „tükör-stádium” szimbolikus megtestesítője: identitása folyton a vágyott kép és a külső elvárások között oszcillál. A feminista kritika Emma alakját a női szubjektum társadalmi elnyomásának szimbolikus reprezentációjaként olvassa: a női önreflexió és vágy a patriarchális diskurzus határain belül „örületként” jelenik meg.¹² A pszichológiai és irodalmi értelmezés összeolvasásakor elengedhetetlen a diagnosztikus kategóriák státuszának tisztázása. A pszichoanalízis a jelentés második hermeneutikája: a tünetek szimbolikus kódok, amelyeket a megértés folyamata tár fel.¹³ LaCapra kiegészíti ezt az irodalmi pszichoanalízis „nem

⁶ Sigmund FREUD, *A nárcizmus bevezetése*, ford. RÉVÉSZ Béla, *Esszék a pszichoanalízis köréből*, Cserépfalvi, 1997, 67–104.

⁷ H. KOHUT, *The Analysis of the Self*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 32–36.

⁸ L. R. FURST, *Romanticism in Perspective*, London, Palgrave Macmillan, 1979, 18–25.

⁹ E. SHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830–1980*, New York, Penguin, 1987, 60–68.

¹⁰ S. FELMAN, *Writing and Madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 23–36.

¹¹ Jacques LACAN, *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience* = J. L., *Écrits: A Selection*, trans. Alan SHERIDAN, New York, W.W. Norton & Company, 1977, 1–7.

¹² T. MOI, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1995, 122–124.

¹³ Paul RICOEUR, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven–London, Yale University Press, 1970, 37–54.

gyógyít, hanem megért” tételével.¹⁴ E megközelítésben a DSM-5 kategóriák irodalmi alkalmazása sem redukcionista, hanem analitikus metafora, amely segít megérteni a karakterpszichológia működését. A *Bovaryné* pszichológiai olvasata ezért nem diagnózis, hanem reflexív interpretáció. Emma nárcizmusa a női önreflexió és a társadalmi korlátozottság találkozásának poétikai tere. Alakja ebben a kontextusban kettős természetű szubjektum: egyfelől a modern identitásválság allegóriája, másfelől a női autonómia elfojtott kísérlete. A pszichológiai olvasat és a feminista kontextus így egymást kiegészítve világítják meg, hogy Flaubert műve a modern női tudat genealógiája. Az értelmezés pszicho-medicinális és társadalomkritikai megközelítések közvetítője, mely megőrzi a klinikai pontosságot, de elkerüli a redukcionizmust, s helyette a vágy, a jelentés és a hatalom szövegét olvassa.



NÁRCIZMUS, IDŐ ÉS ÖNGYILKOSSÁG

„Szeretett volna felrepülni, messze szállni, mint egy madár, megfiatalodni valahol, a makulátlan világűrben.” (284.) Az idő állandó manipulálása egyik sajátossága a nárcisztikus személyiségjegyeket mutatóknak. Emma retteg az öregedéstől; valójában még fiatal, a húszas éveitől annak második feléig tart a történet. Az ismétlés algoritmus határozza meg, így az idő linearitása megszűnik a világában, megvalósítva a nárcizmus mindenhatóságát.¹⁵ Apró, állandóan ismétlődő eseményekre épül a regény: Emma az ablakban áll és nézi a túloldalon szeretőjét és Yonville polgárait. Léon-nal elszakadnak egymástól, majd évek múltán ugyanott folytatják kapcsolatukat, ahol abbahagyták, mint ha három évet ezáltal Emma visszaugrana az időben. Bovaryné valóságérzete fikcionalizálódik.

¹⁴ Dominick LACAPRA, *Narrative Practice and Free Indirect Style = D. L., Madame Bovary on Trial*, Cornell University Press, 1982, 126–130.

¹⁵ Mark E. STERN, *Narcissism and the Defiance of Time = The Narcissistic Condition: A Fact of Our Lives and Times*, ed. Marie Coleman NELSON, New York, Human Sciences Press, 1977, 194.

ABLAK ÉS BÁL: ÁTJÁRÁSOK A VALÓS ÉS AZ ESZMÉNYI KÖZÖTT

Az ablakok nem csupán az ismétlődő szemlélődést metaforizálják, sok esetben az elképzelt belső és a külső világ közötti átjárásra is utalhatnak.¹⁶ Az ablak az elvárások és frusztrációk szimbóluma, ugyanannyira, mint a reményé és kétségbeesése. Az ablak mögötti élet a szabadság utáni vágyat hangsúlyozza, ahogyan Emma ábrándozik az emeleti szobájában: „[a]z ő élete viszont olyan hideg, mint egy padlás, amelynek ablaka északra néz, s homályában az unalom, e csendes pók szövi hálóját szíve minden szögletén.” (45.) Ahogy korábban láttuk, az ablak a vágy és a realitás határának jelölője. A bálon a nagy meleg miatt egy inas betör két ablaküveget, Bovaryné a bálteremből kinéz az ablakon keresztül a kertre, ahol paraszti arcok báméskodnak, és látni véli az ablakon kívül saját magát, a tanyát, ahol felnőtt. Ekkor arisztokrata társaságban ünnepe, mely vágyai idealizált közegének feleltethető meg. Amikor kitekint egy pillanatra, belehasít a felismerés, hogy ő ahhoz a kívül eső ablakon túli valósághoz tartozik.

POR, UNALOM, ELMŰLÁS

Ahogy Emmát az unalom emészti mindennapjaiban, kinéz az ablakon, ahol a szél porfelhőket ver fel: Yonville „homokos, kavicsos, és porlatag”. (68.) Mikor először megy Rodolphe-hoz, a temető poros útján is keresztül sétál, ahová később eltemetik, majd a megporosodott menyasszonyi csokrát a tűzbe dobva látja hamuvá porladni a házassági álmait. Mutatja az illuzórikus ambícióit is, ahogyan Rouenben belép a színházba: „teli tüdővel szívta be a folyosók poros szagát” (216.). A színház, amelyről annyit ábrándozik, hogy azon emberek közé kerüljön, akik gyakori szórakozásukat lelik ott, valójában ugyanúgy poros, mint az ő kisvárosának utcái.¹⁷ A por így a megvalósulatlan vágy és az elmúlás allegóriája, az illúziók visszaminősülése a mulandóság tapasztalatába.

A regény végén, amikor Emma utoljára felkeresi Rodolphe-ot, végigmegy a poros kőpadlójú folyosón, amely korábban, az idealizált férfikép fényében még láthatatlan maradt számára. A por a halálakor is „belepi” a szempilláira kiülő fehér arzénpor formájában.¹⁸ A por a narcisztikus személyiségstruktúra pszichológiai szimbólumaként is értelmezhető: az elmúlás anyagi jelképe, amelyet Emma minden eszközzel igyekszik kiszorítani az életéből. Extatikus vágyai, fiatalságának eszményítése és halálvágyba hajló idealizmusa mind e tagadás megnyilvánulásai. Kohut nyomán a por az összeomló grandiózus *self* metaforája, amelyben az énkép és az ideál fokozatosan szétfoszlik a realitás tapasztalatában.¹⁹ A regény zárlatában, amikor Emma megeszi az arzént,

¹⁶ F. C. ST. AUBYN, *Madame Bovary Outside the Window*, *Nineteenth-Century French Studies*, 1(2), 1973, 105.

¹⁷ D. T. SHUKIS, *The Dusty World of Madame Bovary*, *Nineteenth-Century French Studies*, 7(3/4), 1979, 215.

¹⁸ *Uo.*, 218.

¹⁹ KOHUT, *i. m.*, 35.

a nárcisztikus önkép végső stádiumát éri el, az önmegsemmisítés paradox teljességét, ahol az önpusztítás mint az abszolút kontroll végső formája valósul meg.²⁰

IDŐTAGADÁS MINT KONTROLL: ISMÉTLÉS

Rouenben a heti találkozások Léon-nal az újraélést, a kontrollált állapotot tükrözik. Mindig ugyanaz a forgatókönyv, így Emma felügyelete alatt tart mindent, olyan, mint-ha az örökkévalóságig tudnák folytatni mindezt. Az extatikus állapotot keresi, melybe szeretőjével is kerül, így megfelelnek az öregedésről, külseje a történet idejében előre haladva egyre vonzóbb lesz. Stern szerint a nárcisztikusok gyakran menekülnek ilyen helyzetbe, hogy az idő ne fenyegethesse omnipotenciájukat. A halállal ugyanakkor az idő szintén megszűnik, Emma az egész történetben úgy suhan át az életen, hogy valójában alig érinti azt, csupán az örökké ifjú illúziói tűnnek számára valóságosnak.²¹

APÁTIA ÉS AGRESSZIÓ

Emma nárcizmusa a krónikus unalommal, apátiával is összefonódik:²² „Különbem sem érdemes törni magunkat bármi után; hiszen minden hazudik! Minden mosoly az unalom ásítását takarja, minden öröm egy-egy átkot, minden élvezet a csömört, s a legízesebb csókok sem hagynak egyebet az ajkon, mint egy magasabb gyönyörűség megvalósíthatatlan ábrándját.” (216.) Az apátia Emma életében már a házassága előtt is jelen volt és utal arra, hogy valami univerzálisabb ok bújik meg mögötte, nem csupán a romantikus regények vágykeltő hatása. Unalma egyre csak fokozódik, vágyik a kalandra, sír, olykor csak pongyolában tölti a napokat. Csakúgy, mint a nárcizmusnál, az apátia agressziót idéz elő egy adott szint után. Elkerülhetetlen az átfordulás az unalomból az önrombolásba: egy vonatkozó aforisztikus axióma szerint a nárcisztikus inkább meghal az én-ideálért, mint-hogy hagyja azt meghalni.²³ Öngyilkossága győzelem a világ fölött, valamint önmaga büntetése is, amiért elbukott a tekintetben, hogy megfeleljen az ideáljának. Az öngyilkossága léte üressége elleni bosszúja is, szembefordulás unalmas életével.²⁴ Valójában én-ideáljának túlaradása halálának oka, és nem vagyonának elvesztése hajszolja a mérge elfogyasztásához. A nő tehát saját magát pusztítja el, nem pedig a környezete okozza vesztét: „Szeretett volna messzire utazni, vagy visszatérni a kolostorba. Nem tudta, mit kívánjon inkább: meghaljon-e vagy Párizsban éljen?” (60.)

²⁰ D. STERN, *Psychoanalytic Interpretations of Narcissistic Suicide*, International Journal of Psycho-Analysis, 44, 1963, 241.

²¹ *Uo.*, 189.

²² Christopher LASCH, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York, W.W. Norton & Company, 1978, 40.

²³ Esther MENAKER, *The Ego-Ideal: An Aspect of Narcissism = The Narcissistic Condition... i. m.*, 250.

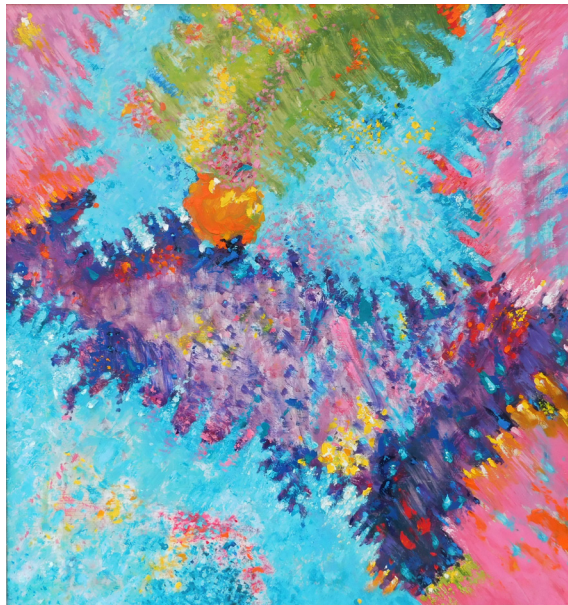
²⁴ Harry SLOCHOWER, *Suicides in Literature: Their Ego Function*, American Imago, 32:4, 1975, 395.

A TÁVOLI ÉN-IDEÁL, AVAGY NARCISSZUSZ TÜKRE

A tükör, mint szimbólum többször előkerül a regényben, utalva Ovidius Narcissus-történetére is. Emma rájön, hogy a tükörkép – melyben a teremtett világot látta – csupán üresség. Nárcizmusa mindig tükröt tartott önmaga, illetve a valós, realiztikus világ közé, így felnőtt életének java üres; Emma kívülállónak érzi magát.

A tükör előtt gyakran kéjeleg különböző szerepekben: amikor a Rodolphe-al közös lovaglás után hazamegy „a tükörben bámulva nézte az arcát. Sose volt még ilyen tág, ilyen sötét a szeme, sose látszott még ilyen mélynek. Egész lényé valami megfoghatatlan fényben fürdött, és teljesen átszellemült.” (158.) A regény végén, amikor Bovaryné végső kétségbeesésében ismét felkeresi egykori szeretőjét, már egy valóságosabb Emmával találkozunk. Megkeményedett és puszta ridegség érezhető szavaiban. Ez már a szégyen és az önutálat pillanata, mely vádba fordul: „Még ezt a szégyent, az utolsót is meg kell érnem! Nem is szeretted sohasem! Te sem vagy külön, mint a többi!” (303.) Emma ekkor már a teljes érzelmi projekció állapotában van. A függőség és az önfeláldozás szélsőséges retorikáját mutatja: „mindenemet odaadtam volna neked...egy mosolyodért, egy tekintetedért... Tenélküled, tudod-e, élhettem volna boldogan! (303.) A grandiózus *self* itt utoljára próbálja visszanyerni uralmát a valóság fölött, ez az önfeláldozás gesztusa az omnipotencia illúzióját rejti. „Már-már örület fogta el, megijedt s összeszedte magát... akkor aztán mint egy örvényt, oly tisztán látta helyzetét.” (305.) Ez a jelenet a tudati megtörés és a felismerés pillanata, a nárcisztikus önismeret tragikus beteljesülése. A tisztánlátás nem felszabadítja, hanem megsemmisíti.

Az álom és valóság váltakozása végigkíséri Bovaryné történetét. Illúzió Emma és Léon kapcsolata is, csupán a közös romantikus affinitás tartja őket össze. Valótlan, ahogyan Charles imádja feleségét, olyan képet formál róla, mely nem is létezik. Az antiromantikát Rodolphe reprezentálja, aki nekünk cinizmusa csak Emma számára láthatatlan egészen az utolsó találkozásukig. A kiábrándító realitást a vak koldus megjelenése erősíti, aki az illúzió világával szemben helyezkedik el, az idillbe árnyként tolakodik, és a történet végéhez közeledve a valóság reprezentálójaként tér vissza. Emma nem tud alkalmazkodni a hétköznapi tapasztalatok világához, és nem tud kompenzációként létrehozni egy teljesen független saját belső világot. Próbálkozása újból és újból megbukik.



Az idealizált világ és a valóság határátlépéseit a narráció váltakozása is artikulálja. A regény elején az egyes szám első személyű indítás elhitei velünk, hogy az elbeszélő mintha maga látta volna Charlest gyermekkorában, majd hirtelen eltűnik ez a perspektíva. Ezzel a váltással az elbeszélői tekintély megbillen, a narráció pedig egy erőteljesebben fikcionált módusba vált – ezzel alásva a realizmus illúzióját, és egyúttal egy személytelen, külső fokalizációt működtető hangnemre vált. Az olykor váratlan váltások következményeként meghatározhatatlan marad, hogy ki látja az eseményeket, ki beszél el azokat, és a jelenetek elbeszélői magyarázat nélkül maradnak.²⁵

Az idealizált világba történő lehetetlen belépést az egész szövegben felfedezhető ironia is sugallja. Amikor Emmát a bálban látjuk, úgy véljük, hogy ez az egy alkalom, amikor összemosódnak a határok, ugyanakkor amint az apró részletekre koncentrálnak, felfedezhetjük a mindent körülengő iróniát. Bovaryné boldogsága egy pillanatra elhomályosítja számunkra a valóságot, ahogy beleakad táncos társa, a vicomte nadrágjába, amint egyre sebesebben táncolnak, annyira liheg, hogy már-már majdnem elesik. Az egész báli tetszelgése botladozások sorozata. Önmaga karikatúrája is lesz, amint megjelenik a frizurájába tűzött giccses művirágokkal, míg a többi hölgy egyszerűen feltűzött haját igazi virágok ékesítik. Az ironia kiemeli a szépségét és karakterének mesterségességét egyaránt, feltárja a látszat és a valóság közötti szakadékot, valamint a színre vitt társadalmi viselkedésformák felszínességét és ellentmondásait is.

NÁRCIZMUS VAGY SZÉPIRODALOM?

Culler a valóság illúziójának megteremtéseként azonosítja a részletes, „valósághű” leírásokat, szöveges realitásszignálokat, realitáseffektusokat a regényben. Ezek hatnak a cselekményre, a szimbólumrendszerre és a karakterekre egyaránt. A jelen idő használata megerősíti és hangsúlyozza a realitás-jelleget, összekapcsolva a regény világát a mi világunkkal.²⁶ Emma pszichés tünetei egy olyan társadalmi struktúrában alakulnak ki, amely a női vágyakat és ambíciókat eleve elfojtja. Így a nárcizmus nem pusztán egyéni deviancia, hanem a női önérvényesítés torzult formája is lehet a kor patriarchális kontextusában. Természetesen az irodalmi alak diagnosztizálása csak metaforikus értelemben lehetséges. A nárcizmus kritériumainak szövegbe illesztése a pszichés struktúra és a narratív önszerveződés vizsgálatát szolgálja, nem pedig Emma patológizálását. Az alábbi tünetleírások olyan reprezentációs pontok, amelyekhez a regény szubjektumkonstrukciója poétikailag kapcsolódik.

²⁵ Jonathan CULLER, *The Realism of "Madame Bovary"*, MLN, The Johns Hopkins University Press, 122(4), 2007, 694.

²⁶ *Uo.*, 695.

A DSM-5 egyik kritériuma a nagyzó elképzelt érzete a személy saját fontosságáról (saját tehetség eltúlzása, elvárás a felsőbbrendű elismerésre).²⁷ Ez a kritérium a regényben nyelvi szinten válik érzékelhetővé, ahol a vágykép diktálja a nézőpont szerveződését. Emma arról álmodozott, hogy valamelyik régies kastély udvarházában élhet, ahogyan azok a karcsú kastélybeli hölgyek teszik. A nárcisztikusok az egyszerű embereket legtöbbször értéktelennek vélik, ahogyan Emma Charlest és a patikusnét, aki szerinte szelíd, mint a birka: imádja minden rokonát, sír mindenki baján, lassú és unalmas, valamint közönséges külsejű. Bovaryné mindenkit megítél és elítél. A férje, Charles nem a tipikus fehér lovon érkező elképzelt fess férfi: „társalgása lapos volt, mint egy kitaposott gyalogút: mindennapos gondolatok mindennapos öltözetben, anélkül, hogy a legcsekélyebb izgalmat, derút vagy ábrándot keltették volna maguk körül.” (42.) Charles nem tudott úszni, lovagolni és pisztollyal lógni, Emma úgy gondolta, hogy a magas rangú uraknak (amilyen elképzelté szerint hozzá is illő lett volna), ezeket a készségeket birtokolniuk kell. Az ura szerelmében semmi különöset nem talált, pedig a férfi rajongással szerette Emmát, és mindent megtett azért, hogy boldoggá tegye. Ugyanakkor Emma csalódása a kispolgári státusz szűköségébe is ütközik: a vágyott arisztokrata közeg nem pusztán nárcisztikus fantázia, hanem mobilitásfantázia egy gender-hierarchikus rendben.

A sors igazságtalanságára többször is utal a regény, ami miatt Bovaryné rövid élete alatt oly sokat emészti önmagát. Emmának nincsenek kiemelkedő adottságai, ahogy azt ő feltételezi. Kivételessége egy illuzórikus éndefiníció terméke, középszerű énjének hiperbolizált kiterjesztése csupán. Férjével nem az a baj, hogy rossz ember; Emma tudja, hogy nem az. Valószínűleg minden házassága pusztulásra lenne ítélve, mert meggyőződése, hogy valahol biztos van egy hely, ahol nagyobb boldogság vár rá, de ő maga sem tudja, hol. Párizsról ábrándozik, ahol sosem járt, megveszi a főváros térképét és annak segítségével nézegeti az utcákat, ábrándozva.²⁸

A határtalan sikerről, hatalomról, éleselméjűségről, szépségről vagy ideális szerelemről való folyamatos fantáziálás²⁹ kritériuma a csábítás poétikáján át jelenik meg. „Szegény asszonyka! Hisz úgy tátog, úgy áhítzik a szerelemre, mint a konyhaasztalon felejtett potyka a vízre.” (126.) Rodolphe azonnal felismeri, hogy Emma vágyik egy idealizált szerelemre, és színjátékával elvarázsolja a nőt, mindig azt mondván neki, amit hallani akar, éppen úgy, mint azokban a regényekben, amelyeket a nő a zárdában olvasott. Rodolphe monológja csodálatosan megkomponált, melyben a jóképű, gazdag, szenvedélyes szerelemre vágó, magányos férfi látszatát kelti. „Már láttuk egymást álmainkban. Egyszóval itt ez a kincs, miután annyit kerestük, itt előttünk, itt ragyog, itt szikrázik.” (140.) A jelenet poétikai ereje nem az állítás igazságértéke, hanem a szedukció szövegpo-

²⁷ American Psychiatric Association, *DSM-5 referencia-kézikönyv a DSM-5 diagnosztikai kritériumaihoz*, Bp., Oriold és Társai, 2013, 440.

²⁸ MITCHELL, *i.m.*, 108.

²⁹ *DSM-5... i.m.*, 440.

étikája: Rodolphe a regény kliséraktárát mozgósítja, amelyhez Emma olvasmányemlékezete készen kínál keretet.

A szeretői kapcsolat egy pontján Rodolphe attitűdje megváltozik; amikor már biztos tudatában van annak, hogy Emma szerelmes belé, kevésbé vesz részt az idealizált világ játékában. Visszaváltozik nyers, realiztikus, gazdag földbirtokossá, már nem használ hízelgő szavakat, így „az ő nagy szerelmük, amelybe Emma úgy belemerült, oly módon kezdett apadni, mint egy folyónak a vize, amely felivódik a medrében, s Emma már észrevette az iszapját.” (166.) Ekkor a nő elfordul tőle, a finomkodó költészet, a túlzóan romantikus színezetű, de valójában üres gesztusok lelepleződnek. Emma számára „a testi vágyak, a pénzért való sóvárgás s a szenvedély melankóliája ugyanabban a szenvedésben keveredtek össze mind- s ahelyett, hogy próbálta volna elűzni az elméjéből, egyre jobban ragaszkodott hozzá, kéjelgett a fájdalomban, s mindenütt alkalmat keresett rá.” (105.)

A túlzott csodálat elvárása³⁰ végig jelen van, de a csatornai váltakoznak a szerelem és vallás között. Emma énje szinte teljesen üres, ahogyan a nárcisztikusok esetében ez tipikus jellemvonás szokott lenni. Minden erejét feláldozza az én-ideálja megvalósítására, az elérhetetlen magaslatokba emelt illúzióinak való megfelelésre. Második szeretője, Léon felett teljes uralmat akar magának; megszabja hogyan öltözzön, hogyan dekorálja a szobáját, milyen szakállat növelessen.³¹ Amikor nincs szeretője, az önidealizáló mechanizmus a vallás felé fordulásban aktiválódik. Emma hitbeli megtérése is a nárcisztikus védekezés egyik formája. Megpróbálja megtestesíteni az ideális tisztaság, az erkölcsi fenség és a kiválasztottság illúzióját. Önzetlen kedvességet erőltet magára, hogy az emberek anyagi magaslatokban beszéljenek róla. A csodálat iránti vágy állandó, csak a tárgya változik: amikor nem Isten, akkor a férfiak tükrében keresi az önmegerősítést. „folyton önre gondolok!.. [udvarol Rodolphe]..Képtelen vagyok elfeledni! [...] Ami szép, kedves, imádatra méltó hiába, magával ragadja az embert!.....Emma sose hallott még ily neki szóló bókokat, s a hiúsága, mintha csak gőzfürdőben pihenne, lágyan s egészen elnyújtózva élvezte a beszéde melegét.” (152.) A nárcisztikus személyiségstruktúra lényege, hogy az én értéke mindig a külső tükrözésből születik meg. Ugyanez ismétlődik Léon mellett: „Emma volt Léon szemében minden dráma hősnője, minden regény szerelmes hölgye, az a bizonytalan Ő, akit a verseskötetek ünnepeltek..... ő volt az égi Angyal.” (258.) A szeretők szavai a vallásos áhitat szólamait ismétlik, mindkét esetben a nő idealizált, elérhetetlen, égi lényvé válik. Emma így váltogatja a szakrális és profán önimádat tükreit, miközben saját identitása mindinkább az illúziók fényében foszlik szét.

A feljogosultság és feljogosítottág érzése³² a párbeszédessé szituációkban jelzik az uralomigényt, a felhangok azonban a kor nemi szerepelvárásainak (férfi dönt, nő al-

³⁰ DSM-5... *i.m.*, 440.

³¹ LASCH, *i.m.*, 39.

³² DSM-5... *i.m.*, 440.

kalmazkodik) ellenbeszédét is hordozzák. Az én-ideál elhatalmasodása létrehozza a tökéletesség és mindenhatóság érzését, a valós én fokozatosan gyengül.³³

Ez az állapot feltélezi a jogot mások irányítására, ahogy ezt Emma tette Léon-nal, Charles-lal és ahogyan Rodolphe-al is tenni szeretne volna.

Emma „[l]ángoló tekintetéből pokoli merészség áradt, s a szemhéját kéjesen és biztatón vonta össze, úgyhogy Léon érezte, mint hajlik meg a nő néma akarata előtt, aki bűnre biztatja.” (289.) Egy idő után elvárta Léon-tól, hogy mindenről részletesen beszámoljon neki, de a férfi rájött, hogy ő lett Emma kedvese, és nem fordítva, ami kezdte zavarni. Ahogy a férfi nem felelt meg Emma elképzeléseinek, elkezdte érzéketlenül lealacsonyítani őt: „nincs benne semmi hősiesség, gyenge, köznapi, egy nőnél is puhább, amellet fősvény és csüggeteg.” (274.) Megkövetelte szeretőjétől, hogy csak kettőjükre gondoljon, csak őt szeresse.

Az interperszonális kihasználás³⁴ irodalmi közegben a szerepfeszültségek csomópontja, nem pusztán személyiségjegyek. Emma saját önzéséből veszi rá a férjét bizonyos dolgok megtételére. Buzdítja a dongalábú Hippolyte operációjának végrehajtására a hírnév lehetősége miatt, és ábrándozik arról, hogy Charles híres sebész lesz. A dongalábú sikeresnek tűnő operációja után Emma először veszi észre, hogy Charles-nak szépek a fogai: amikor közelebb kerül céljához, hogy egy híres doktor felesége legyen, szinte először tartja valamire férjét. A műtét sikertelensége után azonban újra Rodolphe-nál keres vigaszt. Csalódott, amikor megtudja, hogy lánya született, a fiúgyermeket reménybeli kárpótlásnak gondolta minden tehetetlenségéért a múltban. „Egy férfi legalább szabad; megismerhet minden tájat s mindenféle szenvedélyt, leküzdhet minden akadályt, belekóstolhat a föld akár legtávolibb kéjeibe.” (86.) Emmát a saját szenvedélyei foglalkoztatják, és a pénzzel egyáltalán nem törődik, mintha csak egy „főhercegnő” lenne. Ezek a jelenetek a női vágy és a kor intézményes korlátok ütközéseként is olvashatók.

Az empátiahiány³⁵ motívuma a kapcsolati vakságként rajzolódik ki. Emma kegyetlenül bánik a kislányával és a szolgálólányával is, Léon-t birtokába keríti és irányítja. Gyermekeit kimondottan csúnyának tartja, gyakran eltolja magától, anyaként már lánya születésekor elbukik. Érzelmekkel teli jelenet nincs közöttük, a kislányt vagy Charles, vagy a szolgálólány vigasztalja, amikor bánatos. Léon-nal való viszonya alatt előfordul, hogy jelzés nélkül nem megy haza, nem törődik azzal, hogy kislánya sírni fog utána, csak magára gondol. A megszállott csodálatot nem minden esetben veszi észre, mert nem mindegy, kitől kapja. Justin, a patikussegéd a mű elejétől csodálja, halála után ő sír a temetőben sírjára borulva. Charles végtelen szerelmét sem értékeli, nem tudja átérezni. Amikor meghal férje édesapja, az idős Bovary, semmilyen sajnálatot vagy együttérzést nem mutat, a hír hallatán csak annyit mond: „Igen, tudom... hallottam...” (244.) Itt is mű-

³³ MENAKER, *i.m.*, 259.

³⁴ DSM-5... *i.m.*, 440.

³⁵ DSM-5... *i.m.*, 440.

ködik a társadalmi horizont: az anyaság ideálja és a polgári nőszerep elvárásai feszülnek neki Emma vágygazdagságának.

Az arrogáns, dölyfös, fennhéjázó attitűd³⁶ maszk dinamikaként tér vissza.

A nárcisztikusok kegyetlensége, melyet legtöbbször palástolni akarnak egyes cselekedeteikben, rendre a felszínre tör. Emmánál eljön a pillanat, amikor már nem is próbálja elrejtetni ezt a ridegséget: „egyre szeszélyesebb, egyre türelmetlenebb lett [...]. [M]ost már egy cseppet sem titkolta a megvetését a dolgokkal és az emberekkel szemben”. (66.) A vonzerő és a báj a maszk szerepét tölti be, ennek segítségével könnyű elhitetni a világgal azt, amit az én-ideál látni enged, miközben a mélyben hidegség és kegyetlenség húzódik meg.³⁷ Emma különös vonzerőt árasztott, amelyet a környezete állandó bókokkal jelzett is neki. A vallásos áhítatának időszakában udvarias volt és takarékos, „holott tele volt dühös vággyal és keserű gyűlölettel.” (104.) „Most mindent olyan közönyösen szemlélgetett, olyan szerető szavakkal beszélt, de oly fölényesen nézett, s olyan változó volt a modora, hogy nem lehetett tudni róla, önző-e vagy irgalmas szívű, romlott-e vagy erényes.” (211.)

Az utcán olykor cigarettázva sétálgat és egy alkalommal férfimellényt vesz, ami a korban normatörő viselkedésnek számított. Emma ingerlékeny lesz, torkos és kéjvágyó, emelt fővel sétál szeretőjével Rouenben, amikor viszont Léon nem tud neki pénzt kölcsönözni és nem hajlandó lopni, toporzékol a türelmetlenségtől. Mindez nem a „valódi” Emma diagnózisát jelenti, hanem annak bemutatását, hogyan épül a regényben a nárcisztikus énkép retorikája, és hogyan artikulálódik a modern női szubjektum vágy, hiány és társadalmi korlátozottság feszültségében.

VÉGEZETÜL: A REGÉNY NARRATO-POÉTIKÁJÁNAK „PSZICHOLOGIZÁLÁSA” ÉS AZ EDDIGIEK

LaCapra hangsúlyozza a személytelen, imperszonális narrációs technikát a műben. A narrátor szavai nem minősítenek, a szereplő tapasztalásait és érzéseit adják csak vissza, teret engedve az olvasónak a saját értékítélet megalkotására. A szabad függő beszéd és függő beszéd használata lehetővé teszi az iróniát és kétértelműséget, így sokszor nem egyértelmű, hogy ki beszél éppen.³⁸ Amikor Emma kapcsolatba kerül Rodolphe-val, ezt olvashatjuk: „Végre hát ő is megismeri a szerelem gyönyörűségeit, ezt a lázas boldogságot, amelyről már-már lemondott! Olyan tündérvilágba lép most, ahol csupa szenvedély, mámor és elragadtatás minden.” (158.) A narrátor nyelve itt már Emma fantáziavilágát imitálja, jelezve hogyan olvad össze a valóság és az illúzió.

³⁶ DSM-5... *i.m.*, 440.

³⁷ Otto F. KERNBERG, *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, New York, Jason Aronson, 1975, 228.

³⁸ LACAPRA, *i.m.*, 126–130.

Flaubert elbeszélő technikája a reális megfigyelés elemeit ötvözi a szereplők szubjektivitásával, így az objektív és szubjektív látásmód folyamatos feszültségben marad. Szinte sosem halljuk Bovarynét saját hangján megszólalni, az egyes szám első személy hiánya megfosztja a tudatos önreflexiótól, miközben az olvasót intim pszichológiai megfigyelőpozícióba helyezi.



A párbeszéd hiánya kulcsfontosságú elem a főszereplő pszichéjének tanulmányozásában. Alig avatkozik közbe, vagy mondja ki a véleményét a történetben – belső hangja legszemélyesebb rejtett énjének terméke, melyet nem fejez ki és nem hall a többi szereplő. Ez az effektus meggyőzheti az olvasót, hogy közvetlen kapcsolatban áll Madame Bovary-val. A hosszú, lassú tempójú leírások a karakter unalmát visszhangozzák, és egy sajátos, középszerű környezetbe horgonyozzák le, ahogyan a tájleírások is Emma legmélyebb élményeit illusztrálják.³⁹ Környezetét statikusnak érzékeli, akárcsak unalmas és szürke életét.

Az igeidők és a képi elemek megválasztása tükrözi Emma belső rosszulletét, tevékenységeiről precíz és részletes leírást kapunk, végigkövethetjük, hogy az elme hogyan

³⁹ Vö. Alan RAITT, *The Originality of Madame Bovary*, Bern, Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2002.

tudja tönkretenni egy vagy akár több ember életét is. A pillangókat megjelenítő leírások viszonylag egyszerű képei annak, ahogyan Bovaryné elveszik a romantikus illúzióiban, egyúttal ironikus hatást is keltenek, hiszen lenyűgöző szépségük mellett rövid életükre történik utalás. Emma metamorfózisa nem csupán önmaga tisztánlátásakor jelenik meg a regény végén, egy idő után saját magáról gondolkodik; minden, még önmaga is elviselhetetlenné válik számára, azt kívánja, bárcsak olyan lenne, akár egy madár, elrepülhetne messze a megtisztulás vidékére, és ott újra megfiatalodna. A vágyott madár-lét végül a kalitkába zárva töltött idő kiábrándulásával társul számára.

A megtévesztően valóságos hatást keltő szereplői megnyilvánulások a regény felépítésének köszönhetőek. Flaubert prózája aprólékos kompozíció, mely ugyanakkor folyamatosan tudatosítja saját fikcionalitását. A szöveg nyelvi kimódoltsága és stilisztikai precizitása önmagában is reflexió arra, hogy a valóság csak közvetítve, a reprezentáció eszközein át ragadható meg. Ez a fokalizációs játék a Culler-féle realitáseffektus retorikai ára: a valóság hatását keltő részletesség mögött a szöveg megkonstruált.

Emma Bovary története a nárcisztikus személyiségstruktúra irodalmi leképezéseként értelmezhető: az én-ideál és a realitás közti feszültség fokozatosan önmagának elvesztéséhez vezet. Freud szerint a nárcisztikus személy az idővel és a halállal való szembenézés elől az örökkévalóság illúziójába menekül.⁴⁰ Emma grandiózus *self*-eszményét próbálja fenntartani előbb a szerelem, majd a vallás révén, mígnem a valóság betörése össze nem roppantja azt. Halála is a kontroll végső illúziója, az önmegsemmisítés mint az abszolút uralom utolsó formája jelenik meg.⁴¹

A női identitás, vágy és az önmegértés kudarcra egy olyan társadalmi kontextusban artikulálódik, ahol a női szubjektum csak a szélsőségek között talál létlehetőséget. Emma nem diagnosztikus eset, hanem a modern nő tragikus önalkotási kísérlete. Ahogyan Brooks fogalmaz, a realista regény hősei a vágy narratívumát élik meg: történetük a beteljesülés lehetetlenségének dramaturgiája.⁴² Emma sorsa ennek végpontja, ahol az önszeretet végül a halálban találja meg az egyetlen egységet. A nárcisztikus értelmezés Flaubert művében nem reduktív, hanem kulcs a pszichológiai realizmus és a társadalomkritika metszetéhez. Emma így egy korszak „pszichés szimptomája”: a női vágy, az önismeret és a társadalmi elvárások ütközésének irodalmi lenyomata. Nárcizmusa hermeneutikai horizont, amely megmutatja, hogyan születik meg a modern, önmagát elemző tudat és hogyan pusztítja el saját tükörképét.

⁴⁰ FREUD, Sigmund. *A nárcizmus bevezetése*. Fordította Révész Béla, *Esszék a pszichoanalízis köréből*, Cserépfalvi Könyvkiadó, 1997, 83.

⁴¹ STERN, *Psychoanalytic Interpretations... i.m.*, 241.

⁴² P. BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1992, 56–59.

Pavlovics Zsófia (1997, Debrecen). A Debreceni Egyetemen romanisztika (francia) alapszakon és fordító-tolmács mesterszakon szerzett diplomát. Jelenleg az Irodalom-, Kultúra- és Nyelvtudományok Doktori Iskola abszolvált hallgatója.

Pavlovics Zsófia

A FELTÁMADÁS TANÚSÍTÁSÁNAK FENOMENOLÓGIÁJA ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT *L'ÉVANGILE SELON PILATE* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

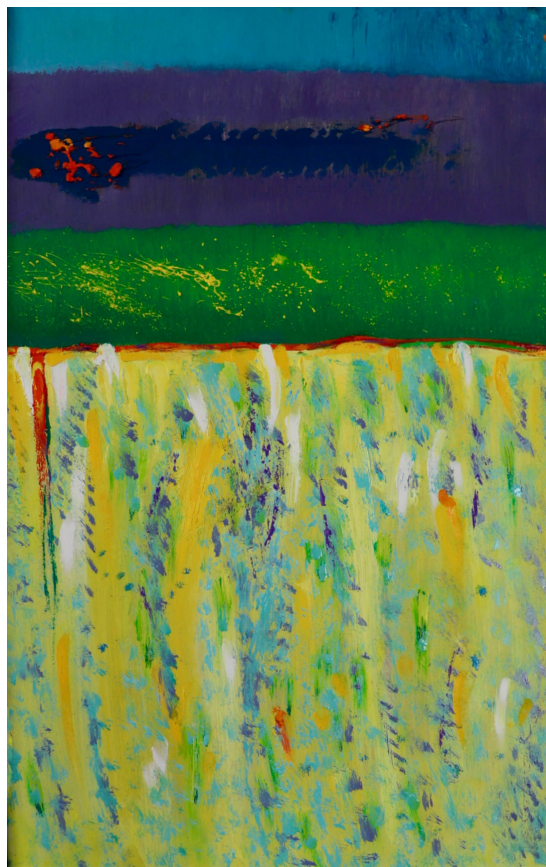
A kortárs francia szerző Éric-Emmanuel Schmitt nagy népszerűségnek örvend, műveit 48 nyelvre fordították le, színdarabjait több mint 50 országban rendszeresen játsszák és maga a szerző több irodalmi díj birtokosa, beleértve a Molière-díjat és a Francia Akadémia drámaíróknak járó díját. Hazánkban sem teljesen ismeretlen, hiszen több regénye is megjelent már, az első kivételével mind a Helikon Kiadónál: *Noé gyermeke* (Európa Könyvkiadó, 2007), *Oszkár és Rózsa mami* (2021), *Ibrahim úr és a Korán virágai* (2021), *Elveszett édenek* (2023), *Jeruzsálem kihívása* (2024). A szerző munkásságát a műfaji sokszínűség jellemzi, hiszen regényeket, színdarabokat, novellákat ír. Az általa írott szövegek kapcsán elmondható, hogy akár több művet is szentel az őt leginkább érdeklő témáknak, mint például a zene és a különböző zeneszerzők élete, az utazás, a keresztény vallás. Írásain a filozófia és a hit hatása egyaránt érződik, mellyel összefüggésbe hozhatók egyetemi filozófiai tanulmányai, valamint *Diderot és a metafizika* című, a Sorbonne-on megvédett disszertációja is. Schmitt később ráadásul felnőttként katolikus hitre tért.¹ *L'Évangile selon Pilate* (*Az evangélium Pilátus szerint*) című regényének cselekménye az ókorban bontakozik ki az evangéliumok ihlették, bibliai alakokhoz köthető, a keresztény és a zsidó vallás nagy szerepet kap benne.

A címet magyarra *Pilátus evangéliumaként* fordíthatnánk, így elmondható, hogy témamegjelölő címről van szó. Maga a könyv három egységből tevődik össze, amelyek más-más témáról szólnak, külön címet kaptak és műfaji különbségekre is figyelhetünk. Az első egység – *Prologue. Confession d'un condamné à mort le soir de son arrestation* (*Prológus. Egy halálraítélt vallomása elfogatásának éjszakáján*) – leginkább egy fiktív önéletrajzi regényelemeit hordozza, elbeszélője és főszereplője Jézus, aki a Getszemáni-kertben a római katonákra várva emlékezik vissza életére. Az önéletrajz és az önéletrajzi regény kapcsán megállapítható, hogy az önéletrajz esetében megegyezik az elbeszélő,

¹ A szerző irodalmi munkássága és filozófiai tanulmányai, kutatásai kapcsán lásd: <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-biographie-resume.html>, illetve <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/literature.cfm?nomenclatureId=1774&catalogid=796&lang=EN> [Letöltés ideje: 2025.07. 20.]

a szereplő és a szerző, az önéletrajzi regény viszont különválasztja a szereplőt a szerzőtől.² Ennek alapján elmondható, hogy Schmitt regénye semmiképpen sem önéletrajz, inkább tekinthetnénk önéletrajzi regénynek, de az emlékirat sajátosságait is hordozza, mert az elbeszélő nem egy tényleges önéletrajz megírására törekszik, inkább emlékein keresztül idézi fel életét.

A második egység címe megegyezik a mű főcímével és Pilátust állítja a középpontba, az ő szemszögéből látjuk a jeruzsálemi eseményeket, a Jézus halála előtti és utáni történéseket. A testvérének, Titusnak írt leveleken keresztül bepillantást nyer az olvasó Jézus történetébe és a levélíró életébe. Mindezek tükrében a regénynek ez a része leginkább a levélregényhez áll közel. Kaló Krisztina szerint a műfaj sajátosságai a következők: egy hosszabb vagy rövidebb prózai elbeszélés, mely nagyrészt vagy teljesen levelekből áll – ezek lehetnek részben vagy teljesen fiktívek és vagy a cselekmény előmozdítóiként működnek – vagy fontos szerepük van az elbeszélte történetben.³



A harmadik egységben a szerző tárja fel előttünk a regényírás folyamatát írói napló formájában, az írás előzményeit és későbbi következményeit, a szereplők jellemábrázolásának okait és módszereit. Szó esik arról, hogy mi alapján rajzolta meg Jézus alakját az első egységben, hogyan látja az édesanyját és az apostolait, különösen Karióti Júdást, mit gondol Jézus istenségéről és emberségéről. Mindez kiegészül egy történettel, mely keretet ad az írói naplónak és melyről nem dönthető el egyértelműen, hogy valóban megtörtént-e: a szöveg első kéziratának ellopása, majd a végső mű megírása és befejezése. Schmitt ebben a részben nemcsak a regényről ír, hanem saját magáról is, főleg a hite kialakulásáról. A harmadik egység egyszerre tölti be az írói napló és az utószó szerepét. A szöveg magyar fordításban még nem jelent meg, az eredeti címek mellett zárójelben szerepelnek a saját fordítású címek.

² Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 14-15.

³ KALO, Krisztina, *Qu'est-ce que le roman épistolaire aujourd'hui ? Problèmes de définition relevés dans la littérature critique du genre*. Acta Acad.Paed.Aagriensis, Sectio Romanica XXXVI, 2010, 39-50, 49. https://publikacio.uni-eszterhazy.hu/6127/1/39-50_Kalo.pdf [Letöltés ideje: 2025.01.25.]

A legelső levél általánosabb képet tár az olvasó elé Pilátusról és életkörülményeiről. Kiderül, hogy nagyon erősen kötődik római gyökereihez, nem szeret Jeruzsálemben lenni és sokkal jobban kedveli Cesarea városát. Ír arról is, hogy milyen nehézségekkel jár a helytartói munka. Feltűnik, hogy a római kultúrát felsőbbrendűnek tartja a zsidókéhoz képest, megveti a zsidó vallást és Jeruzsálem városát is. A későbbi levelekben még inkább kibontakozó, rómaiakra jellemző világnézet – többek között – a következőkben tárul fel:

Gyűlölöm Jeruzsálemet. Az ottani levegő nem is levegő, hanem mérge, ami megőrjíti az embert. [...] Gyűlölöm Jeruzsálemet, de van valami, amit még jobban gyűlölök: Jeruzsálemet a Pészah idején. [...] A városban mozdulni sem lehet a zsidó zarándokok tömegétől, akik azért jönnek, hogy istenüket a Templomban imádják, ezzel megötszörözve a lakosság számát. Nappal a vallás áldozatbemutatókat ír elő, több ezer állat ordít haláltusája közben; az utcákon vérfolyam ömlik, füstoszlopoktól kormosak a falak. Az émelyítő zsírszag miatt azt is gondolhatnánk, hogy az egész város maga is a tűzön sül, miután áldozatként ennek az egyetlen, közömbös és mohó istennek ajánlották. [...]

Mint minden évben, most is mindenre fel voltam készülve, tudtam, hogy bármi megtörténhet. De ahogy minden évben, idén is ura voltam a helyzetnek. Súlyos incidensek nem történtek. Tizenöt letartóztatás, három keresztre feszítés. A szokásos.⁴ (85-87.)

Az első bevezető levélből megismerjük Pilátus jellemének néhány vonását, megtudjuk a történet helyét és idejét és a későbbi események előzményeit. A második levélben Pilátus tudósít minden történés mozgatórugójáról: Jézus holttestének eltűnéséről. Nagyon jól mutatja ennek fontosságát az, hogy – amint az idézett szövegrészben láttuk – az első levélben a helytartó nem nevezte meg a három keresztre feszített elítéltet, sőt, a „szokásos” szót használta a három kivégzés kapcsán most a holttest eltűnése után már nevével nevezi Jézust és részletesen le is írja történetét. Innentől kezdve a múlt retrospektív elbeszélése és a jelen elbeszélése váltja egymást a második egység végéig, az utolsó levélig.

A második levél arról számol be, hogy hogyan viszonyult Pilátus Jézus elítéléséhez, milyen volt a találkozásuk és az hogyan hatott a helytartóra, illetve milyen szerepet töltött be a tárgyalásban annak felesége. A levelek szerzője egyértelműen kijelenti, hogy nem akarta meghozni a halálos ítéletet. Ennyiben a regény kapcsolódik az evangéliumokhoz, de csak a kiindulópont ugyanaz, az ok-okozati összefüggések eltérőek. Az evangéliumokban csak azt látjuk, hogy Pilátus tud Jézus ártatlanságáról és arról, hogy hamisan vádolják, a regényben viszont nemcsak ezért védi Jézust, hanem azért is, mert a felesége neki köszönheti gyógyulását egy súlyos betegségből. A helytartó arról is szól, hogy attól félt, a császár majd őt végezteti ki, ha Jézus szabadon bocsátása miatt felkelés törne ki, így úgy érezte, vagy Jézus marad életben, vagy ő maga. Akkor kezdett kibontakozni előtte

⁴ Éric-Emmanuel SCHMITT, *L'évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 85-87.

ez a vészjósló lehetőség, amikor a zsidó papok megfenyegették, hogy elveszíti a császár barátságát. Bár meghozta a halálos ítéletet, úgy érzi, mint a levelében is írja, hogy nem a Római Birodalom törvényét alkalmazta és nem a saját szándéka szerint cselekedett, hanem a zsidó törvények és a zsidók akarata szerint. Bizonyos szempontból így is történt, mivel – a történet szerint – a törvények és a hivatalos megállapodás szerint a valósi ügyekben történő döntéshozatal és intézkedés a főpapok jogkörébe tartozott. A zsidó főtanács most mégis kivételt tett és a helytartó elé vitte Jézus ügyét, természetesen saját érdekei miatt, ugyanis a halálát akarták, halálos ítélet kimondásához viszont csak Pilátusnak volt joga.

Bár a levelekben szó esik olykor a tárgyalásról, Jézus életéről, a tanítványairól és a zsidó vallásról, a legnagyobb hangsúly Jézus holttestének eltűnésén van. Pilátus eldönti, hogy megtalálja az eltűnt holttestet és annak elrablóit, megelőzve így a feltámadás hírének terjedését. Attól tart, hogy ellenkező esetben felkelés törne ki, és a rómaiakat is elüldöznék Júdeából. Mindez azért is jelentős, mert árnyalja a műfaji kérdésekre adott válaszokat: az eddigiek során megállapítottuk, hogy a mű a levélregény jegyeit mutatja. Bár a levélforma mindvégig megmarad, Pilátus „nyomozói” munkájának leírása némileg a detektívregényekre emlékeztet, bár az egyértelmű, hogy itt nem igazi büntényről és nem egy hagyományos nyomozóról van szó. A büntény nem valódi, mert rablás helyett feltámadás történt és a nyomozó sem valódi, hiszen Pilátusnak nem szokása a bűnügyek feltérképezése, nem rendelkezik kriminológiai tapasztalattal és részben máshogyan dolgozik egy igazi nyomozóhoz képest. Utóbbi teljesen objektíven közelít a büntényhez, Pilátus esetében ennek ellenkezője zajlik: gondolkodását és hangulatát nagyban befolyásolják



a történések; minden kérdés, kétely, fordulópont érzelmi hatást vált ki nála. Yves Reuter szerint a detektívregényre általánosságban jellemző, hogy középpontjában egy súlyos, büntetendő büntény áll és az elérni kívánt cél az alábbiak közül bármelyik lehet: megtudni, hogy ki és hogyan követte el a büntényt; bosszút állni az elkövetőn vagy megölni őt; megakadályozni a büntényt.⁵ Schmitt regényében a legelőt látjuk, hiszen Pilátus azt akarja megtudni, hogyan történt a holttest elrablása, és ki a felelős érte.

⁵ Yves REUTER, *Le roman policier*, Paris, Éditions Nathan, 9-10.

Már a „nyomozás” elején is látszik, hogy Pilátus módszerei hasonlóak a valódi detektívek módszereihez: ellátogat a helyszínre az üres sírhoz; meg akarja tudni, hogy pontosan mi történt; megkísérli kideríteni, hogy ki láthatott valamit a történetekből. A történet elején még egy szó sem esik a feltámadásról, és Pilátus mindent csak homályosan lát, de két lehetőséget máris kizár: Jézus nem lehet életben, ebből kifolyólag nem is szökhett ki egymaga a sírból. Az igazság kiderítése érdekében megpróbálja elképzelni, hogy mi történhetett, és találkozik azokkal, akik szerinte információkkal szolgálhatnak vagy akár maguk is felelősek érte: felkeresi az apostolokat, akik szerinte elrabolták a holttestet, hogy elterjessék a feltámadás hírért. Az evangéliumokkal szemben a regény az apostolokat gyáva emberekként ábrázolja, akik félnek a haláltól, minden felelősséget Jézusra hárítanak és állításuk szerint már meg is bánták, hogy követték őt.⁶ Pilátus feltételezései azonban nem bizonyulnak helytállóknak. A regény jellegzetessége, hogy egymást követik benne a különböző elméletek, a helytartó-nyomozó elképzeléseire az események újra és újra rácáfolnak.

A cselekmény fordulóponthoz ér, amikor Pilátus Kaifást gyanúsítja. Ismét rájött, mint sok más esetben, hogy nem a megfelelő embert vádolja, éppen ellenkezőleg. Kaifás segítette a nyomozás folytatásában, ugyanis tőle tudta meg, hogy Szalóme állításai nyomán elterjedt Jézus feltámadásának híre, mert ő kapta azt a feladatot, hogy adja tovább az örömhírt mindenkinek. Ezen a ponton a szöveg ismét eltér az evangéliumokhoz képest, hiszen azokban Szalóme neve egyáltalán nem merül fel a feltámadás kapcsán, arról Magdalai Mária és több, Jézus követői közé tartozó nő értesíti az apostolokat. Az irodalmi szövegben is megjelenik Magdalai Mária mint az Örömhír hirdetője, de csak Szalóme után. Pilátus nyomozásában csak a holttest eltűnéséről volt szó és hasztalannak bizonyultak a kikérdezett személyek vallomásai, most először viszont magyarázat is van a holttest eltűnésére. Pilátus természetesen nem hisz a feltámadásban és továbbra is rablásként kezeli az ügyet. Ennek ellenére – Kaifás tanácsára – ellátogat a királyi palotába és így maga is hallja, ahogy Szalóme Krisztus feltámadását hirdeti. A regényben fontos szerepet kap a tanúságtétel, hiszen egyre többen számolnak be arról, hogyan találkoztak a feltá-

⁶ Schmittnél apostolokat általában Jézus és Pilátus elbeszéléséből ismerjük meg, ők maguk nem szólalnak meg a műben. Egyetlen kivétel van, Karióti Júdás, akinek Jézussal folytatott párbeszédeit többször is olvashatjuk, sőt, azok nagy jelentőséggel bírnak. Itt úgy jelenik meg Júdás, mint Jézus szeretett tanítványa, legjobb követője. Hozzá képest teljesen háttérbe szorítja a szerző a tizenegy apostolt és hozzá képest negatív színben tünteti fel őket. Schmitt ugyan nem említi, hogy hatott volna rá a *Júdás evangéliuma*, inkább a saját evangélium-értelmezéseire és Júdásról alkotott véleményére épít, de nem ez az egyetlen ilyen ábrázolása Jézus apostolainak, ez a jelenség megfigyelhető francia és más nemzetiségű szerzőknél is. A 20. századi francia irodalmi művek közül kiemelendő Marcel Pagnol *Judas* című drámája, mely Júdás jóindulatára, Jézus iránti szeretetére összpontosít és a többi apostolhoz képest hűségesebbnek tünteti fel. A kortárs szövegek kapcsán megemlíthetjük Gerald Messadié *Judas le bien-aimé* című regényét, mely rendkívüli mértékben veszi alapul a már említett, Júdásról elnevezett apokrif evangéliumot. A téma részletesebb ismertetése kapcsán lásd az *Irodalomismeret* című folyóirat 2025/2. számában *Júdás-ábrázolások a kortárs francia regényben* címmel megjelent tanulmányomat (p. 72-101).

madt Messiással, ami Pilátus nyomozását is befolyásolja. Innentől kezdve a mű nemcsak a detektívregényeket és levélregényeket idézi meg, hanem teológiai aspektussal is bír. Az eddigiekben Pilátus főleg a „Hol a holttest?” kérdésre kereste a választ, most viszont a „Lehetséges-e a feltámadás?” kérdéssel kell szembenéznie. A feltámadás tanúsítása teológiai és filozófiai-fenomenológiai vizsgálat tárgyát is képezheti. Elemzésem további részében ezekre a szempontokra összpontosítok. Továbbá kitérek az élő test-holttest-feltámadt test teológiai és fenomenológiai vonatkozásaira.

Az evangéliumok mindegyike szól a feltámadásról. Teológiai fontossága kétségbevonhatatlan, ugyanis míg Krisztus kereszthalála, felajánlott teste és vére az engesztelő áldozat szerepét töltötte be, addig – a teológia szerint – feltámadása tette lehetővé az emberek feltámadását az örök életre. Ezt már csak azért is tartom fontosnak megemlíteni, mert amellet, hogy egyéni szinten is kapcsolódik az üdvösségünkhöz, nagyon jelentős mozzanata az evangéliumoknak, ha a kereszténység történetét tekintjük. Utóbbinak korai szakaszában nem minden keresztény közösség hitt a feltámadásban. A gnosztikus közösségek nem a feltámadás kontextusában értelmezték Jézus megváltói szerepét és az apokrif evangéliumokról is ugyanezt mondhatjuk el. Ilyen szempontból azért is érdekes Schmitt regénye, mert keveredni látszanak benne a kereszténység által hagyományosan hirdetett tanítások a *Júdás evangéliuma* című szöveg tartalmával. Jézus szenvedése és halála az üdvtörténet leglényegesebb eleme, ebben nem követi a gnosztikusokat, de Júdás már korábban említett ábrázolása kapcsán láttuk, hogy a mű eltér a napjainkban elfogadott állásponttól.

A következőkben szeretném kiemelni Jézus feltámadását, illetve feltámadt testének sajátosságait, melyek az evangéliumokban és a regényben egyaránt megjelennek. Az elemzésben tárgyalni kívánt két kérdés, a feltámadás és a testben végbemenő változás összefüggenek egymással a teológiában és a regényben is. Máté, Márk, Lukács és János mind arról számolnak be, hogy a feltámadt Jézus több alkalommal megjelent apostolainak és másoknak is, képes volt hirtelen megjelenni és eltűnni, a fizika szabályai nem korlátozták. Jézus istenségének következtében ehhez hasonlót láthattak már az erre kiválasztott apostolok a Tábor-hegyen, amikor is Jézus teste fényleni kezdett, megjelent Illés és Mózes, majd az Atya hangja szólt az égből.⁷ A műben nem esik szó Jézus színeváltozásáról, a tanítványok mindig ugyanolyannak látják a testét, így a feltámadás, illetve a feltámadt Jézus megjelenése annál újszerűbb és megdöbbentőbb.

A feltámadás önmagában véve egy nehezen, sőt, alig felfogható, sokak számára lehetetlen jelenség. Tovább fokozza ennek hatását a feltámadt Jézus megjelenése, hiszen valami olyasmi válik láthatóvá az ember számára, amely korábban rejtve volt, melyet nehéz elképzelni és megérteni, amely túlmegegy az emberi logikán és minden tudományos magyarázaton. A helytartó nem hisz Jézus messiási voltában, nem hisz a láthatatlanban

⁷ Mk 16, 19-20; Lk 24, 50-53; ApCsel 1, 1-14. *Szent Biblia*, ford. Károli Gáspár, Budapest, Magyar Bibliatársulat, 2011.

és megfoghatatlanban, a regény elején még teljes bizonyossággal utasítja el a feltámadás legkisebb lehetőségét is. Pilátus nem tudja elfogadni az általa meg nem tapasztalt és számára teljesen új valóságot. A műben és az evangéliumokban is egyre sokasodnak a feltámadásról szóló tanúságtételek, melyek fokozatosan válnak a nyomozás legfontosabb mozgatórugóivá és változtatják meg Pilátus gondolkodását.

A fenti folyamat során, mely a Jézus keresésének előrehaladását és Pilátus jellemének megváltozását egyszerre jelenti, kulcsfontossággal bír a tanúságtétel (vagy más kifejezéssel élve a tanúsítás). Paul Ricoeur *A tanúság hermeneutikája* című írásában a következőképpen fogalmaz:

A tanúság először is kvázi-empirikus jelentéssel bír; a tanúskodás aktusát jelöli, tanúságtételt arról, amit valaki látott vagy hallott. Ennek az aktusnak a szerzője: a tanú; ő az, aki beszámol arról az eseményről, amit látott vagy megismert. [...] A tanúság nem maga az észlelés, hanem beszámoló, azaz az esemény elmondása, elbeszélése. Következésképpen a látott dolgokat az elmondott dolgok szintjére viszi át.⁸

Éppen ez az, ami Pilátus számára megnehezíti a feltámadás megértését és Jézus testének keresését, hiszen a tanúság nem valaminek az elmondása és nem pedig az észlelése; Pilátus csak hallja mások tanúságtételét, azonban ő maga semmit sem látott.

Pilátus hitetlensége nem csupán azt árulja el, hogy hogyan viszonyul Jézushoz, annak követőihez, a megmagyarázhatatlan eseményekhez. A regény szereplője valójában a szerző kivételése a részben fiktív történetben, mert ahogyan ő maga fogalmaz az írói naplóban, Pilátushoz hasonlóan először ő maga sem hitt a feltámadásban. Schmitt a *Jeruzsálem kihívása* című regényében számol be hitének kialakulásáról. Szerinte Jézus mindannyiunknak felteszi az „És ti kinek mondotok engem?” kérdést, melyre apostolaitól is választ várt. Maga Schmitt élete során négy különböző választ adott erre a kérdésre: fiatalkorában azt mondta, hogy „mítosz”; húszéves korában azt, hogy „próféta”; egyetem évei alatt azt, hogy „filozófus” és ma már azt, hogy „Isten fia”⁹. Itt felmerül a René Descartes nyomán ismeretes karteziánus filozófia jelentősége. Előfeltevése azon alapszik, hogy vannak igaz kijelentések és a kétség az a módszeres kísérlet, amely a kijelentések alapjainak feltárására szolgál. Vannak olyan tényállások, melyek a szemlélet útján is beláthatók, de bizonyíthatók is, ezekben az esetekben egyértelművé válik ezek valódisága és a kétség érvényét veszti.¹⁰ Ezzel ellentétben vannak olyan kijelentések, melyek érzéki észlelt tényállásokon, vagy feltételezett tényállásokon alapulnak.¹¹ A karteziánus

⁸ Paul RICOEUR, *A tanúság hermeneutikája*, ford. Szabó István = *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, JATE Press, 1998, 188.

⁹ Éric-Emmanuel SCHMITT, *Jeruzsálem kihívása*, Budapest, Helikon Kiadó, 2024.

¹⁰ Vö. Cristoph DELIUS, *A filozófia története. Az ókortól napjainkig*. Budapest, Vince Kiadó, 2008, 44.

¹¹ Vö. *Uo.*, 44.

filozófia elvetendőnek tartja ezeket, itt már valóban helye van a kételynek, mivel a csupán érzékeinkkel észlelt külvilág nem igazolható, érzéki csalódások miatt olyat is feltételezhetünk vagy elfogadhatunk igaznak, ami valójában látszólagos, nem létezik vagy nem olyan, mint tűnik. A már említett írói naplóban a regény szerzője különbséget tesz három fogalom között: kérdés, probléma, rejtély. A *kérdés* információ kérését jelenti, erre lehet példa, amikor rákérdezzünk egy könyv megjelenési idejére, erre pedig az egyértelmű válasz egy évszám.¹² A *probléma* egy olyan kérdés, melyre több válasz is lehetséges, erre a következő példát hozza: van-e értelme az életnek? A *rejtély* az előbbiekkal szemben egy olyan probléma, mely szétfeszíti a racionális kereteket, a kérdés módját is aláaknázza, kimeríti a racionalitást.¹³ A feltámadás egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozik, sőt, Schmitt szerint a kereszténység két alappillére két rejtély, az egyik a megtestesülés, a másik a feltámadás.

A szerző egy nagyon lényeges elemet ragad meg, amikor rejtélyről és a logika, racionalitás kereteinek szétfeszítéséről beszél, ez ugyanis kapcsolódik a tanúsághoz és a feltámadáshoz, mely központi eleme a műnek. Valastyán Tamás a tanúság problematikája kapcsán így fogalmaz:

„De hát a tanú tudása másokkal voltaképpen megoszthatatlan. Ebben áll létének tragikus krízise. A tanú egzisztenciájának áthidalhatatlan szakadékát a tapasztalata, tudása és a nyelve közti szétrepesztő differencia rejti. Olyan figura ő, aki nem oszthatja meg velünk a titkát, ám aki a nyelv határait paradigmaticusan megtestesítve, radikálisan eggediként azért él, hogy beszéljen nekünk, velünk.”¹⁴

Mindez igaz azokra a tanúságtételekre, melyek Schmitt regényében jelennek meg. Nemcsak Szalóme és Magdalai Mária tesz tanúságot a feltámadt Jézussal való találkozásról, hanem az emmauszi tanítványok, később az apostolok és maga Claudia Procula, Pilátus felesége is. A helytartó abban már nem biztos, hogy Jézus valóban meghalt, viszont a feltámadást sem tudja egyértelműen elfogadni. Elmondása szerint azért nem tud hinni a tanúk beszámolóinak, mert nem tartja hihetőnek olyan személyek szavait, akik már korábban is Messiásként tisztelték Jézust és gyanús számára a sok hasonlóság a tanúk által elmondott történetekben.¹⁵ Véleménye szerint éppen fordítva kellene lennie: az eltérések mutatnák a valódiságát, a hasonlóságok azt a benyomást keltik, hogy előre megbeszélt forgatókönyvről van szó.

A feltámadással kapcsolatos hitetlenség, a tanúságtételek elfogadásának nehézsége és Pilátus kételkedése azzal is magyarázhatók, hogy azok, akik tanúságot tesznek a feltámadt Krisztussal való találkozásról, csak elmondják a látottakat, de az üzenet címzettjein

¹² Vö. Éric-Emmanuel SCHMITT, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000, 263.

¹³ Vö. *Uo.*, 264.

¹⁴ VALASTYÁN Tamás előszava a következő kötetben: *A tanúsítás bizonyosságai*, szerk. PONGRÁCZ Tibor és VALASTYÁN Tamás, Debreceni Egyetemi Kiadó & Líceum Kiadó, Eger, 2017, 8.

¹⁵ Vö.Éric-Emmanuel SCHMITT, *L'Évangile selon Pilate*, Paris, Albin Michel, 212.

múlik az, hogy hogyan reagálnak a hallottakra. Schmitt maga is ír erről az írói naplójában, mégpedig az alábbiakat: „A »Te mondád!« számomra nagyon figyelemreméltóan fejezi ki, hogy miként viszonyul Jézus a hívó emberhez: »Te döntöd el saját lelkedben és lelkiismeretedben, hogy én vagyok a Messiás vagy sem; te döntöd el, hogy elismeresz-e Istennek, szabad vagy«”. (248.) Ez jellemzi a bibliai Jézus-képet is: megfigyelhetjük, hogy sohasem kényszeríti az őt hallgatókat arra, hogy kövessék őt, csak hívja őket; azt szeretné, hogy szabad akaratukból legyenek a követői és nem kötelességből. Sőt, ő maga is tisztában van azzal, hogy nem mindenki fog hinni neki, sokan nem fogják elfogadni Isten fiának, vagy ha először mellette is állnak, utána elfordulnak tőle.

A feltámadt Jézussal találkozó személyek szintén csak a hit *lehetőségét* kínálják azáltal, hogy tanúságot tesznek. Így van ez a regényben és az evangéliumokban is. Széplaky Gerda Derrida nyomán kiemeli a tanúsítás és bizonyítás különbségét:

„Lényegi különbség van a két főnévi igenév, a tanúsítani (*témoigner*) és a bizonyítani (*prouver*) között. Derrida több helyen is beszél erről, amiként a tanúsítás problémájához is újra és újra visszatér. A *Poétique et politique du témoignage* című esszéjében arra mutat rá, hogy a bizonyításra szolgáló megnyilatkozások a tudományos eljárások deduktív következtetési formáinak felelnek meg, míg a tanúsítás nyelvi-diszkurzív mintázatában a hit megvallásának retorikai sajátosságai fedezhetőek fel. A tanúságtevő vallomást tesz és vallomása által egyúttal elköteleződik valamiféle bizonyíthatatlan esemény mellett. Vallomása ezért az eskütételhez hasonlít.”¹⁶

A tanúsítás és a bizonyítás különbsége magyarázatot adhat arra vonatkozóan, hogy miért nem hisz Pilátus Jézus feltámadásában. Ő maga mondja több alkalommal is, hogy ha hinni akarna Jézus feltámadásában, akkor előbb azoknak kellene hinnie, akik tanúságot tesznek róla. Nem találkozott a feltámadt Jézussal és ezért egyáltalán nem lenne oka a feltámadásban hinni, kivéve, ha igazságnak fogadja el azt, amit mások mondanak neki. Itt van jelentősége a tanúsítás és a bizonyítás fent említett különbségének, hiszen a tanúságtevő egy bizonyíthatatlan esemény mellett köteleződik el, a bizonyítás pedig egy tudományosan igazolható, ellenőrizhető aspektust jelent. Pilátus bizonyítékot szeretne, de ezt nem kapja meg, sőt, éppen az tudná elvezetni a feltámadt Jézusban való hithez, ami számára nem elegendő, vagyis mások tanúságtétele. Szöveg és tanúsítás kapcsolata témájában Schmitt regényéről elmondhatjuk, hogy csak részben szól Jézus feltámadásáról és annak tanúsításáról. Amennyiben a Bibliát irodalmi és nem kizárólag vallási szö-

¹⁶ SZÉPLAKY Gerda, *A tanúsíthatatlan. A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter: Hasnyálmirigynyaló és Nádas Péter: Saját halál című műve kapcsán = A tanúsítás bizonyosságai* szerk. PONGRÁCZ TIBOR és VALASTYÁN Tamás, Debreceni Egyetemi Kiadó & Líceum Kiadó, Eger, 2017, 186-187.

vegnek tekintjük, megállapíthatjuk, hogy minden evangélium egy-egy tanúságtétel Jézus istensége és feltámadása mellett.¹⁷

Pilátusnak fokozatosan változik a feltámadásról alkotott nézőpontja: egy teljesen objektív, racionális, tudományos szemponttal indul, és ez egyre inkább kitolódik egy kétségekkel teli, bizonytalan, a korábbi ismereteket megkérdőjelező és az új értelmezések felé nyitottabb látásmód felé. A regény elején, nem sokkal a holttest eltűnése után még azt látjuk, hogy Pilátus teljesen tudományosan közelíti meg a helyzetet: a helyszín vizsgálatától, a szemtanúk kihallgatásától, a keresztre feszítés módszerének alapos ismeretétől várja a megoldást. Bizonyos benne, hogy Jézus valóban meghalt és a holttestet elrabolták. A keresés következő szakaszában azt látjuk, hogy nem tagadja annak lehetőségét, hogy Jézus életben lenne; de nem a feltámadás miatt jutott erre a következtetésre, hanem összeesküvést sejt a háttérben. Csak ezek után jut el oda, hogy teológiai szempontból is tanulmányozza az ügyet és – bár nem hisz a zsidók Istenében – Nikodémus segítségével megismeri a Messiásra vonatkozó próféciákat és megpróbálja ezeket összevetni Jézus életével. Keresésének következő fázisában már valóban hatnak rá Jézus szavai és tettei, mely befolyásolja jellemfejlődését.

Tulajdonképpen elmondható, hogy ahogyan megváltozik Pilátus nyomozásának tárgya és módszere, ezzel egyidőben a Jézus haláláról és feltámadásáról alkotott véleménye, úgy változik meg a Jézus testével kapcsolatos felfogása is. Maga a *test* gyakran képezi filozófiai elemzések tárgyát és különösen kedvelt témája a fenomenológiának, de az irodalomban is előfordul. A fenomenológiai irányzat, mely a 20. század elején Németországban indult Edmund Husserl alapításával, de később (Merleau-Ponty és Sartre munkásságának köszönhetően) Franciaországban is nagy jelentőségre tett szert. Tematikai szempontból is változásokon ment keresztül és sokszínűségről árulkodik, hogy a logikai és matematikai kérdéseket, az időt, a társadalmi világ konstitúcióját egyaránt érintette, csak hogy néhány példát említsünk.¹⁸ Jelentősége abban állt, hogy „a tapasztalati világ minden gazdagságát ismét elérhetővé tette a filozófia számára, amely korábban már azt gondolta, be kell érnie az ismeretelmélettel.”¹⁹ Jelszava a „Vissza a dolgokhoz!”, mely arra utal, hogy a valóságos életet vissza kell vezetni a filozófiába és vizsgálódásainkat a tudatban megjelenőre, más szóval a fenoménre kell korlátozni.²⁰ A fenomenológia által tanulmányozott *fenomének* egyike a test. Mindenekelőtt célszerű szót ejtenünk arról, hogy a *test* egy összetett, nem teljesen egyértelmű fogalom, mely nem mindig ugyanazt a jelentést takarja vagy akár többféleképpen értelmezhető. Talán az egyik leggyakrabban említett testkoncepció a *Leib* (megélt test) és a *Körper* (fizikai test) megkülönböztetése, mely többek között

¹⁷ A tanúságtétel és az irodalom kapcsolatát illetően bővebben lásd: LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Budapest, Ráció Kiadó, 2015.

¹⁸ DELIUS, *i.m.*, 98.

¹⁹ *Uo.*

²⁰ DELIUS, *i.m.*, 97.

Edmund Husserl, Max Scheler, Bernhard Waldenfels és Thomas Fuchs munkásságában jelenik meg.²¹ A fenomenológia eddigi történetében és a kortárs kutatásokban egyaránt jelentős, így nem véletlenül állítja Bakonyi Pál több szerzőre hivatkozva, hogy „manapság a test »nagy visszatérésének«, azaz központi témává válásának lehetünk tanúi”²².

Bakonyi Pál Waldenfelsre alapozva a következőket írja a test kapcsán: „testünk sosem *Leib* pusztán, hanem *Körper* is, azaz nem csak átélt, átértzett elevenség, hanem idegenként felbukkanó, materialitás, organikus mivolt. De mégsem pusztán anyagi, organikus test, hiszen mindig saját perspektívából tekintünk rá, mindig az én testem, a te tested – mindig valakinek a testeként hozható szóba.”²³ Schmitt regénye kapcsán megállapíthatjuk, hogy az első egységben Jézus teste gyakrabban van jelen *Leib*-ként, mivel ez a rész a gyerekkoráról és felnőtt éveiről szól, az elbeszélő pedig maga Jézus és ennek következtében saját testtapasztalatáról van szó, nem egy kívülről szemlélt testet látunk. Néhány esetben Jézus teste egyszerre *Leib* és *Körper*, például amikor a test fizikai jellege hangsúlyos, mert a narrátor-főszereplő egy olyan gyermekkori balesetre emlékszik vissza, amely megmutatta neki, hogy teste korántsem annyira sebezhetetlen, mint addig gondolta. Szubjektív leírást olvashatunk arról, hogy milyen érzetet keltett benne és milyen hatással volt rá a sérülése. Nem mások szemszögéből látjuk mindezt, ebből a szempontból a *Leib*-ra emlékeztet Jézus teste. Más oldalról megközelítve a *Körper* sajátosságait is felfedezhetjük benne: egyrészt a sérülés miatt gondozásra szoruló és részben önállóságát veszítő test el-tárgyasítottnak tűnik a kiszolgáltatottság miatt, másrészt pedig az idegenség is jelen van ebben a tapasztalatban, ugyanis, ha nem is teljesen idegen Jézus számára a saját teste, ez már inkább elmondható a saját testéről benne korábban kialakult képről.²⁴

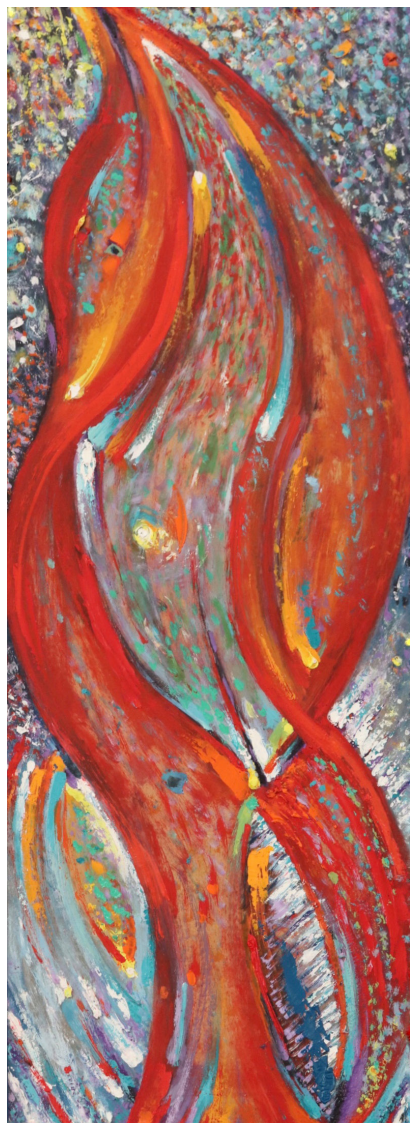
A test *Körper*-jellege sokkal meghatározóbb a mű második szakaszában. Ebben a részben a cselekmény a keresztre feszítés után játszódik és Jézus teste leginkább eltűnt és keresett holttestként kerül a középpontba. A holttest, éppen az elevenség és megélt tapasztalatok hiánya miatt nem lehet megélt test, csak fizikai test, vagyis *Körper*. Ami a passiót illeti, az már árnyaltabb képet ad a *Leib-Körper* megkülönböztetés vonatkozásában. Jézus számára korábbi életéhez képest már teljesen más testtapasztalatot tett lehetővé

²¹ A teljesség igénye nélkül az alábbi műveket emelném ki az említett szerzőktől a Leib-Körper megkülönböztetést illetően: HUSSERL Edmund, *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. szerk. Marly Biemel. The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1952; Max SCHELER, *A formalizmus az etikában és a materiális értéketika*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1979; Bernhard WALDENFELS, *Test és Corpus. I. Megkettőződés*, ford. VECSEY Zoltán, Pro. Philosophia Füzetek, 1999/3, 89–102, Thomas FUCHS, *Zwischen Leib und Körper = Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, szerk. Mahnel HÄHNEL és Marcus KAUP, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

²² BAKONYI Pál, *A „test” fenomenológiája: illúziók köde vagy az inkarnáció tömör húsa? = A dolgok (és a szavak) - A fenomenológiai kutatás kortárs problémái*, szerk. KENÉZ László és RÓNAI András, Budapest, L'Harmattan, 2008, 151.

²³ *Uo.*, 161.

²⁴ SCHMITT, *i.m.*, 13-15.



a fájdalommal, kimerültséggel, megaláztatással járó kínzások következtében. Érzékelt a fájdalmat, a fáradtságot, hatással voltak rá a történések. A vérző sebek is bizonyítékai, hogy a borzalmakat szenvedő test nagyon is él. A passió tapasztalata nem mentes az érzelmektől sem és továbbra is jelen van a szabad akarat, mely nem lenne lehetséges, ha csak *Körper*ről lenne szó. Ennek példája az a párbeszéd, mely a nyomozás során Pilátus és Nikodémus között zajlik. Utóbbi arról számol be, hogy Jézus tekintetéből kiolvasható volt az akarata, mely szerint neki is a halálára kell szavaznia, ő pedig így is tett.²⁵ Az érzelmek jelenléte, mely szintén a *Leib* sajátossága, leginkább Pilátus és Jézus találkozásakor nyilvánvaló. A helytartó látta rajta a szomorúságot, a keserűséget, még a kételkedést is.²⁶ Bár Jézus nagyon ritkán válaszolt Pilátus kérdéseire, tekintete árulkodó volt. Mindeközben figyelembe kell venni, hogy Jézus teste nem csak *Leib*, hanem egyúttal *Körper* is, mert egy részben kívülről szemlélte és eltárgyasított testről van szó. A megostorozás leírása ennek legjobb példája, ugyanis a Jézus halálát követelő tömeg kívülről szemléli az elítélt szenvedését, mondhatni minden emberi méltóságától meg akarják fosztani, számukra csak az számít, hogy kedvük szerint dönthessenek a vele történekről, egyáltalán nem fontosak az előttük lévő személy érzései. A fájdalom és a szenvedés alapvetően kapcsolódik a *Körper* fenomenájához. Bakonyi a következő sorokban említi a fizikai test és a szenvedés kapcsolatát: „Viszont a test

idegensége, távolsága, materialitása révén leírható *Körper* teher és nyűg jellege, mely főként a fáradtságban, betegségben, kimerültségben, rosszullétben nyilvánul meg, éppúgy a testi tapasztalatunk része, mint a különböző érzésfolyamoké.”²⁷

A passió retrospektív elbeszélését olvashatjuk Schmittnél, ugyanis Pilátus egyik levelében visszaemlékszik Jézus tárgyalására, megostorozására és a halála utáni pillanatokra. Akár szó szerint is érthetjük azt, hogy Jézus kínzások *tárgya* lett, hiszen már a tárgyalás elejétől kezdve úgy tűnik, mintha nem akarna beleszólni az őt elítélők döntésébe.

²⁵ SCHMITT, *i.m.*, 114.

²⁶ *Uo.*, 233-234.

²⁷ *Uo.*, 163.

Nem ellenkezik, és nem mentegeti magát, mondhatni *eltárgyasított*ként jelenik meg, halála a zsidó főpapok és valamelyest Pilátus érdekeit szolgálja. Ha még pontosabban akarunk fogalmazni, az Isten fiaként azért jött, hogy megváltson minket és ezért hagyja ellenségeinek az eltárgyasítást, szabad akaratából elviseli azt. Mindezt nagyon jól kifejezi megostorozásának felidézése: a helytartó szerint Jézus úgy viselkedett, mint aki egyáltalán nem érez semmit és némán tűrte a fájdalmakat. Akár azt is mondhatnánk, hogy az egyébként élő teste egy élettelen test benyomását keltette, legalábbis kívülről nézve. A szenvedő test fizikai jellege és eltárgyasítása nemcsak a Messiás kapcsán merül fel a műben. Nyomozása elején Pilátus szeretné jobban megérteni Jézus halálának körülményeit, így konzultál orvosával, aki elmagyarázza neki az alkalmazott kivégzési forma orvostudományi aspektusait. Egy egészen objektív és érzelemmentes leírást olvashatunk arról, hogy mi történik egy elítélttel, aki egy kereszten tölti utolsó óráit, a regényben szereplő orvos anatómiai pontossággal ad választ Pilátus kérdéseire. Amikor az elrabolt holttestről szóló elmélet helyét egy, a még élő Jézusról és a különböző összeesküvésekről szóló elmélet veszi át, ismét az élő test, a még most is cselekvő és érzékelő *Leib* jelenik meg.

Ahogy az eddigiekből kiderült, a műben Jézus holttestének vélt eltűnése és feltámadása, illetve ezek Pilátusra gyakorolt hatása áll a középpontban. Schmitt könyvéről általánosságban elmondható, hogy egy szokatlan újraírása a Jézus-történetnek, melyet általában a zsidó emberek szemszögéből ismerünk meg, beleértve az apostolokat, a főpapokat, a szabadon engedett Barabást vagy akár Jézus édesanyját, Máriát. Ehhez képest szokatlan megközelítés Róma júdeai helytartóján keresztül bemutatni a húsvéti eseményeket, de bizonyos szempontból nagyon is releváns. Isten fia minden nép számára elhozta a megváltást és Schmitt regényében Pilátus kitűnő példája annak, hogy nemcsak a zsidók hittek Jézusban, hanem nagyon sokan mások is a hatása alá kerültek. Pilátus esetében is ezt látjuk, amikor fokozatosan egyre jobban megismeri Jézust, megérti a tanításait és ő maga tapasztalja az általa leírt zarándoklaton, hogy Jézus követői nagyon sokfélék, különböző nemzetiségűek lehetnek és más-más társadalmi osztályhoz tartozhatnak, de összeköti őket a Megváltóban való hitük. Schmitt könyve nem csupán azért figyelemre méltó, mert az elbeszélője Pilátus, hanem azért is, mert leveleken keresztül mondja el Jézus történetét. Ez azért is figyelemre méltó, mert az újszövetségi szövegek között is számos levelet találunk: az apostolok egy része leveleket írt a kor keresztény közösségeinek vagy egy-egy személynek azért, hogy tanácsaikkal segítsék őket, válaszoljanak a kérdéseikre és megoldást kínáljanak az általuk felvetett problémákra. Ezek a szövegek napjainkban is útmutatásul szolgálnak, illetve betekintést engednek a kereszténység történetébe. A tizenkét apostol közül Péter, János, Jakab, Júdás fogalmazott meg leveleket, ezen

kívül ismeretesekek a szintén apostolnak tekintett Pál levelei is.²⁸ Schmitt olyan Pilátust mutat be, aki eleinte ugyan teljesen kizárja a feltámadás lehetőségét, később mégis megérti Jézus tanításainak lényegét, értékeli azokat és maga is megváltozik. A folyamat a mű végén éri el tetőpontját, az imént már említett zarándoklaton. A regény végén különösen nagy hangsúlyt kapnak a leveleiben a krisztusi tanítások, így a szöveg tematikája és levélformája különösképpen emlékeztethet minket az apostoli levelekre.

Összességében megállapíthatjuk, hogy a *L'Évangile selon Pilate (Pilátus evangéliuma)* című regény érdemei közé tartozik Pilátus ábrázolásának újszerűsége a feltámadás és a tanúságtétel kiemelésével. A holttest és később a feltámadt test köré felépített cselekmény, az evangéliumokban csupán röviden jellemzett szereplők jellemének kibontása, az ok-okozati összefüggések feltárása. Különösen érdekes az, hogy a cselekmény, Pilátus Jézushoz fűződő viszonya és jellemfejlődése leveleken keresztül bontakozik ki, mely a bibliai történet újraírásának egy meglehetősen ritka változata és emlékeztet az olvasót arra, hogy Jézus – a keresztény felfogás szerint – az embereket magukat is apostolságra hívja. A kérdés csak az, hogy hogyan felelnek a meghívottak a kérdésre, amit Jézus Schmitt szerint mindenkinek feltesz: „És ti, mit mondtok, ki vagyok én?”²⁹

²⁸ Az Újszövetség összesen 21 levelet tartalmaz, ezek nagy részét Pál apostol fogalmazta meg, pontosabban, tizennégyet. János hármat, Péter kettőt, Jakab egyet, Júdás egyet írt. Bár csak az apostolok keresztnévét említettem a felsorolásakor, fontos tudni, hogy a „Jakab” és „Júdás” nevet is két-két apostol viselte. Amikor a levelek szerzőjéről beszélünk, akkor Jakabról, vagyis Alfeus fiáról (és nem Zebedeus fiáról, János testvéréről), illetve Júdás Tádéról (és nem Karióti Júdásról) van szó.

²⁹ A szerző a *Jeruzsálem kihívása* című regényben (ford. KÁCSOR Zsolt, Helikon Kiadó, Budapest, 2024) fogalmazza meg Jézus említett kérdését és számol be arról, hogy ő maga milyen válaszokat adott rá. A műről részletesebben lásd a *Vigilia* című folyóiratban megjelent recenziómat (2025. év, 90. évfolyam, 3. szám, 282-285).

Mikoly Zoltán (1992) Szolnok, Debrecen. A Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének tanársegédje.

Mikoly Zoltán

A TEST MEGHÓDÍTÁSA – BIOPOLITIKA, HATALOM- ÉS TESTDISKURZUSOK JULI ZEH *CORPUS DELICTI* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BEVEZETÉS

Juli Zeh *Corpus delicti* című regénye egy olyan egészségdiktatúrát, ezzel egyidejűleg egy olyan biopolitikai rendet állít a középpontba, amelyben az egészség normája a társadalmi, jogi és politikai legitimáció alapja. A következő tanulmány a szöveget a foucault-i hatalomelmélet felől közelíti meg, és abból a feltevésből indul ki, hogy a regénybeli államapparátust megtestesítő ún. „Módszer” nem csupán egy egészségdiktatúra narratív modellje, hanem a testre épülő hatalom olyan technológiája, amely a szubjektum inkorporációján keresztül működik.

Az elemzés azt vizsgálja, miként válik a test a hatalom kitüntetett felületévé, hogyan kapcsolódik össze a láthatóság, a megfigyelés és az önkontroll mechanizmusa, valamint hogyan jelennek meg a regényben azok a diskurzív mintázatok, amelyek a 20. századi totalitárius testpolitikákkal lépnek kapcsolatba. A látás/tekintet és a szerelem metaforikája ebben az összefüggésben nem pusztán poétikai szervezőelvként fog működni, hanem a különböző szereplők által képviselt eltérő emberképek közötti konfliktus hordozójává válik. A *Corpus delicti* ilyen olvasata a hatalom testbe íródásának és interiorizálásának folyamatait teszi láthatóvá, és ezáltal a kortárs biocentrikus önértelmezések kritikai perspektíváját is megnyitja.

Michel Foucault hatalomanalitikájában a test olyan felületként jelenik meg, amelybe a mindennapi élet, a társadalom és az állam hatalmi viszonyai egyaránt beíródnak – nyomot hagyva maguk után az emberi testen.¹ A regényben megjelenő szubjektum- és testképek vizsgálatakor ezért célszerű először ezt a testi inskripciókat kikényszerítő (állam)hatalmat az elemzés tárgyává tenni, és csak ezt követően – annak leírásából kiindulva – lépésről lépésre rátérni az egyes szereplők test- és szubjektumkonstrukciójára. Ez a megközelítés éppen ellentétes azzal, ahogyan Foucault a hatalom analitikájában

¹ Vö. Ralf LUTZ, *Mein Körper, Ich und seine Vermarktung – Zwischen Personalität und Kommerzialisierung. Moraltheologische Anmerkungen zur Selbstverfügung über den eigenen Körper. = Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers und seiner Teile*, hrsg. Thomas POTTHAST, Paderborn, mentis, 2010, 38.

eljár. A francia gondolkodó figyelme mindenekelőtt az államhatalomban nyomot hagyó „mikrohatalmakra” irányult. E mögött az az elképzelés húzódik meg, hogy a hatalom nem az államapparátusban, hanem sokkal inkább a kollektívumban, a társadalom mélyrétegeiben lokalizálható.² Ha tehát a társadalomban kívánunk változást elérni, azokhoz a hatalmi viszonyokhoz kell fordulnunk, „amelyek az állami apparátusokon kívül, alattuk és mellettük, jóval alacsonyabb szinten működnek.”³

Mindazonáltal több érv is amellet szól, hogy a szövegelemzés kiindulópontja ne a mikrohatalmak, hanem a regényben jelen lévő, erőszakos államapparátus vizsgálata legyen. Egyrészt az államhatalom ábrázolása közvetlenebbül tehető az elemzés tárgyává, mint a kollektívum és a szereplők tudatában látenszen működő erők. Másrészt a regény világában az államhatalom jelöli ki azt a határt, amely mentén a különböző szereplők szubjektum- és testkonceptiói mozognak, attól függően, miként pozicionálják magukat hozzá képest. Harmadrészt nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy maga Foucault is kiemelt figyelmet szentel az államapparátusnak. A Foucault által leírt hatalmi folyamatokban az államhatalom abban az értelemben foglal el központi helyet, hogy azt bár a mikrohatalmak hozzák létre és tartják fenn, ugyanakkor az vissza is hat rájuk: a társadalomra és az egyénekre, s ezáltal az egyén tudásformáira – legyen szó morális, testi, szubjektumra vagy nemre vonatkozó konstrukciókról. Ennek megfelelően a következő egység a megjelenített államapparátust, az úgynevezett Módszert vizsgálja.

A MÓDSZER: EGY DIKTATÚRA BIOPOLITIKÁJA

A regény már felütésében kijelöli az elbeszélte világ hatalmi sarokköveit: az első fejezet helyén egy hosszabb passzus olvasható a regénybeli Heinrich Kramer „*Az egészség mint az állami legitimáció alapelve*” című írásából. A főideológus Kramer ebben a munkájában dolgozza ki a Módszer alapjait. Ez az az államalapító és a biztonság fenntartását szolgáló ideológia, amelyre az államhatalom – legyen szó törvényhozásról, végrehajtásról vagy igazságszolgáltatásról – egyaránt hivatkozik az állampolgárokkal, illetve a jogrend megsértőivel szemben. A Módszer értelmében az egészség a norma: „a természetes élni akarás célja, ezáltal a társadalom, a jogrendszer és a politika természetes célja is.”⁴ (7.) A Módszer szerint az állam és a politika feladata a társadalom megóvása a veszélytől, amelyen azonban elsődlegesen betegséget kell érteni – ideértve a legegyszerűbb náthát is. Ez a fikción belüli hatalmi dinamika szoros összefüggést mutat Foucault 1960-as és 1970-es évekbeli elemzéseivel. Ezekben a filozófus arra mutat rá, hogy a modern államok már nem a gyilkosság és a kivégzés jogára épülnek, hanem magára az életre, annak

² Vö. Michel FOUCAULT, *Macht und Körper = Uő., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. 2. 1970–1975.*, hrsg. Daniel DEFERT, Ewald FRANÇOIS, ford. Michael BISCHOF, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, 937–938. (saját fordítás)

³ *Uo.*, 938. (saját fordítás)

⁴ Juli ZEH, *Corpus delicti: Egy per krónikája*, ford. NÁDORI Lídia, Bp., Typotex, 2026, 7.

megóvására és fejlesztésére, minek értelmében előtérbe kerültek a különféle preventív fegyelmező intézkedések:

„[A] népesség biopolitikája [...] a népszaporulatra, a születési és halálozási arányra, az egészségre, az élettartamra, illetve mindazokra a körülményekre [összpontosít], amelyek közrejátszanak e tényezők alakulásában. A hatalom tehát mindinkább számításba veszi ezeket a jelenségeket, megpróbálja alakítani, szabályozni, ellenőrizni őket. A testet fegyelmező és a népességet szabályozó eljárások alkotják ezt a két pólust, amely körül a hatalom az *élet feletti hatalom* [kiemelés M.Z.] szervezetét kiépíthette.”⁵

Miután a társadalmak az életért folytatott küzdelmet és az életminőség fokozását ilyen mértékben tették meg céljukká, valamint a politika és az orvostudomány a biopolitikában egyesült, már nem meglepő, hogy Foucault bizonyos állami kormányzási technológiák prototipikus mintáit konkrét, a pandémiák visszaszorítására és leküzdésére irányuló biopolitikai-orvosi intézkedésekben fedezi fel. Ennek prototípusai a leprások, a pestisesek és a himlősök városa. A leprások városának modellje elkülöníti, sőt kirekeszti a leprást, amennyiben élethelyeül kizárólag a városkapun kívüli teret jelöli ki, és ezzel az egyént a kiközösítettek kollektívumába kényszeríti.

A 17-18. századi pestis sújtotta város igazgatása ezzel szemben a városi karantént hozta magával, amely a lakosok látható megfigyelésével, újrafelosztásával és a fertőzőtekről vezetett individualizáló nyilvántartással és elemzéssel járt együtt. Ennek következtében „[a] pestis sújtotta város, amelyet át- meg átszö a hierarchia, a felügyelet, a tekintet, az írás, a kiterjedt és az egyéni testekre megkülönböztetett módon ható, mozdulatlaná dermedt város – a tökéletesen kormányozott város utópiája.”⁶ Ennek cellaszerűen felosztott tereiben – ez olvasható ki Foucault leírásából – a testek számára meghatározott viselkedésmódokat írnak elő, hogy mikor, hol és mit tehetnek, illetve kell tenniük. Miután e két forma összekapcsolódik, Foucault szerint a hatalom új technológiája, egy panoptikusan szervezett fegyelmező társadalom jön létre, amelyben a szabályok betartását, valamint a „rendellenesek” kordában tartását az állandó megfigyeltség *érzése* biztosítja.

Ezzel szemben a himlősök városában a fertőzések empirikus elemzése nyomán szervezik meg az oltást. Foucault szerint ebben a modellben jön létre az úgynevezett „kormányozhatóság” (fr. *gouvernementalité*). Ez „csak minden egyes ember szabadságára támaszkodva és azon keresztül mehet végbe”⁷, nem indít el szabadságot sértő fegyelmező

⁵ Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1996, 143–144.

⁶ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó, CSÚRÖS Klára, Bp., Gondolat, 1990, 271.

⁷ Michel FOUCAULT, *Geschichte der Gouvernementalität. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, ford. Claudia BREDE-KONERSMANN, Jürgen SCHRÖDER, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, 79. (saját fordítás)

mechanizmusokat, és a „pásztori hatalom” értelmében a népesség biztonságára ügyel.⁸ A kormányozhatóság (*gouvernementalité*) tehát véleményem szerint egy olyan hatalom-technika, amely sikeresen egyensúlyoz az egyén és a kollektívum érdekei között.

A *Corpus delicti* világában a Módszer az életet ennek a liberálisnak tűnő kormányozhatóságnak a látszatával igazgatja. Ezt világosan mutatja a főszereplő, Mia Holl ügyében eljáró bíró kijelentése: „Racionálisan végiggondolva – folytatja Sophie –, a közösség tartozik magának annyival, hogy gondoskodik magáról, ha bajba kerül. Ám cserébe maga is tartozik a közösségnek annyival, hogy elkerüli a bajt.” (56.) A regényben ez az imperatívusz viszont csupán látszólag feltételez kölcsönös viszonyt az egyén és a kollektívum között. A Mia ellen hozott bírói intézkedésekből ugyanis kiderül, hogy a „baj elkerülése” óhatatlanul az egyén, így Mia önfeladásával jár együtt. Ezt – még ha nem is jogi problémaként tematizálva – ismét a bíró mondja ki: „Szoros összefüggés áll fenn az egyén és a közösség jólléte között, és az utóbbi az ilyen esetekben nem engedhet teret a magánügyeknek.” (56.) Az állami – „gouvernementális” – gondoskodás tehát egyértelműen csak látszat, hiszen az elbeszélte világban egy diktatórikus körülmények között működő fegyelmező társadalom sémái rajzolódnak ki.

Az ábrázolt kormányzási technológia azonban nem csupán a benthami értelemben vett panoptikusság mechanizmusait követi, hanem a foucault-i „pestises város” és „leprás város” modelljeit is. Egyrészt a Módszer a normától való eltérésre stigmatizációval reagál: az érintetteket vagy betegnek vagy a Módszer ellenségének bélyegzi: „Az az ember, aki nem törekszik az egészségre, nem megbetegszik, hanem már beteg.” (8.)

Másrészt szabadságjogokat áthágó fegyelmező törvények és rendeletek kényszerítik az egyénre az egészség normáját: például a „Higiéniái Rendtartás” (110.) vagy az „Egészségügyi Perrendtartás” (50.) szabályai. A szubjektum e dresszírozása olyan előírásokban nyilvánul meg, mint a dohányzás és az alkoholfogyasztás tilalma, a napi kötelező testmozgás, az előírt egészséges táplálkozás betartása, a saját egészségi állapotról szóló rendszeres jelentéstétel stb.

Harmadrészt a Módszer tere panoptikusan szervezett, vagyis a testek meghatározott helyekhez vannak rendelve annak érdekében, hogy az emberek közötti érintkezést a lehető legkisebbre csökkentsék. Tiltás vonatkozik például a városon kívüli térre: az erdőbe tilos belépni, mivel azt egy biztonsági rendelet egészségtelennek és veszélyesnek minősítette. A tartózkodás kizárólag a város biztonságos, épületekkel beépített zónájában megengedett, ahol nincs lehetőség arra sem, hogy állatokkal vagy növényekkel érintkezzék az ember. A tér ilyen felosztása szükségszerűen a testek izolációjához vezet, mely izolációt

⁸ Megjegyzendő, hogy a fegyelmező hatalom és a kormányozhatóság viszonya még Foucault-nál sem teljesen egyértelmű. A szakirodalomban ennek ellenére hajlamosak őket egy átfogó hatalomgyakorlási folyamat két rétegeként értelmezni. Erre Philipp Sarasin is utal monográfiájában: „A hatalomanalitika tehát nem egyszerűen elvetődik, hanem mintegy egy magasabb szintre emelődik.” (saját fordítás) Philipp SARASIN, *Michel Foucault: Zur Einführung*, 5. kiad., Hamburg, Junius, 2005, 179.

a Módszer teljességgel csúcsra járat. E célt szolgáló a testi érintkezés bizonyos formái is illegálisnak számítanak, így például az arcra adott puszi, amellyel az ember a Higiéniai Perrendtartás 44. paragrafusára ellen vétene (vö. 110.). A testi érintkezés (puszi és szexualitás) természetesen bizonyos feltételekkel megengedett, de csak olyan felek között, akiknek kapcsolatát az ún. „Központi Partnerközvetítő” a partnerek azonos immunológiai csoportja alapján legitimnek ismeri el. A testek e túlzó izolációjára egyébként a főszereplő testvére, Moritz Holl is felfigyel: „Tudod, mikor lesz végre biztonságos a világunk? Majd ha minden ember külön lombikban lebeg, tápoldatban, az érintkezés lehetősége nélkül!” (89.)

Negyedrész az elbeszélte világ a pestises város és a panoptizmus *összeolvadásáról* tanúskodik. E két kormányzási technológia ugyan hasonló mintázatokat követ (bezár, szeparál, megfigyel), a hatalom színrevitelének különböző módjai viszont mégis a testek igazgatásának különböző formáit eredményezi. Foucault elméletében a pestises város a láthatóság révén szervezi meg a felügyeletet, mely azonban nem állandó: a szubjektum megfigyelése csak akkor történik meg, amikor az illetékes szindikus megjelenik a fertőzött ház ablaka előtt, és érdeklődik a lakók egészségi állapotáról.⁹ A panoptikon vívmánya ezzel szemben a megfigyelés permanenciája. Itt a hatalom olyan mértékű internalizációjáról van szó, amely a felsőbb hatalom láthatatlansága révén folyamatosan érezteti a szubjektummal, hogy bármikor megfigyelhetik – még akkor is, ha vannak időszakok, amikor ez a felsőbb hatalom „alszik”.¹⁰

A regénybeli Módszer *ad absurdum* represszív technikája éppen abban áll, hogy a panoptikon megfigyelésének permanenciáját a pestises város látható felügyeleti terében alkalmazza. A szubjektum mindig tudja, mikor figyelik meg, ugyanakkor azt is tudja, hogy ez a „mikor” valójában egy „mindig”-ben realizálódik. Az ilyen látható, ugyanakkor folyamatos megfigyelésekre a szöveg több példát is kínál: Az ember bőre alá beültetett apró chip, amely a tulajdonos egészségi állapotára és tartózkodási helyére vonatkozó információkat tárol, az igazságszolgáltatás munkáját segíti. A WC-csészébe épített szenzorok az egyén táplálkozási szokásait ellenőrzik. A szobabiciklin naponta meghatározott kilométert kell teljesíteni – Mia esetében néhány hét alatt egy hatszáz kilométernyi lemaradás gyűlt össze. Ezenfelül a kötelező, rendszeresen leadott vizelet- és vérminták egy központot tájékoztatnak az egyén egészségi állapotáról.

Az ilyen típusú, analízáló-értékelő megfigyelés a természettudományos látás és megfigyelés fogalmaitól nem választható el. Ezeknek a regény egészében motivikus jelentőségük van és megkerülhetetlen elemzési kategóriaként funkcionálnak. A Módszer biopolitikája – vagyis az, ahogyan az életet, a szubjektumot, a testet és a lelket definiálja, valamint szervezi – konkrét és átvitt értelemben egyaránt ebből a látásmódból, a hatalom tekintetéből ered. Ez viszont – mint látni fogjuk – nemcsak természettudományos, hanem erősen nem-

⁹ Vö. Foucault, *Felügyelet...*, i. m., 267–269.

¹⁰ Foucault pestises városához és a panoptizmusához lásd bővebben: *Uo.*, 267–311.

zetiszocialista fajhigiéniai vonásokat is mutat. Következő lépésként érdemes tehát megvizsgálni, miként látja, figyeli meg, elemzi, méri és értékeli a hatalom az elbeszélte világ szubjektumát, és eközben hogyan idéz meg a szöveg nemzetiszocialista diskurzusokat.

A HATALOM INKORPORÁCIÓJA MINT BIOPOLITIKAI STRATÉGIA

Az igazságszolgáltatás, Kramer, valamint a regény első felében maga a főhős, Mia is a Módszer – beleértve ember-, test- és életkonceptióját – oldalán áll. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy Mia a történet során egyfajta fejlődésen megy keresztül: a Módszer elkötelezett hívéből – miután öccse kapcsán szembesül a rendszer tévedhetőségével – annak kritikussává válik. A Módszer által reprezentált emberkép egyfajta empirikus-természettudományos szemléletű megismerésen alapul, amelyre az „ideális szerető” – a főszereplő rebellis képzeletbeli szellemi partnere, akit az öccse hagyományozott rá – is utal: „A természettudományos megismerés először az isteni világképet rombolta le, és az embert helyezte a történések középpontjába. Azután ott hagyta válaszok nélkül, nevetségesnek mondható helyzetben.” (26.) Ez a természettudományos megismerés a hatalom tudományos, analitikus tekintetét feltételezi – azt a tekintetet, amelyet Foucault is azonosított a pestises város kapcsán, s mely erősen a testre irányul.

A test ugyanakkor az elbeszélte világban nemcsak mérés és vizsgálat tárgya, hanem olyan célpont is, mely külső erők nyomán a Módszer inkorporációjára van kényszerítve. Ezzel kapcsolatban két, egymástól elválaszthatatlan hatalmi stratégiát érdemes előrebocsátani:

1. a szubjektum testre (ném. *Körper*) történő redukcióját, amely annak eltárgyasítását eredményezi;
2. a „testetlenítést” (*Entleiblichung*), vagyis az egyént szubjektív, megélt testétől (ném. *Leib*) megfosztó, őt kiüresítő eljárásokat.

E két stratégia ugyanannak az éremnek a két oldala, vagyis a Módszer azonos célkitűzését világítják meg – csupán eltérő hangsúlyeltolódással. De mit kell érteni e stratégiákon, és végső soron miben áll a hatalom inkorporációja? Kiindulópontként itt Kramer egyik legfontosabb kijelentése szolgáljon:

„Meggyőződésem, hogy a természetes élni akarásból egyenesen következik az egészséghez való politikai jog. Meggyőződésem, hogy egy rendszer csak akkor lehet igazságos, ha a testhez kötődik – mert a testünk, nem pedig a szellemünk által vagyunk egyenlők. És meggyőződésem, hogy a Módszer emberképe fölötté áll minden korábbinak.” (167–168.)

Jól kiolvasható e szöveghelyből, hogy az elbeszélte történetben a hangsúly kizárólag a testre helyeződik, miközben a szellem, illetve általában az immateriális dimenzió teljes mértékben háttérbe szorul. Ez akkor is így van, ha a Módszer képviselői deklarátívan amellet

érvelnek, hogy az egészség a testi és szellemi jólét, illetve a testi és szellemi harmónia állapota.

Számos példában megfigyelhető az ember testére (*Körper*) történő redukciója. Az ügyvéd, Rosentreter szerint például nincs értelme Moritz Holl lelkével, szellemével és szívével érvelni a bíróság előtt, mert ezek „a Módszer felfogása szerint az emberrel való bánásmód szempontjából lényegtelenek.” (102.) Másik szemléletes példa, amikor Mia az öccsét gyászolva az államtól – bíróság által megítélve – kizárólag olyan orvosi ellátást kap segítségként, amely csak a test ápolására, „rendbe tételére” koncentrál, a lelki sérelmekre viszont nem. Hasonlóan beszédes Mia testi önképe is: „Mia soha nem tisztelte, még kevésbé szerette a saját testét. A test gép, mozgó, táplálékfelvevő és kommunikáló szerkezet, feladata elsősorban a zökkenőmentes működés.” (76.) De példaként említhetők a tárgyalási jelenetek is: a fikcionális bírósági gyakorlat része, hogy a bűnelkövető meztelen testét a falra vetítik, mellette orvosi vizsgálatok eredményei, különféle adatok és röntgenfelvételek láthatók. Az egyén az eljárás során ezekre az adatokra, röntgenképekre, a kivetített meztelen testre redukálódik, és gyanúsítottként vagy vádlottként *tényleges* testi, vagyis *személyes* jelenlétére már nincs is szükség a tárgyaláson. Max Graff viszont meggyőzően rámutat értelmezésében, hogy a test Módszer általi hangsúlyozása egyben a rendszer saját diszkreditálódását is magában hordozza. Miközben ugyanis egyrészt a józan ész alapozza meg a Módszer legitimitását (Kramer propagandalapja is a „*Józan Ész Szava*” címen fut), másrészt viszont a test szakralizálása – hiszen az „szentély”, „oltár”, „bálvány”, „áldozat” és „minden” (147.) – tagadja a szellemi képességeknek mint az ember definíciós jegyének létjogosultságát.¹¹

A Módszernek ezzel az első stratégiájával szorosan összefügg a második, amelyet talán „testetlenítésként” (Entleiblichung) lehet megragadni. Az elbeszélte történet számos olyan intézkedést vonultat fel, amelyek nem pusztán az ember testre való redukcióját célozzák meg, hanem egyszerre „elgépiesített” testté fokozzák le őt – vagyis megfosztják szubjektív szférájától. Itt tehát nemcsak a lélek szorul háttérbe, hanem a fenomenológiai „Leib”-ként értett megélt test kibontakozása is ellehetetlenül. E testetlenítés semleges, ingermentes közegek létrehozásával valósul meg, amelyekben a szubjektív testi érzékelés alig vagy egyáltalán nem juthat érvényre: az illatosított művirágok, az üres fehér börtöncella, a börtönben viselt fehér ruha, az erdőbe való belépés tilalma, az alkoholfogyasztás és a csokoládé tiltása, az épített terek egységes hőmérséklete, a langyos víz fogyasztása stb. mind ebbe az irányba mutatnak.

E két hatalmi stratégia alapján megállapítható, hogy Kramer ideológiájában egyértelműen egy olyan dualizmus jut kifejezésre, amelyből egyfajta *fizikalista* test kerül ki győztesen. A fizikalizmus tagadja „a pszichikai (mentális, szellemi) létezők önálló voltát, és valamennyi jelenséget – a mentálisakat és a szellemieket is – fizikaiként kívánja értel-

¹¹ Vö. Max GRAFF, *Menschenwürde im digitalen Zeitalter*, Colloquia Germanica, 2016/4, 404.

mezni.”¹² Ennek értelmében a fizikalista felfogás kizárja egy cselekvő, autonóm szubjektum létezését, mivel cselekvései fizikai értelemben már eleve determináltak.¹³

E két hatalmi stratégia célja a hatalom inkorporációja. A *Corpus delicti* világában az egyén ideológiai profilírozásában a fizikai test kap radikális szerepet. A hatalom itt szigorú szabályok és tilalmak révén igyekszik befolyásolni a szubjektum fizikai-testi meghatározottságát, a testen keresi a lojalitás jeleit, illetve annak hiányát, amely bizonyos fegyelmező mechanizmusokat aktivál. Ennek a folyamatnak a hatalom kényszerű megtestesítése (*Verkörperung*) és inkorporációja a következménye: cél, hogy az ember az elvárt, optimálisnak mondott egészségügyi értékeket a saját testén – és egyúttal testében – hordozza, vagyis magát a hatalmat saját magán viselje és magába építse. Másként fogalmazva: a cél a Módszer megtestesítése és – szó szerinti értelemben – inkorporálása.

Ennek a hatalmi ökonómiának az egyik legnyilvánvalóbb megjelenési formája a bőr alá ültetett chip, amelyet Mia a regény végén, Kramer jelenlétében a következő szavakkal távolít el: „Fogja. Ez vagyok én. A maga jogos tulajdona. Csináltasson belőle magának aranymedált. [...] A többi itt marad, és többé senkié.” (228.) Itt is látható, hogy közvetlenül a fizikai működés, közvetve pedig maga a hatalom lép az egyén autonómiájának helyére. Ez pedig kizárja a szubjektum saját teste fölötti rendelkezését.

A felvázolt folyamat a szubjektum önmagától való elidegenedéséhez vezet: arra kényszeríti őt, hogy tárgyként tekintsen önmagára, és saját magát dekonstruálja. A szubjektum tehát internalizálja a hatalom tekintetét, az ellenőrzés és fegyelmezés mechanizmusait, s ezzel teljessé válik a hatalom inkorporációja. Ez az öninstrumentalizáció¹⁴ Mia esetében is egyértelműen megmutatkozik:

„Mia soha nem tisztelte, még kevésbé szerette a saját testét. A test gép, mozgó, táplálékfelvívó és kommunikáló szerkezet, feladata elsősorban a zökkenőmentes működés. Mia ennek a gépezetnek az irányítóközpontjában tartózkodik, kinéz a szem ablakán, a fül nyílásán át hallgatja a külvilágot. Naphosszat utasításokat ad a testének, a testnek pedig az a dolga, hogy ezeket feltétel nélkül teljesítse. Például amikor arra kap utasítást, hogy sportoljon.” (76.)

Elhagyva a fikció kereteit a szöveg mindezek alapján éles társadalomkritikaként is olvasható. A regény a fogyasztásorientált kapitalizmusban élő ember kényes helyzetére irányítja a figyelmet, aki a testkultusz és a biocentrikus szemlélet médiumok és diskurzusok által közvetített normatív kényszereinek válik áldozatává. Jóllehet e biocentrizmus tudatosabb, egészségesebb, kiegyensúlyozottabb életet ígér, valójában azonban romboló

¹² Uta MÜLLER, *Ethische Überlegungen zum Verhältnis von Körperlichkeit und Unverfügbarkeit = Wem gehört der menschliche Körper? Ethische, rechtliche und soziale Aspekte der Kommerzialisierung des menschlichen Körpers und seiner Teile*, hrsg. Thomas POTTHAST, Paderborn, mentis, 2010, 65.

¹³ Vö. Uo.

¹⁴ Az „instrumentalizációhoz” lásd bővebben: LUTZ, *i. m.*, 38–39.

önkontrollhoz vezet, amelyben az egyén folyamatosan újratervezi, menedzseli és újra-és újraalkotja önmagát. Ezt a ma emberére nehezedő terhet Zeh a *Nachts sind das Tiere* című esszékötetében is tematizálja, ahol a metafizika hiányát teszi felelőssé az ember e bio- és egocentrizmusáért.¹⁵ Ez a tézis visszhangzik a *Corpus delicti* elbeszélt történetében is: az isteni világkép helyére a természettudományos megismerés, a transzcendencia helyére pedig egy látszat-transzcendencia, a test „szentélye” és „oltára” (147.) lépett.

Ugyanezt a diagnózist fogalmazza meg Byung-Chul Han *A kiégés társadalma* című esszéjében is. Ebben az ember saját, kényszeres önkizsákmányolásának előidézőjeként jelenik meg. Ennek következtében a vágyott szabadság egyfajta „paradox szabadságba” torkollik: egy saját maga által létrehozott börtönbe, amelyben az egyén a különféle kényszereket már inkorporálta.¹⁶ A regényre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy a *Corpus delicti* világában a felügyelet és a fegyelmezés – visszautalva Foucault panoptikus államigazgatásának modelljére – belülről, az ember bensője által (is) biztosított.

NÁCI RETORIKA

Ha közelebbről kívánjuk megragadni a test erőszakos instrumentalizálását, nem elegendő feltárni az elbeszélt történetben működő elnyomó hatalmi stratégiákat, és megállapítani, hogy a szereplők testével erőszakosan bánnak. Erőszak irodalmi reprezentációjánál mindig felvetődik a kérdés, hogy annak tematizálásán túl a szöveg képes-e azt saját immanens ereje révén színre vinni, s ezáltal az irodalomban rejlő erőszak mellett az irodalom erőszakát is felmutatni, s ha egyáltalán képes erre, akkor milyen mértékben teszi azt. Juli Zeh regénye megelőlszik az irodalomban ábrázolt erőszakkal, bizonyos pontokon viszont – még ha korlátozott mértékben is – szövegszerű teljesítményt mutat fel. Ezzel összefüggésben két szövegjelenség vizsgálata elengedhetetlen: egyrészt a nemzetiszocialista diskurzusok beíródásainak, másrészt a regény központi látás-és szerelemmetaforikájának vizsgálata, mely utóbbi még élesebbé teszi a Módszer hívei és ellenzői között feszülő konfliktust.

Juli Zeh disztópikus világa nem egyszerűen az olvasó jelenét emeli be a fikcióba társadalomkritikai vetülete révén, hanem össze is kapcsolja azt az olvasó súlyos kollektív történelmi tapasztalatával. A hatalom által megkövetelt életmódban elsődleges szerepet kap a rendszeres testmozgás. Ez azonban nem tévesztendő össze a sporttal mint örömforrással vagy szabadidős tevékenységgel: a fitt, tökéletesen egészséges test az – orvosi terminussal élve – rezisztens „népközösség” erejének és összetartásának garanciája. Ahogyan Kramer a már idézett kijelentésében fogalmaz: meg van győződve arról, „hogy egy rendszer csak akkor lehet igazságos, ha a testhez kötődik – mert a testünk, nem pe-

¹⁵ Lásd bővebben: GRAFF, *i. m.*, 395–397.

¹⁶ Vö. Byung-Chul HAN, *A kiégés társadalma*, ford. MIKLÓDY Dóra, SIMON-SZABÓ Ágnes, Bp., Typotex, 2019, 21–27.

dig a szellemünk által vagyunk egyenlők.” (168.) Ez a szöveghely tematikusan és szöveg-szinten egyaránt bekapcsolja a regénybe a náci Németország, a „Harmadik Birodalom” biológiai származásra, sportra és testkultuszra vonatkozó diskurzusait.

A test regénybeli szakralizációjában a náci Németország azon testkultusza köszön vissza, miszerint a németek árja származása egy egységes, a hellenisztikus ideálnak megfelelő testképben is kifejeződik, amely befelé inkluzív erővel egyesíti a néplelket, kifelé viszont megbélyegzi, kirekeszti, alacsonyabb rendűnek minősíti, sőt akár meg is semmisíti a „deviánsokat”. A nemzetiszocializmus „Új Embere” („der Neue Mensch”) – ahogyan Hitler az 1935-ös nürnbergi beszédében fogalmazott – „gyors, mint az agár, szívós, mint a bőr és kemény, mint a Krupp-acél.”¹⁷ A test „gleichschaltolása” politikai programmá vált, mely többek között a torna atyjának, Friedrich Ludwig Jahn mozgalmának felélesztésében, a Hitlerjugend testnevelésében, sport tömegrendezvényekben, illetve ezek média-reprezentációiban, mindenekelőtt Leni Riefenstahl filmfelvételeiben nyilvánult meg.¹⁸ A regény e tematikus hálóját egy retorikai-diskurzív réteg is erősíti. A test, illetve a testi működés ugyanis annyira központi szerepet játszik a *Corpus delicti*ben, hogy ebből képződik meg a hatalom, az ország és a nép alapmetaforikája is. Lásd például Kramer szavait:

„Törvényeink olyan finom összehangoltsággal működnek, amely csak az idegrendszerrel [„Nervensystem eines Organismus”] összehasonlítható. Rendszerünk tökéletes, csodával határos módon életképes és erős, akár egy test – mindazonáltal éppoly esendő is. Az alapszabályok legegyszerűbb megszegése is súlyosan sértheti, alkalmasint megölheti ezt az organizmust.” (35–36)

Másutt a Módszer védekező testként inszcenálja magát – így például a „Közös Vélemény” című talkshow-ban, melyben maga Kramer adott interjút: „A Módszer mint az ország immunrendszere [...] már azonosította az aktuálisan tomboló vírust. És meg fogja semmisíteni. Senki nem vonhatja ki magát egy erős szervezet öngyógyító mechanizmusa alól.” (187.)

Az államhatalom reprezentációja tudatos inszcenírozási technikákhoz kötődik, mely nem korlátozódik Kramer tévében adott interjújára, ahogy az Max Graffnál olvasható.¹⁹ A Módszer kibontakozása egy nagyszabású mediális spektákulum része, amely fokozatosan, jelenetről jelenetre válik láthatóvá, és többféle megvalósulási formát ölt: Kramer teátrális monológjaiban, a Mia kihallgatásait kísérő pozórkodéseiben, a bírósági tárgyalásokon a nagyközönség előtti szónoklataiban, a még szélesebb nyilvánosság ál-

¹⁷ Max DOMARUS, *Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen. Zweiter Band 1935–1938*, 4. kiad., Leonberg, Pamminger & Partner, 1988, 533.

¹⁸ A nemzetiszocialista Németország sport- és testkultuszáról lásd bővebben: Frank BECKER, Ralf SCHÄFER, *Sport und Nationalsozialismus*. Göttingen, Wallstein, 2016.

¹⁹ Vö. GRAFF, *i. m.*, 407.

tal figyelemmel kísért televíziós talkshowban, valamint a „Józan Ész” hasábjain közölt interjújában. Nem félreértelmezés, ha ezekben a gondosan megtervezett propagandaintézkedésekben a nemzetiszocialista hatalmi ökonómiát fedezzük fel.

Ezt erősíti a tény, hogy az „állam mint defenzív test” fent idézett metaforája már önmagában is – így Sabine Schönfellner – a 20. század eleji eugenikai szövegek szóhasználatát idézi meg. Richard Nate következőképp jellemzi ezek főbb vonásait:

„A visszatérő metaforák közé tartozik az állami vagy társadalmi »organizmus«, illetve a »nép-test« emlegetése, valamint ennek »fekélyek«, »kártevők« vagy »paraziták« általi fenyegetettsége. Az organizmus-metafora fényében az egyén egészsége egyre inkább háttérbe szorul a kollektívum egészségének eszméjével szemben, amely az adott ideológiai irányultságtól függően »közösségként«, »társadalomként«, »népként«, »államként«, »nemzetként« vagy akár »fajként« konceptualizálható. Ezzel párhuzamosan a személyes egészségmegőrzés gondolatának helyébe a »nép-« vagy »fajhigiénia« eszméje lép.”²⁰

Ezt a regény és a nemzetiszocialista Németország közötti tematikus-szövegszintű párhuzamot az elbeszéltektúra bevett köszönési formája, a „Santé” (fr. ’egészség’) teszi teljessé. Ez a csaknem azonos jelentésű Hitlergruß-ra, a Hitler-köszöntésre („Heil”) utal, amennyiben a „Heil” vallási szemantikáján (’üdv’, ’jólét’) túl orvosi jelentéssel (’egészség’) is rendelkezik.²¹

SZERELEM A MÓDSZER LENCSEJÉN KERESZTÜL

Zárásként szót kell ejteni a szöveg látás- és szerelem-metaforikájáról is, mert ezen keresztül mutatható meg a legszemléletesebben az elbeszélte emberképek közötti különbség. A Módszer teljesen más szerelemfogalommal operál, mint Moritz: ez a legvilágosabban abban a jelenetben mutatkozik meg, amelyben az akkor még a Módszer oldalán álló Mia és a rendszerellenes Moritz a szerelem mibenlétéről vitatkoznak. A testvérek felfogása közötti különbség eltérő *tekintetükben*, különböző *nézőpontjukban*, *látásmódjukban* keresendő – a szó szoros és átvitt értelmében. A Módszer szerint a „szerelem” „csupán bizonyos immunrendszerek összeegyeztethetőségének szinonimája.” (110.) E jelenetben

²⁰ Richard NATE, *Biologismus und Kulturkritik: Eugenische Diskurse der Moderne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014, 21. (saját fordítás) 2014: 21. Idézve: Sabine SCHÖNFELLNER, *Distanzierung und scheinbare Zukünftigkei*t: Die Auseinandersetzung mit biomedizinischer Normierung in Juli Zehs Romanen „Corpus Delicti” und „Leere Herzen”, *Zeitschrift für Germanistik* 2018/3, 550.

²¹ A *Heil* etimológiai jelentése: ’szerencse, jólét, megmenekülés’, vallási értelemben ’üdvösség a hit által’; ófelnémet *heil* ’szerencse’ (8. sz.), középfelnémet *heil* ’egészség, szerencse, szerencsés véletlen, gyógyulás, megmenekülés, segítség.’ Ehhez lásd a „Heil” szócikket: Wolfgang PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993). Wolfgang Pfeifer által digitalizált és átdolgozott verzió: <https://www.dwds.de/wb/Heil> [Utolsó letöltés: 2025. 11. 03.]

Mia a hatalom már inkorporált, fizikalista-természettudományos tekintetét képviseli, így már a Módszer szerelemfogalmát internalizálta:

„Valahányszor a szerelemről beszélgettünk, egy idő után sértegetni kezdett. Természettudós vagy, mondogatta ilyenkor. A barátaidat és az ellenségeidet csak elektronmikroszkóp alatt látod. Amikor kimondod a *szerelem* szót, akaratlanul olyan érzést keltesz, mintha idegen test lenne a szádban. A hangod is megváltozik, amikor kimondod. *Szerelem*. Fél oktávval feljebb. Összeszorul a géged, Mia, ettől van ez az éles hang. *Szerelem*. Gyerekkorodban még oda is álltál a tükör elé, úgy gyakoroltad. *Szerelem*. Közben a saját szemedbe néztél, kerested az okot, hogy mitől olyan nehéz ez a szó: *szerelem*. Egyszerűen az van, Mia, hogy nem tudod helyesen kimondani. Számodra idegen nyelven van, és a kimondásához természetellenesen át kell alakítanod a szájberendezésedet. Mondd csak azt nekem: *Szeretlek!* Mondd: A legfontosabb az életben a *szerelem*.” (26–27.)

A szöveghely szerint Mia természettudós, mégpedig biológus, aki a „szerelemre” csak közvetve, az elektronmikroszkóp lencséjén keresztül képes rátekinteni. Mia képtelen a „szerelem” mint szó helyes kiejtésére, ami annak jeleként értelmezhető, hogy a főszeplő a szerelem esszenciáját nem képes megragadni: félreértelmezi azt. Beszédes a jelenet, amikor a gyermek Mia a tükör előtt gyakorolva a saját szemében keresi a kimondhatatlanság okát. Ez jól korrelál azzal az értelmezéssel, miszerint itt a szerelem valamiféle optikai torzulásáról lehet szó: az elektronmikroszkóp egyszerre éles (hiszen az alá helyezett dolgokat felnagyítva, pontosan mutatja meg) és torzító (hiszen az emberre irányítva annak nem egyéni lényegét, csupán testi apparátusának rezdüléseit mutatja meg) lencséje azon természettudományos látásmód metaforájaként olvasható, melyre az egész Módszer épül. Ez a tekintet nem képes meglátni a valódi szerelmet, a szerelem lényegét, mert azt a mikroszkóp lencséje – a hatalom tekintete – szűri meg.²²

Másrészt a „szerelem” torzulásáért maga Mia is felelőssé tehető, amennyiben már internalizálta a hatalom tekintetét. Ezt az állítást – akárcsak azt az értelmezést, hogy a szerelemről való gondolkodás különbözősége a látásmód különbözőségéből fakad – a tükörbe nézés anekdotája is alátámasztja. Ez a jelenet egyértelműen arra utal, hogy a szerelem kimondásának lehetetlensége Mia tekintetében keresendő: abban a módban, ahogyan a szerelmet – és ezzel együtt a világot, az embert, a testet és az életet – látja.

Nem túlzás ezt állítani: a szövegből ugyanis az rajzolódik ki, hogy Moritz számára a szerelem mindezt jelenti: az életet. Ennek értelmében filozófiát tanul, költő, szívesen járt az erdőbe, élvezte a természetet, dohányzott, olykor alkoholt fogyasztott, titokban

²² Ez egyúttal az a pont is, ahol az orvostudomány emberképe fenomenológiai kritikában részesül, és amellyel szemben a fenomenológia saját, a kultúratudományokban megalapozott, ugyanakkor empirikusan is igazolt emberképét dolgozta ki. Ehhez lásd bővebben: Bernhard WALDENFELS, *Das leibliche Selbst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000, valamint Guido RAPPE, *Leib und Subjekt: Phänomenologische Beiträge zu einem erweiterten Menschenbild*, Freiburg, projekt, 2012, 68–83.

nőkkel találkozott stb. Moritz szavaiból tehát az vehető ki, hogy Mia és a Módszer olyan torzító lencsén keresztül szemlélik a szerelemet (az embert, a világot), mely kitakarja előlük annak valódi lényegét. Találónan összegzi ezt Moritz gyakran ismételt, a látásra, illetve éppen a nem-látásra vonatkozó mondata is: „Feláldoztok a saját *elvakultságotok* oltárán.” [Kiem., Z. M.] (33.)

ÖSSZEGZÉS

A *Corpus delicti* biopolitikai rendje a testre épülő hatalom működését nem kizárólagosan külső kényszerként, hanem a szubjektum önértelmezésének átalakításaként teszi láthatóvá. A Módszer ott válik igazán hatékonyá, ahol a kontroll interiorizálódik, és a szubjektum saját tekinteteként működteti a hatalom tekintetét. A test ebben az összefüggésben nemcsak a fegyelmezés tárgya, hanem az ideológia hordozója is: az a médium, amelyben a hatalom normává íródik.

A torzító és az „igaz” látás oppozíciója ugyanakkor arra utal, hogy ez a redukció nem képes maradéktalanul felszámolni az emberi létezés fenomenális dimenzióját. Moritz és a később átpártoló Mia alakja az ellenállásnak nem politikai, hanem episztemológiai lehetőségét jelöli ki: egy olyan nézőpontét, amely a fizikalista emberképpel a megélt test, a „valódi” élet és a szerelem tapasztalatát állítja szembe. A regény így nemcsak a biopolitikai hatalom technológiáját ábrázolja, hanem annak határát is érzékelhetővé teszi és lehetővé teszi a kortárs biocentrikus önértelmezések kritikáját is.

■ SZERKESZTŐI ÜZENET

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

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

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

Honlapunkról letölthető a folyóirat PDF változata,
és a lap korábbi számaiban megjelent szövegek is:
[HTTP://WWW.SZKHOLION.UNIDEB.HU](http://www.szkholion.unideb.hu)

SZÁMUNK TÁMOGATÓI: ■

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM